

Testo e Senso

Studi sui linguaggi e sul paragone delle arti



n. 28-2024 (Volume 1)



ISSN: 2036-2293

<https://testoesenso.it>

«Testo e Senso» è una rivista di fascia A ANVUR per l'area 10.
Indicizzata in Directory of Open Access Journals (DOAJ):
<https://doaj.org/toc/1592-646X>.

Direttore responsabile

- Raul Mordenti, Università degli Studi di Roma Tor Vergata

Direttore

- Paolo Sordi, Università degli Studi eCampus

Redazione

- Anna Angelucci
- Giovanni Barracco, Università degli Studi di Roma Tor Vergata
- Claude Cazalé Bérard, Université Paris Nanterre
- Silvia Cammertoni
- Fabio Ciotti, Università degli Studi di Roma Tor Vergata
- Manuel Favaro, Cnr-Istituto di Linguistica Computazionale "Antonio Zampolli"
- Francesca Fusco, Università del Salento
- Giulio Latini, Università degli Studi di Roma Tor Vergata
- Francesco Marola, Università dell'Aquila
- Elisabetta Orsini, scrittrice
- Annalisa Pagliuso
- Pamela Parenti, Università Niccolò Cusano
- Antonio Perri, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa – Napoli
- Angela Sileo, Sapienza Università di Roma
- Francesca Vannucchi, Università degli Studi di Roma Tor Vergata

Comitato scientifico internazionale

- Francesco Ardolino, Universitat de Barcelona
- Laura Benedetti, Georgetown University
- Louis Begioni, Università degli Studi di Roma Tor Vergata
- Domenica Bruni, Università degli Studi di Messina
- Alberto Cadioli, Università Statale di Milano
- Anna Dolfi, Università degli Studi di Firenze
- Pietro Frassica, Princeton University
- Elena Gagliasso, Sapienza Università di Roma
- José Luis Gotor
- Arturo Mazzarella, Università degli Studi Roma Tre
- Tito Orlandi, Accademia Nazionale dei Lincei
- Luis Puelles Romero, Universidad de Málaga (España)
- Alessandro Sbordoni, Musicista
- Xavier Tabet, Université Paris 8
- Alessandro Vettori, Rutgers, the State University of New Jersey
- Agostino Ziino

INDICE

Dossier: Il “wokismo” tra ideologia ed estetica nel sistema culturale contemporaneo	7
Il “wokismo” tra ideologia ed estetica nel sistema culturale contemporaneo. Introduzione al Dossier <i>Giovanni Barracco</i>	9
Le dinamiche profonde della violenza di Samuel Cartwright in <i>Beloved</i> di Toni Morrison <i>Paola Partenza</i>	17
Percorsi semantici e derive ideologiche dell’inglese <i>woke</i> : dall’Alabama a Elon Musk, passando per il Getsemani <i>Edoardo Scarpanti</i>	41
Silenzi e risonanze. Su Sharon Dodua Otoo e il “wokismo” in Germania <i>Dora Rusciano</i>	53
Non tre sorelle / HE TPI CECTPI. Antifrasi per riflettere sulla <i>cancel culture</i> <i>Antonella De Blasio</i>	65
Due letture <i>woke</i> del romanzo di (anti-)formazione: <i>Il Professor Unrat</i> di Heinrich Mann e <i>Vergogna</i> di J.M. Coetzee <i>Cecilia Regni</i>	77
Who holds the narratives <i>Aurora Argenzio</i>	89
In memoria di Ennio Calabria	103
La creazione artistica e la liberazione umana. In memoria di Ennio Calabria <i>Giulio Latini</i>	105
Ennio Calabria, testimone del nostro tempo <i>Ida Mitrano</i>	111
Spazi della memoria <i>Tiziana Caroselli</i>	121
Ennio Calabria. L’essere nella storia <i>Rita Pedonesi</i>	125
Altra critica	129
A Queen and a Masque. Samuel Daniel’s <i>The Vision of the Twelve Goddesses</i> as a Mirror of Anne of Denmark’s Political Aims <i>Paolo Pepe</i>	131

La guerra nel sottosuolo: trincee e tunnel negli scritti di autori (ex)combattenti <i>Nora Moll</i>	147
Persistenze moderniste e neomodernismo in <i>Pinkerton</i> di Franco Cordelli <i>Giovanni Barracco</i>	163
Nascita e sviluppo della <i>climate fiction</i> italiana: alcuni percorsi di lettura <i>Francesca Ippoliti</i>	179
Resistenza, guerra e contingenza in <i>Foglio di via</i> di Franco Fortini <i>Annalisa Pagliuso</i>	193
“It was obscene in the real world”: The Function of Jordan Belfort’s Impolite Language in <i>The Wolf of Wall Street</i> (2013) <i>Valentina Rossi</i>	203
Digital Humanities	213
Apocalittici o integrati? Per un uso critico dell’intelligenza artificiale nella pratica del riassunto <i>Vito Luigi Castrignanò</i>	215
Neuroscienze cognitive e scienze umanistiche	229
Elogio della claustrofilia. Worringer, il disegno infantile, la fiaba ecc. <i>Stefano Calabrese</i>	231
I media alla prova del neurocognitivism: un esperimento con Maupassant <i>Stefano Calabrese, Valentina Conti</i>	255
Paragone delle arti e intermedialità	281
L’alta nota gialla e la passione creatrice di Van Gogh. Appunti di Rachel Bernaloff sulle Lettere a Théo <i>Claude Cazalé Bérard</i>	283
Maurizio De Benedictis tra letteratura e cinema <i>Roberto Carnero</i>	293
Metamorfosi dell’informe. Una sequenza di immagini tra Otto e Novecento <i>Vanessa Pietrantonio</i>	303
Le tracce della volpe: Giovanni Testori nella e sulla canzone d’autore <i>Guglielmo Bottin</i>	319
Studi di genere	333
Prospettive di genere nell’adattamento dei film di animazione Disney. L’analisi linguistica di <i>Peter Pan</i> e di <i>Lilli e il vagabondo</i> <i>Paolo Nitti</i>	335
Gender Representation in Saudi Tourism Social Media <i>Elisa Gugliotta</i>	351
Poesia	369

Diciture	
<i>Tommaso Di Francesco</i>	371
Poesie	
<i>Francesca Favaro</i>	373
Note e recensioni	377
Un piccolo glossario per una lingua sbalconata	379
La natura culturale di ogni battaglia politica	383
Buzzati e Ortese: due luci per l'inferno degli umani	389
Di Fonzo poeta della <i>claritas</i>	395
La metafisica del quotidiano e del contingente	399
Un'epopea ancora non raccontata	405
La tradizione come forma interna. Sulla metrica del primo Montale	409
Ancora sui sentieri di Gramsci	415
Una monografia per Maria Luisa Spaziani	421
La menzogna necessaria al tempo della "post-verità"	425
L'erranza dell'anima e della scrittura nell'ultimo romanzo di Giuseppe Occhiato	431
Una nuova monografia su Luigi Pirandello	435
L'enigma del controllo nell'estetica di Velotti	441
Libri ricevuti / *Asterischi	445

Dossier: Il “wokismo” tra ideologia ed estetica nel sistema culturale contemporaneo

Il “wokismo” tra ideologia ed estetica nel sistema culturale contemporaneo.

Introduzione al Dossier

Giovanni Barracco

Università degli Studi di Roma “Tor Vergata”
(giovanni.barracco@uniroma2.it)

Abstract

Introduzione al Dossier del Numero 27 di «Testo e Senso», in cui si riassumono i caratteri e i nuclei tematici degli interventi raccolti, inquadrati all’interno della questione sul “wokismo” come fenomeno che interseca letteratura, cultura e politica con sempre maggior pregnanza soprattutto dalla seconda decade degli anni Duemila.

Parole chiave

Wokismo; *woke*; *subaltern studies*; *cancel culture*

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/774>

Diritto d’autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.
Gli autori mantengono il diritto d’autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

Sorto negli Stati Uniti intorno agli anni Dieci del Duemila come movimento di lotta contro le discriminazioni razziali e l'ingiustizia sociale, il "wokismo" si è diffuso nelle università nord-americane e poi negli atenei europei, attraverso la convergenza con le teorie di genere, il razzialismo, l'intersezionalismo, come una contestazione della scienza, del sapere razionale, della storia, della tradizione umanistica e del pensiero universalista, considerati strumenti connaturati e funzionali a una impostazione del pensiero, del linguaggio, dello studio che veicola strutture implicitamente atte a confermare e perpetuare un sistema di dominazione patriarcale, *bianca*, maschile e occidentale.

Da movimento di risveglio e contestazione sociale e politico, il "wokismo" è diventato una atmosfera culturale, un sentimento, ma anche una disposizione dello sguardo, che permea il dibattito accademico e si costituisce non solo come una intelaiatura di nuovi riferimenti teorici cui occorre guardare allorquando si attende allo studio della storia, della filosofia, della società, ma come un nuovo modo di concepire il fare culturale e artistico e i modi della riflessione e dello studio.

Per comprendere la genesi del fenomeno, storicamente, si può risalire alla diffusione dell'attitudine al cosiddetto "politically correct", già rilevata e messa in questione tra gli anni Ottanta e Novanta nei discussi e interessanti lavori, tra gli altri, di Robert Hughes e Allan Bloom¹, per giungere all'affermarsi della "cancel culture" degli anni Duemila. Di questa ultima articolazione del pensiero "woke" – del radicalismo di alcune prese di posizione e della capacità di questa atmosfera di impastarsi con la cultura e il pensiero femminista, omosessuale, e più in generale con le tendenze della ricerca accademica connesse allo sviluppo dei gender e dei subaltern studies – alcuni esiti sono diventati di pubblico dominio e oggetto di pubblico dibattito: dalle operazioni di messa in discussione dei fondamenti e dei metodi di discipline "dure" (Matematica, Biologia), alla richiesta di cancellazione di corsi di studio (come è stato il caso dei corsi di Western Civilization), fino alle polemiche sui corsi di Storia della filosofia, considerati come spazi egemonizzati da figure maschili e caucasiche, all'ostracismo subito da alcuni docenti, alla messa al bando di autori e opere, o alla pratica della riscrittura secondo nuovi canoni linguisticamente e ideologicamente "corretti" (di cui tra i primi a farne le spese fu il romanzo *Huckleberry Finn*²).

¹ Robert Hughes, *La cultura del piagnisteo* (1993), Milano, Adelphi, 1994; Allan Bloom, *La chiusura della mente americana* (1987), Torino, Lindau, 2009.

² È interessante che il romanzo di Clemens (Mark Twain) sia stato fortemente contestato nella lingua, quando proprio a livello formale – nel nodo del suo finale incrinato e un po' posticcio – contiene *in nuce* il problema del rapporto tra razzismo e democrazia, e rappresenta icasticamente l'impossibilità per un autore di quel tempo di offrire, in un romanzo, un finale positivo per una vicenda che, nella realtà, simile finale non avrebbe potuto avere. A proposito della liberazione di Jim e del finale posticcio del romanzo, infatti, scrive Leo Marx, «La geografia del romanzo, l'impotenza della zattera, la vulnerabilità di Huck e Jim costituiscono quella che Hart Crane chiamava la "logica metaforica" del romanzo e prefigurano, forse inavvertitamente, una conclusione molto diversa da quella che Clemens ci ha dato, una verità profonda che il finale nasconde; la ricerca è destinata a fallire». Leo Marx, *T. S. Eliot, Lionel Trilling e Huckleberry Finn*, in Mark Twain, *Le avventure di Huckleberry Finn*. Introduzione di Thomas Stearns Eliot e Nota di Alessandro Portelli, Torino, Einaudi, 1994, pp. 341-349.

Tuttavia, volendo approfondire l'impianto teorico del fenomeno, si può notare come gli orientamenti del *wokism* si sviluppino in rapporto profondo e nel solco della svolta linguistica della filosofia analitica e, nel campo della riflessione politica, con le considerazioni teoriche sulla democrazia di ispirazione habermasiana³, specificamente a proposito del rapporto tra democrazia e discorso e dell'accento che il filosofo tedesco ha posto sulla necessità di raggiungere una piena conquista di una "parola cosciente", per poter effettivamente partecipare della vita di una comunità – e poter così chiamarla democrazia.

Vista in questa ottica, la questione linguistica e la tendenza a leggere i prodotti dell'industria culturale secondo dinamiche semiotiche informate ad una violenza (culturale, prima ancora che fisica) nei rapporti, o secondo metodologie volte al rilevamento dei *bias* nella rappresentazione di determinate figure, comunità o ruoli, guadagna una rilevanza particolare, che avvicina la riflessione "woke" al più ampio processo di discussione sul perimetro della democrazia, i suoi fondamenti irrinunciabili, il suo rapporto con le strutture profonde ed egemoniche del potere, che si riverberano nella realtà mediatica contribuendo a consolidare modelli comportamentali, schemi di lettura cognitivi, paradigmi relazionali. Sono questi i processi che, secondo questa impostazione, si raggruppano infine nell'oggetto artistico, ed è nella forma e nell'espressione artistica che essi possono essere ravvisati e indagati, e in particolar modo nella letteratura e nel romanzo, dove, prima ancora che sulle trame e sugli intrecci – sulla rappresentazione delle figure e delle relazioni – l'attenzione critica si concentra sulla lingua, strumento cruciale di espressione e raffigurazione la cui opzione estetica chiama sempre in causa i piani dell'etica e della politica, coinvolgendo in un precipitato artistico l'ordine psicologico, sociale, culturale del soggetto che scrive.

Sebbene molte tendenze nate in questo clima siano facilmente riconoscibili (dai "trigger warning" che precedono i film, alle nuove regole che le produzioni cinematografiche statunitensi devono seguire, in ottemperanza a principi di rappresentanza razziale, fino all'imporsi della figura del "sensitive reader" presso le case editrici), rimangono significativamente trascurati due nuclei problematici che la postura e l'approccio critico vicino al "wokismo" ha sollevato: il primo è il rapporto problematico che il "wokismo" – come precipitato di un più ampio movimento di contestazione dei fondamenti epistemico-ontologici e finanche biologici della civiltà europea e occidentale in genere – intrattiene con il sistema di produzione e potere capitalista; il secondo è il rapporto, anch'esso di difficile interpretazione, che esso ha con il postmoderno, come cornice ideologica di quella stessa realtà capitalista all'interno del cui perimetro il "wokismo" stesso nasce e si afferma.

A valle però di queste due questioni, che investono la genesi del "wokismo" e la sua natura – se e quanto, cioè, la temperie, o il movimento, o la riflessione "woke", siano un prodotto del sistema di produzione culturale capitalista stesso, delle sue strutture e della cornice postmoderna, di cui sembrerebbe conservare alcune costanti, più che non

³ Ci si riferisce a Jürgen Habermas, *Fatti e norme* (1992), Roma-Bari, Laterza, 1996, ma più in generale alla riflessione sul campo della democrazia e i pilastri del discorso democratico, il cui dibattito, dopo aver attraversato tutto il Novecento, si è rinnovato negli anni Duemila con la crisi dei modelli democratico-liberali, della globalizzazione, e davanti alle sfide e ai problemi delle società contemporanee.

una reazione extra-sistema, che rivendica spazi nuovi ad esso irriducibili – ad emergere come un nodo ancora non del tutto sciolto, un problema non ancora affrontato con metodo, sembra esservi la questione del giudizio estetico sui caratteri, i limiti e le qualità che contraddistinguono i risultati di questa cultura. E guardando il fenomeno da una certa distanza, oltre alla questione dei frutti di questa cultura emerge anche la necessità di capire se la cultura “woke” può fornire – o sta fornendo – alla critica e alla teoria degli strumenti – delle disposizioni dello sguardo, degli approcci critici, delle teorie estetiche, delle prospettive metodologiche – che possano arricchire l’interpretazione delle espressioni artistiche, ricavando, da nuovi metodi di lettura ed analisi, significati originali. In questione, in sostanza, c’è anche un fatto di ordine critico, una problematica ermeneutica: se, cioè, culturalmente, l’adesione ad una estetica “woke” possa offrirsi come un nuovo dispositivo di conoscenza e comprensione della realtà – e nella fattispecie di quella realtà particolare che è l’oggetto, la forma dell’arte.

In una ottica di politica culturale, di discorso dell’egemonia, il “wokismo” si trova in una posizione complessa: se «il postmoderno deve essere visto come la produzione di persone postmoderne capaci di adattarsi a un preciso e peculiare mondo socioeconomico»⁴, non si può non considerare come funzionale al sistema di produzione capitalistico una impostazione culturale i cui sostenitori «mettono in questione la storia stessa *realiter* e sul piano concettuale, quando addirittura non si apprestano a liquidarla»⁵, rischiando di pervenire, attraverso la pulsione allo «smaltimento del passato»⁶, alla liquidazione del soggetto, al trionfo di un sistema culturale che si esplica come «industria della coscienza»⁷ voluta dal potere tecnico-politico, che promuove una società disgregata, un individuo atomizzato, una cultura azzerata nei suoi connotati particolari. A conclusione di un processo regressivo, volto ad imporre nuove forme di censura, di puritanesimo, di “caccia alle streghe”, secondo nuovi criteri politici ed estetici, sembra emergere, come paradossale esito di un rito di purificazione culturale, una cultura della censura e del dominio del conforme, contraria, con il proprio irrazionalismo e la propria chiusura identitaria, alle idee di progresso e di emancipazione, in sostanza ai valori democratici di libertà del pensiero su cui sono state fondate le stesse università.

Anche per questo, da una prospettiva storica è importante sia cercare di spiegare le origini di tale fenomeno, analizzandone i legami con il decostruzionismo e la French Theory, il rapporto con la diffusione dei social networks, le operazioni di cyberdisinformazione, la reazione contrapposta del cospirazionismo, sia indagarlo in relazione al problema della percezione, agli sviluppi di una nuova antropologia e all’affermazione di una cultura cui «sono cari i gemelli del martirio e della redenzione»⁸, legata alla figura della vittima e al suo statuto, centrale nel sistema mediatico e psicologico contemporaneo⁹.

⁴ Fredric Jameson, *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo* (1989), Roma, Fazi, 2007, p. XV.

⁵ Leo Löwenthal, *I roghi dei libri* (1984), Genova, il melangolo, 1991, p. 27.

⁶ *Ibid.*

⁷ Hans Magnus Enzensberger, *Questioni di dettaglio* (1962), Milano, Feltrinelli, 1965, p. 7.

⁸ Robert Hughes, *op. cit.*, p. 27.

⁹ Si fa rif. alle riflessioni in Daniele Giglioli, *Critica della vittima*, Roma, nottetempo, 2016.

È per queste ragioni che per il numero 28-2024, «Testo e Senso» ha invitato a riflettere sul “wokismo” in senso ampio e problematico, guardando sia alla dimensione tecnica, teorica e politica del fenomeno, e le sue conseguenze in sede culturale, sia alla dimensione estetica, interrogandosi sulle origini e le implicazioni del movimento, la sua ricezione nella critica politica e in accademia, gli àmbiti presso cui si è maggiormente affermato, le modalità che prevede e i limiti, i rischi che gli sono correlati.

Tra gli obiettivi di questo invito vi era quello di sondare la possibilità di descrivere sia quegli elementi che hanno condotto il “wokismo” ad affermarsi – e dunque anche le esigenze psicologiche, sociali, politiche, in una parola le aspettative cui il movimento è andato incontro e per cui è sorto – sia quella di delineare le azioni di resistenza intellettuale, politica, giuridica, istituzionale e civile che si fanno strada oltre Atlantico per salvaguardare i fondamenti di una civiltà multiculturale universalistica e tollerante.

Muovendo da queste considerazioni, il Dossier che presentiamo consta di sei densi interventi, attraverso cui il “wokismo” viene letto come categoria culturale capace di innervare e determinare il discorso letterario, come perno concettuale intorno al quale far ruotare una nuova riflessione sulle categorie e gli strumenti della critica e della letteratura, e, anche, come novità lessicale-semantica, di cui è opportuno tracciare la parabola per comprenderne pienamente la natura.

Il Dossier si apre con un contributo sulla letteratura e cultura di lingua inglese, *Le dinamiche profonde della violenza di Samuel Cartwright in Beloved di Toni Morrison*, in cui le opere di Mary Shelley, Laura Bates, e specificamente *Beloved* di Toni Morrison si offrono come banco di prova per uno studio delle dinamiche di potere e della violenza nelle relazioni di genere secondo il paradigma della “violenza immateriale” teorizzato da Samuel Cartwright. È interessante, di questo primo lavoro, osservare come la prospettiva di ricerca che muove dal discorso sulla violenza ridefinisca il campo stesso della lettura e della ricezione dei testi, contribuendo a investire l’oggetto letterario di una questione di democrazia e di tolleranza – di attenzione alle relazioni, alla loro pregnanza semiotica, che non può più essere data per scontata.

Il secondo saggio, *Percorsi semantici e derive ideologiche dell’inglese woke: dall’Alabama a Elon Musk, passando per il Getsemani* affronta l’argomento dal versante linguistico e semantico, ricostruendo la storia dello sviluppo semantico del termine “woke” presso la cultura e la letteratura degli Stati Uniti dal tardo Ottocento fino alla contemporaneità. Nel contributo si evidenzia come l’accezione del termine sia gradualmente cambiata, a contatto con espressioni simili, e come si sia evoluta anche la sua connotazione politico-razziale, dagli anni Trenta fino al turno di tempo degli anni Duemila. Con documenti di ordine letterario, statistico, linguistico e sociolinguistico, viene tracciata la storia di un termine la cui pregnanza chiama in causa i cardini stessi di una cultura, quella americana, che si struttura intorno alla questione dell’identità, profondamente influenzata dalla dimensione religioso-spirituale e da quella politica.

Con il contributo di Rusciano, *Silenzi e risonanze. Su Sharon Dodua Otoo e il “wokismo” in Germania*, il “wokismo” viene indagato nello spazio culturale tedesco a partire dai testi della scrittrice e attivista di origini ghanesi Sharon Dodua Otoo. Punto di partenza del saggio è la constatazione che in Germania «il legame del “wokismo” con le origini dello “stay woke” della comunità nera americana è molto labile», e che l’attività letteraria e culturale di Otoo ha un significato profondamente politico, che si lega alla

necessità di «dare risonanza a storie di chi non trova sufficiente spazio nel racconto pubblico e di farlo con parole nuove, che non cancellano culture e anzi ne mostrano sfaccettature poco (ri)conosciute».

Dello spettacolo *Non tre sorelle*, allestito dal teatro Metastasio di Prato e liberamente ispirato alla pièce di Cechov *Tre sorelle*, tratta il saggio di De Blasio, *Non tre sorelle / HE TPII CECTPII. Antifrase per riflettere sulla cancel culture*, che indaga i modi in cui l'opera teatrale riesce a compiere una meta-riflessione sulla cancel culture e l'etica "woke", connesse al rischio della polarizzazione del dibattito culturale e politico.

Tra la letteratura tedesca e la letteratura di lingua inglese si muove il lavoro comparativo di Regni, in cui una lettura "woke" dei romanzi *Il Professor Unrat* di Heinrich Mann e *Vergogna* di J.M. Coetzee, sembra far emergere i caratteri narrativi del romanzo di anti-formazione, in cui l'oppressione e la disuguaglianza svolgono un ruolo decisivo nel determinare le vicende dei protagonisti.

Infine, al campo della teoria della letteratura – e nella fattispecie all'interno del dibattito sul canone letterario – si ascrive il contributo di Argenzio, *Who Holds the Narratives*, che affronta la questione del canone da una prospettiva intersezionale, indagando le dinamiche di potere che sottendono alla sua strutturazione in un quadro che tiene conto anche dell'ormai acquisita rilevanza del paradigma "woke" come categoria critica di riferimento.

I lavori raccolti tracciano un perimetro di sicuro interesse per i lettori dei fenomeni culturali della nostra contemporaneità, per due ragioni: da un lato essi mostrano come il concetto di "wokismo" rappresenti una categoria culturale adoperata con consapevolezza critica nell'ambito della letteratura, e come questa stessa categoria possa risultare feconda se posta al servizio della critica letteraria, per leggere opere narrative del presente, ma anche per riconsiderare testi del passato. Dall'altro, specie per i contributi di ordine linguistico e di teoria della letteratura, si può evincere come il "wokismo", lungi dal ridursi a sola etichetta mediatica, prima ancora che politica e ideologica, racchiude in sé una storia profonda, semanticamente significativa, che è cresciuta con il consolidarsi della consapevolezza del dibattito critico dell'identità nel Novecento e nel Duemila, e che può diventare uno strumento rilevante per la comprensione di quei modi profondi – e spesso non emergenti alla coscienza del singolo – che strutturano lo sguardo sulla realtà, i soggetti e le relazioni, determinando politicamente spazi di assegnazione e di valorizzazione culturale, come ad esempio potrebbe avvenire nel campo della definizione del canone, non solo letterario.

La direzione degli studi umanistici statunitensi – particolarmente attenta alla teoria dei rapporti di potere nella definizione della conoscenza, come appunto nel caso dei subaltern studies – accanto all'importanza che il discorso sull'identità sta acquisendo, specialmente nel campo dell'espressione culturale, sembra indicare che il termine "wokism", come precipitato di un discorso politico, ma anche come perno semantico di un più ampio movimento di critica e di riflessione sulle arti e sul modo di osservare gli oggetti artistici – nonché sulle relazioni che questi intrattengono con la società, la comunità e le stesse singolarità – consoliderà la propria presenza nel dibattito critico contemporaneo.

Con la pubblicazione di questo Dossier «Testo e Senso» ha voluto offrirsi come uno dei primi spazi di riflessione, in Italia, su un argomento che sembra emergere con

urgenza nel campo letterario e artistico – una feconda categoria della cultura, del pensiero e della critica cui occorre guardare con attenzione.

Le dinamiche profonde della violenza di Samuel Cartwright in *Beloved* di Toni Morrison

Paola Partenza

Università degli Studi "G. d'Annunzio" Chieti - Pescara

(paola.partenza@unich.it)

Abstract

Il contributo analizza il concetto di "violenza immateriale" e il suo impatto nelle dinamiche di potere di genere, esplorando come le parole e le strutture culturali possano generare forme di oppressione che si traducono in violenza concreta. Attraverso un'analisi delle opere di Mary Wollstonecraft, Toni Morrison e Laura Bates, il saggio intende dimostrare come la violenza verbale e simbolica, legata a razza e mascolinità, rappresenti un meccanismo per mantenere relazioni di potere tra uomini e donne. A partire dalla teorizzazione della "violenza immateriale" di Samuel Cartwright, si evidenzia come queste forme di oppressione siano state e continuino a essere strumenti di marginalizzazione. Il contributo si conclude con una riflessione sulla traduzione di questa violenza in forme fisiche di persecuzione, come illustrato nel romanzo *Beloved* di Toni Morrison.

Parole chiave

Cartwright, Morrison, *Beloved*

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/770>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

1. Noi, voi, «tampered with»

Alle radici di ogni forma di violenza si situa un'elaborazione concettuale, un processo creativo perverso, che ancor prima di avere come bersaglio *un altro*, elabora il sentimento di appartenenza. Prima di individuare e di porre in antitesi radicale un *noi* con un *voi*, bisogna costruire un *noi*, un lavoro che non trova ancora un luogo fisico nel quale radicarsi, ma comincia a fare l'appello. Un lavoro di propaganda che usa tutti i mezzi che la moderna tecnologia¹ mette a disposizione, elabora concetti come razza, *outcast*, matto, povero, o come scrive Toni Morrison «tampered with»². Il linguaggio violento delle definizioni radica delle convizioni; Jean Jacques Lecercle a proposito del «metaphorical concept of 'immaterial violence'» ritiene che «the violence of an insult is due not to the high-pitched quality of the scream that carries it, but to its insertion in an established practice, a chain of utterances and gestures, a series of semi-conventional effects and expectations»³.

Si avvia il processo di costruzione di un gruppo – ma anche di un sottogruppo – di appartenenza, o nel quale ci si riconosce ideologicamente anche senza farne parte⁴. Oggi il termine più adeguato che esprime, per esempio, la «women-hating communit[y]» in cui la figura maschile tenta di recuperare il proprio dominio è «manosphere»⁵, una «deviation from traditional masculinity»⁶. Si tratta essa stessa di una forma di aberrazione moderna, «It is an interconnected spectrum of different groups, each with their own rigid belief systems, lexicons and forms of indoctrination»⁷. Rivela una «epidemic violence»⁸ che coinvolge le donne, ma che non esclude individui di etnie diverse.

L'odio e la violenza non possono fare a meno di questi preliminari, introducono la perversione nella società, nei gruppi sociali e, finalmente, in ogni individuo. Come osserva Claudia Bianchi:

¹ È opportuno mettere in evidenza che la tecnologia del XX secolo, ha sollecitato forme di violenza che escludono il contatto diretto con l'individuo, ma lo portano ugualmente ad uno stato di prostrazione e demolizione interiore. Si tratta della "manosphere" (che nello spazio di questo articolo non potrà essere analizzato) una forma di violenza che si appropria dello spazio virtuale per mettere in atto forme di violenza verbale che assumono tutti gli aspetti della 'violenza materiale'. Si ricorda l'esempio riportato da Laura Bates nel suo *Men Who Hate Women*: «[...] I arrive home and open my laptop to find messages about using my hair as handlebars and raping me until I die. Long descriptions about being abused and violated. Messages about my hypothetical future children being raped. Notes about destroying my genitals and vagina. Videos that depict me as the devil. [...] After that, it's even easier to see the warning signs» (Laura Bates, *Men Who Hate Women*, London, Simon & Schuster, 2020, pp.48-49).

² Toni Morrison, *The Origin of Others*, Harvard, Harvard University Press, 2017, p. 2.

³ Jean-Jacques Lecercle, *The Violence of Language*, London-New York, Routledge, 1990, p. 228.

⁴ È il caso delle appartenenze per ragioni politiche, ideologiche, come anche di empatia. È possibile simpatizzare con le istanze di un movimento contro la violenza sulle donne senza per questo dover essere una donna, come anche per un movimento contro la violenza di genere, razzista, fobica di varia natura non si deve appartenere a nessuna di queste. Si può restare umani senza restare a guardare, ma partecipando al dolore altrui con il dolore che questo mi procura.

⁵ Laura Bates, *op. cit.*, p. 127 sgg.

⁶ Ivi, p. 35.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Ivi, p. 36.

Le espressioni d'odio sono strumenti con cui credenze, atteggiamenti e comportamenti discriminatori vengono presentati come diffusi, normali o razionali; individui e gruppi vengono posizionati su un'ingiusta scala sociale, e i loro comportamenti o affetti stigmatizzati e persino de-umanizzati⁹.

Ogni atto linguistico violento è per sé stesso un atto di *qualificazione* dell'essere umano, producendo una forma di "abominable bond" tra linguaggio-individuo a cui la società fatica a sottrarsi. Già Mary Wollstonecraft in *A Vindication of the Rights of Woman* (1792) lamenta, come le donne in generale e le schiave africane esistessero solo «to sweeten the cup of man»¹⁰, come strumenti di potere e di piacere dell'uomo bianco. Richiamando Rousseau, Wollstonecraft pone la questione in questi termini:

[F]or Rousseau, and a numerous list of male writers, insist that she [woman] should all her life be subjected to a severe restraint, that of propriety. Why subject her to propriety—blind propriety, if she be capable of acting from a nobler spring, if she be an heir of immortality? Is sugar always to be produced by vital blood? Is one half of the human species, like the poor African slaves, to be subject to prejudices that brutalize them, when principles would be a surer guard, only to sweeten the cup of man? Is not this indirectly to deny woman reason? for a gift is a mockery, if it be unfit for use¹¹.

Il meccanismo, sottilmente persuasivo e che si propone quasi come la soluzione inevitabile per quesiti che altrimenti resterebbero sospesi, lo descrive in modo convincente Toni Morrison quando rilegge un episodio autobiografico della sua infanzia. Le parole, poche, ma efficacemente violente della nonna, fanno emergere il significato, la portata non relativa del sentimento che si costruirà intorno alla conquista di uno spazio fisico, di un concetto che pretende di escludere e non di includere. Si tratta di un episodio dell'infanzia della scrittrice americana e che riporta ad inizio della sua raccolta di saggi, *The Origin of Others*, dedicati alla costruzione dell'altro come essere privo di individualità, isolato in un'etichetta che qualifica il sotto-sottogruppo al quale, in modo del tutto infondato, appartenerebbe.

Nel primo capitolo "Romancing Slavery", l'autrice rievoca l'episodio di una rara visita della bisnonna, accaduto nel 1932/1933, quando ancora bambina giocava per terra con la sorella: «Millicent MacTeer, our great-grandmother. An often-quoted legend. [...] She lived in Michigan, a much-sought-after midwife. [...] She was regarded as the wise, unquestionable. Majestic head of our family»¹². Una figura autorevole che fa irruzione nella vita di due bambine che giocano serene introducendo, in quel piccolo universo di calore familiare, la distinzione tra un ipotetico noi e un escludente voi. Accompagna la sentenza un gesto altrettanto eloquente, quasi per tenere lontano le due bambine alle quali è rivolto, le fissa con aria severa, le punta con il bastone, al quale appoggia la sua età, e dice: «These children have been tampered with»¹³. È chiaro che l'essere *tampered*

⁹ Claudia Bianchi, *Hate Speech. Il lato oscuro del linguaggio*, Bari, Laterza, 2021, p. 17.

¹⁰ Mary Wollstonecraft, *A Vindication of the Rights of Woman*, Harmondsworth, Penguin, 1983, p. 257.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Morrison, *The Origins of Others*, cit., p. 1.

¹³ *Ivi*, p. 2.

with ha il significato di una contaminazione con qualcosa che diluisce la purezza, sbiadisce il colore, annacqua la genetica. A nulla valgono le proteste della loro madre, ormai il danno è stato fatto, almeno nel mondo degli adulti, ma non ancora, o almeno non ancora pienamente nel mondo delle due fanciulle. Tant'è vero che la Morrison ricorda che in un primo momento le parole della bisnonna le erano sembrate come qualcosa che alludessero a un altrove dai tratti quasi desiderabili: «'Tampered with' sounded exotic at first—like something desirable»¹⁴. Con questi ingredienti si costruiscono, o si inizia la costruzione, dei due fondamentali concetti violenti dell'inferiorità o della non appartenenza con inserimento nella cerchia degli Altri sui quali far, in seguito, attecchire l'odio. Abbiamo così due primi mattoni, *inferiorità* e *Altri*, che danno l'avvio alla costruzione dell'edificio violento, perverso dell'esclusione, dell'emarginazione e della marginalizzazione. Si manifestano con un *noi* e un *voi*, l'appartenenza e l'esclusione. Anzi, all'inizio della catena delle esclusioni si collocano un *io* e un *tu* che non trovano un terreno comune di incontro. Si tratta di *solitudini* incapaci di guardarsi in faccia, negli occhi, di farsi parola e ascolto. Una aberrazione monologante, un asservimento che impedisce di rompere il legame primordiale e inevitabile con sé stessi, la propria storia, la propria genetica.

Su questo terribile terreno si costruisce il mito delle razze, delle *appartenenze* per consanguineità, e le *esclusioni* per le stesse identiche ragioni. Si tratta di una posizione rozza, limitata e che fa leva su una forza elementare, si rafforza su sentimenti semplici e rudimentali che vincolano il soggetto implicato proprio perché si basa su presunte consanguineità, legami indissolubili dettati dalla genetica. Una fratellanza impossibile che aspira alla costruzione di una realtà sociale e politica monoetnica. Questa, a sua volta, si reggerebbe su un percorso ideale: *io* sono, o credo di essere, quel che ritengo essere *me* stesso. Una circolarità che non vale soltanto *per* e *fra* gli individui, ma vale anche per gli Stati, sia che si reggano su principi razzisti, sia che rifiutino questi principi. Una circolarità che, inoltre, dimostra come sia impossibile sfuggire da sé stessi, professarsi liberi. La condizione dell'uomo è di essere incatenato su questa roccia, come il titano del mito greco Prometeo. Proprio come il titano, l'uomo non può eludere la sua condizione senza l'intervento esterno; quindi, di un altro che lo inquieta e lo libera da sé.

Nel processo di costruzione dell'altro non sono coinvolti solo i sentimenti primordiali di reazione e difesa. Non è sufficiente segnalare, ovvero significare, nell'altro che arriva un pericolo concreto o eventuale per giustificare la creazione dell'esclusione da una realtà comunitaria costruita intorno al sangue, a una storia condivisa, all'eredità, a un passato più o meno comune; a costruire l'opposizione frontale c'è sempre l'ingombro dell'*Io*, un restare inchiodati a sé stessi, come il titano alla roccia del Caucaso. Proprio da quei luoghi lontani e fortemente evocativi è sorto il mito (razzista) della razza caucasica. Spesso si sente dire, uomo/donna bianco/a caucasico/a. Si tratta di un falso mito e di una definizione non scientifica, come ricorda Bruce Baum: «the notion of a Caucasian race has gone in and out of vogue, and then back into vogue, among raciologists and in

¹⁴ *Ibidem*.

popular usage since it was invented in the late eighteenth century»¹⁵. Un tentativo di sostituzione di una categoria razzista precedente, e riferibile al periodo storico del nazismo in cui si esaltavano le caratteristiche di purezza della presunta razza Ariana. Bruce Baum mette in luce che il concetto di razza è fondamentalmente una costruzione del potere che si serve di teorie scientifiche o pseudo-scientifiche per fondare, rafforzare e imporre una direzione alla Storia. Il concetto di razza è, dunque, un prodotto finale, un'operazione che non precede ma segue, si tratta di un effetto del potere: «Race, in short, is an effect of power»¹⁶. Di conseguenza, seguire le tracce degli studi sulla presunta razza caucasica è prevalentemente, se non esclusivamente: «[...] a study of power: how social and political power have produced scientific knowledge of race and what the history of racial knowledge reveals about modern power»¹⁷.

2. Razza, potere, classificazione, esclusione

Il razzismo dalla comparsa dell'uomo sulla Terra ha avuto la caratteristica di tenere lontano chi non somiglia al clan, chi si presenta alla porta e minaccia la sicurezza della piccola comunità. La reazione a questi avvenimenti si ripete identica da allora, isolare l'estraneo, considerarlo un nemico pronto a privarci del nostro benessere, sia che si tratti di un misero territorio di caccia, sia di una florida economia attuale. Si studiano e si raffinano strategie di controllo che si gerarchizzano e specializzano sempre più per far risaltare immediata ed evidente chi domina e chi, al contrario, deve essere dominato. Controllare è la strategia fondamentale che assicura il mantenimento dei privilegi di inclusione e di esclusione.

Nell'operare in questa direzione si incontrano giudizi di valore che tendono alla demolizione dell'alterità, alla distruzione dell'altro, del suo esistere qui e ora e con la sua fastidiosa, quasi inaccettabile, pretesa di ricevere attenzione. L'altro è portatore di parola, e la parola è contatto, non già come comunicazione in atto, ma come presupposto della comunicazione, la parola dell'altro precede e insieme eccede la verbalizzazione, è già una responsabilità. Troppo, decisamente troppo, se si intende gerarchizzare, fornirsi delle griglie normative per escludere l'altro, o un insieme di altri, dal partecipare ai privilegi consolidati in seno a una realtà strutturata. La via più immediata, banale e per questo feroce, di escludere è la differenza fisica, il colore della pelle innanzitutto, la conformazione fisica, l'appartenenza di genere. Raramente si discrimina qualcuno per le pretese intellettuali che avanza, le differenze, come anche le più accentuate divergenze culturali non sfociano quasi mai in esclusione o razzismo culturale. A meno che non intervengano il colore della pelle, il genere, l'identità di genere e via di seguito.

¹⁵ Bruce Baum, *The Rise and Fall of The Caucasian Race. A Political History of Racial Identity*, New York-London, New York University Press, 2006, p. 7.

¹⁶ Ivi, p. 8.

¹⁷ *Ibidem*. Molti sono gli studi che hanno discusso della questione facendo una netta distinzione fra costruzione politica e sociale della razza, al riguardo si veda: Joshua Glasgow et al., *What is Race? Four Philosophical Views*, Oxford, Oxford University Press, 2019. Dello stesso tenore è il saggio di Appiah che esplora il ruolo della razza nella formazione dell'identità individuale (K. Anthony Appiah, Amy Gutmann, *Color Conscious. The Political Morality of Race*, Princeton, Princeton University Press, 1996).

Spesso si sente la censura più violenta ed efficace lavorare in una espressione frequentemente ripetuta: “*Tu non capisci queste cose!*”. Una formula mai introdotta nel discorso come una domanda, ha sempre la potenza di una asseverazione pronta al consumo, e utile per troncarsi sul nascere un dialogo fra le parti. Quel *tu* può essere una donna, un individuo con altro colore di pelle, un bambino al quale si sta negando il privilegio di essere un portatore di parola; mette in atto un processo che *deresponsabilizza* chi la pronuncia e gli fa assumere il ruolo di dominatore. Ricondotto al silenzio anzi, espropriato del suo diritto di parola, all’altro non resta che subire il discorso di potere che chi intende sottometerlo imbastisce.

Di questo potere razzista, discriminatorio, che esclude e nega dignità all’altro si possono ripercorrere persino le fondamenta pseudo-scientifiche che nel tempo hanno costruito il perimetro della strategia del controllo prima, e del comportamento nei confronti degli esclusi poi.

Con una marcata presunzione di scientificità, nel maggio del 1851, il *New Orleans Medical and Surgical Journal*, periodico di medicina e chirurgia, pubblica un articolo dal titolo “*Report on the Diseases and Physical Peculiarities of the Negro Race*”, dopo essere stato presentato da Samuel Cartwright il 21 marzo dello stesso anno in occasione dell’incontro annuale della *Medical Association of Louisiana*. Nell’articolo, fastidioso da leggere, violento e falso nel metodo come nelle conclusioni, il medico e schiavista Cartwright traccia le sue giustificazioni su basi fisiologiche, teologiche ed etimologiche – tutte precedute dal morfema *-pseudo* – della superiorità del bianco sul *negro*¹⁸.

Con toni da pioniere della materia il dottor Cartwright esordisce lamentando una carenza – un vuoto da colmare per quel che riguarda una cospicua porzione di popolazione delle terre del Sud – la razza africana non è stata sottoposta a ispezione medica accurata per quel che concerne la fisiologia, le malattie e le peculiarità. Si offre, quindi, di colmare tali lacune. Per Cartwright, questa razza esistita sin dalla notte dei tempi nelle zone del Niger e in quelle selvagge dell’Africa, sono prive di una seria, e metodologicamente corretta, osservazione scientifica: «*That, although the African race constitutes nearly a moiety of our southern population, it has not been made the subject of much scientific investigation and is almost entirely unnoticed in Medical books and schools*»¹⁹.

La premessa del dottore schiavista non prevede di leggere nella razza africana un punto di contatto con i bianchi che popolano gli Stati del Sud; nel suo delirante articolo è *l’eugenetica* a tenere banco. In modo riassuntivo possiamo delineare alcune linee metodologiche che giustificano la condizione dello schiavo: 1) l’impossibilità di avere

¹⁸ Si usa questo termine e lo si mette in corsivo come elemento per rimarcare, prima visivamente, poi concettualmente, la violenza, il disprezzo insito nel linguaggio di Cartwright. Si tratta di un termine che viene costantemente usato nel suo testo e assume il carattere di una vera e propria materializzazione della violenza e dell’odio: passa dalla parola a soluzioni condivise che ‘certifichino’ lo stato di inferiorità. Va da sé che non appartiene al registro di chi scrive, in nessun caso e in nessun significato. Lo si consideri un lemma di una lingua morta e caduta in disuso. Allo stesso modo si userà l’espressione uomo bianco in corsivo sia quando lo usa come termine di paragone razzista sia in senso generale.

¹⁹ Samuel A. Cartwright, “*Report on the Diseases and Physical Peculiarities of the Negro Race*”, *New Orleans Medical and Surgical Journal*, 1851, p. 691.

una evoluzione morale autonoma, 2) l'essere portatore di malattie sue proprie, dovute alla diversa fisiologia che lo caratterizza.

Prima di addentrarsi nell'esposizione *scientifica* delle malattie, Cartwright ritiene opportuno segnalare le differenze fisiologiche e anatomiche fra «negro and white man; otherwise their diseases cannot be understood»²⁰. Precisa, inoltre, che non si tratta di una differenza da poco, come potrebbe essere il colore della pelle, ma si tratta di una differenza più profonda, «durable and indelible, in their anatomy and physiology»²¹. La strategia di controllo stabilisce il limite entro il quale inserire questo *oggetto* ignoto che è il *negro*. Muovendo da esigenze conoscitive sulla fisiologia e anatomia, lamentando una mancanza negli studi medici e quindi nella scienza, Cartwright perviene ad un'analisi che, apparentemente guidata da spirito di scienza, maschera un pregiudizio, una decisione già presa sull'*oggetto* della sua ricerca. L'intenzione, non necessaria, di stabilire la fisiologia di un essere umano che presenta un tratto distintivo, identitario, nel colore differente della pelle è finalizzata all'esigenza di *alterizzare*²², allontanare da sé per costruire un paradigmatico *noi* che esclude chi non è uguale, non coincide. In ogni circostanza la distinzione è determinata dal colore della pelle e non dalla provenienza, «[...] clarity took second place to skin color and race took pride of place over language. The result: the obfuscation of everything but racial identity»²³.

Le differenze che Cartwright intende far valere, dunque, non sono riconducibili esclusivamente all'evidente differenza del colore della pelle, ma si trovano più in profondità, sotto la pelle. Riguardano le ossa, la loro struttura, i nervi, la loro dimensione e funzione, il cervello, la sua collocazione nel corpo, i gangli, il colore del sangue e della stessa carne. Sancisce, così, che il *negro*, elemento dell'*African race*, non solo è diverso per le ragioni evidenti, ma dimostra la sua estraneità al consesso dell'*uomo bianco*, per ragioni scientifiche, mediche. Il *negro* è biologicamente altro rispetto al bianco, antropologicamente altro, intellettualmente altro. In assenza di informazioni scientifiche Cartwright giunge alla conclusione che è al mondo animale che bisogna guardare per comprendere il legame fra l'uomo e l'animale. Ecco che la tassonomia soccorre il razzista, egli deve costruire l'albero filogenetico del suo oggetto di studio, di questo organismo inquietante che lo provoca con la sola presenza.

Per esercitare il controllo, e il potere del controllo, Cartwright si appoggia alla indiscussa autorevolezza di Sæmmerring e di altri anatomisti che hanno avuto modo di osservare le parti interne del corpo dei *negri* e che si sono serviti della dissezione come strumento di indagine accurata. Hanno misurato, comparato, ipotizzato e soppesato tutte le possibili differenze, o evidenze scientifiche, per giungere alla determinazione fondamentale e che libera ogni schiavista dal doversi fare carico di impedimenti etici e morali nello sfruttamento dei *negri*, il loro essere altro rispetto al genere umano superiore, al quale appartiene di diritto l'*uomo bianco* dipende dal fatto che «[...] his brain is a ninth or tenth less than in other race of men. [...] Sæmmerring remarks, that the

²⁰ Ivi, p. 692.

²¹ *Ibidem*.

²² Morrison, *The Origins of Others*, cit., cfr. *Infra*.

²³ Toni Morrison, *A Race in Mind*, in *The Source of Self-Regard. Selected Essays, Speeches, and Meditations*, New York, Alfred A. Knopf, 2019, p. 75.

negro's brain has in great measure run into nerves»²⁴. Stabilita l'inferiorità fisica, l'incapacità razionale e morale del suo oggetto di studio, Cartwright trasmette proprio un tipo di significati simili a quelli che Sømmering giudica fondamentali: per comprendere la fisiologia del *negro*, nella sua essenza più autentica bisogna rivolgersi al regno animale, e nello specifico a quello dei primati africani. Una scimmia evoluta, dunque, che è capace di fare quasi tutte le cose che connotano l'*uomo bianco*, parlare, camminare in stazione eretta, anche se cammina in modo traballante, come se portasse un peso. La fisiologia ha stabilito, in modo inequivocabile, che l'universo psichico del *negro* non è assimilabile a quello dell'*uomo bianco*, così come le elaborazioni concettuali e, persino, musicali, sono su piani divergenti: «Does he belong to the same race as the white man? Is he a son of Adam? Does his peculiar physical conformation stand in opposition to the Bible, or does it prove its truth? These are important questions, both in a medical, historical and theological point of view»²⁵.

Il linguaggio delle analogie *naturali* viene impiegato nel testo di Cartwright per rappresentare astrazioni non analogiche. Attraverso il linguaggio, la *cultura scientifica* razzista codifica il *negro* come una sorta di umanoide depotenziato, un automa insensibile «an automaton or senseless machine»²⁶ incapace, inoltre, di svolgere servizi di utilità a sé stesso. Questa specie di umanoide insensibile sottoposto a ispezione, presenta, inoltre, occhi con un campo visivo ridotto, ma con una peculiarità che rafforza la convinzione che sono più vicini al mondo animale che a quello umano superiore, e che li rende naturalmente adatti alla schiavitù. Gli occhi dei *negri* sono provvisti di una membrana capace di filtrare meglio i raggi del sole, e quindi restare più tempo nei campi di cotone, o comunque all'aria aperta. Questa peculiare membrana è presente anche nell'*uomo bianco*, ma è, ormai, soltanto un vestigio della più antica provenienza animale: la membrana nictitans posta all'angolo dell'occhio e che prende il nome di plica semilunare per il *negro* è quasi una terza palpebra. Cartwright sostiene che, nella razza dei *negri*, («the negro race») lo sviluppo preternaturale di questa membrana è l'evidenza della loro lontananza dalla umanità piena rappresentata esclusivamente dall'*uomo bianco*. Quasi lo esclude dal novero dei mammiferi superiori, infatti, se si tralasciano i gatti, gli orsi polari, le foche e l'oritteropo, gli altri mammiferi non presentano la cosiddetta terza palpebra. È, invece, presente nei rettili, negli anfibi e nei pesci. Ora a quale ibridazione appartiene la razza dei *negri*? È chiaro che si pone a cavallo tra due mondi, non è pienamente un essere umano, ma non è del tutto escluso dal consesso degli esseri umani; non appartiene al mondo dei rettili, dei pesci, ma presenta caratteristiche che lo avvicinano a questo mondo animale. È pericoloso, va tenuto sotto stretta vigilanza e usato per lavori e non per altro. Ha però, specialmente nei suoi esemplari femmina, un vantaggioso apparato riproduttivo, che permette salti di specie. I prodotti che le femmine producono non sono ben visti né dagli uni, i neri, né dagli altri, i bianchi. Si trovano nella posizione liminale di chi non apre un possibile dialogo pacificatore, o promuove un incontro tra bianchi e neri ma restano in quel limbo indicato con disprezzo

²⁴ Cartwright, *op. cit.*, p. 692.

²⁵ Ivi, p. 697.

²⁶ Ivi, p. 710.

da Millicent MacTeer, sono i «tampered with»²⁷. I figli delle nere nati dalle violenze subite dai guardiani, dai padroni bianchi, non si emancipano dalla condizione di Altro, di differente per natura; si nega la genetica, non se ne riconosce la paternità, e si continua a considerarli alla stregua dei genitori neri, perché se così non fosse, si rimetterebbero in discussione gli assetti e le leggi che regolano la crudele macchina razzista. Non si può negare il presupposto genetico, fisiologico, *scientifico* dell'esclusione dei neri dal mondo pieno di armonia del suo padrone bianco.

Il più insuperabile dei limiti del *negro* è di non avere una struttura cerebrale, di pensiero, e di elaborazione della realtà, paragonabile a quella dell'*uomo bianco*²⁸. Il dato di fatto, dimostrato dalle dissezioni cadaveriche, che il cervello dei neri è un cervello diffuso, che si trova nei suoi nervi spessi ne dichiara l'inferiorità. È chiaro che una siffatta conformazione neurologica non rende il *negro* adatto alla vita contemplativa, ma lo condanna alla totale sottomissione alla vita dei sensi, non è capace di giudizio morale né di essere educato a questa vita. Evidenza medica che Cartwright rileva nell'assenza di armonia nella musica, nei ritmi sincopati e nelle parole sconnesse delle loro canzoni. Questa produzione spirituale è utile a soddisfare i sensi, i piaceri sensuali dei *negri*²⁹.

3. Drapetomania: la malattia peculiare di chi è ridotto in schiavitù

Drapetomania è una peculiare malattia propria dei *negri* e scoperta da Cartwright. Questa forma di malattia mentale viene descritta in questi termini: «Drapetomania or the disease causing slave to run away»³⁰. Una malattia che si manifesta con un sintomo bizzarro, l'irrefrenabile desiderio degli schiavi di fuggire dalla loro misera condizione per cercare una vita dignitosa. Mai descritta nella letteratura medica prima dell'avvento della schiavitù, «It is unknown to our Medical authorities, although its diagnostic symptom, [...] is welfare knowledge to our planters and overseer»³¹.

A onor del vero avverte Cartwright, la scoperta non è tutta sua, la tendenza dello schiavo a fuggire era nota sin dall'antichità greca, che infatti gli offre il primo lemma per costruire il termine scientifico di questa nuova patologia *δραπέτης* «a runaway slave» cui aggiunge un altro termine greco, che esprime una malattia mentale, *μανία*. Nelle parole feroci di Cartwright, irrisorie e piene di disprezzo, la costruzione della semantica dell'odio razziale suona in questi termini «[...] *δραπέτης* the fact of the absconding, and the relation that the fugitive held to the person he fled from. I have added to the word meaning runaway slave, another Greek term, to express the disease of the mind causing him to abscond»³². Non si tratta della non controllabile mania di sottrarsi al proprio dovere di schiavo, ma di fuggire ovunque se solo se ne fosse presentata l'occasione. Per reprimere questa insania occorrono dei buoni *masters*, maestri che sappiano ricondurre gli schiavi, i *negroes*, alla ragione e al lavoro.

²⁷ Morrison, *The Origins of Others*, cit., p. 2.

²⁸ Sulla superiorità dei bianchi si veda Lucia Villares, *Examining Whiteness. Reading Clarice Lispector through Bessie Head and Toni Morrison*, New York, Legenda-Routledge, 2011.

²⁹ Cartwright, *op. cit.*, p. 693.

³⁰ Ivi, p. 707.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*.

La cura migliore non si trova nei ritrovati galenici, o in qualche intervento strumentale, la cura è già disponibile e si trova nel libro della bibbia il *Pentateuco*. Il principio attivo di questo farmaco formidabile è nella giusta interpretazione di un termine che è stato sempre tradotto male, in esso si trova racchiusa «the true art of governing negroes in such a manner that they cannot run away»³³. Non si tratta di una medicina vera e propria quanto piuttosto di una autorizzazione che legittima un comportamento e un trattamento spietato nei confronti di esseri umani indifesi e alterizzati in modo estremo. La parola sostituisce l'empatia, rafforza l'identità del noi, ed esclude il confronto con l'altro e lo violenta nella sua dignità umana. Da un criterio diviso che si fonda su un parametro meramente estetico, esteriore e del tutto influente per giustificare una così formidabile ispezione e costruzione di paradigmi pseudoscientifici, Cartwright ricava direttamente la volontà del Creatore dalla traduzione corretta, etimologicamente e semanticamente autentica di un solo termine. Sostiene, infatti, che «The correct translation of that term declares the Creator's will in regard to the negro; it declares him to be the submissive knee-bender»³⁴ (corsivo mio).

La sua è una lingua di azione e di astrazione, capace di esprimere ipotesi e ragionamenti che conducono in un'unica direzione. Tuttavia, se l'esegesi biblica, il lavoro sulla lingua per ricavare il significato autentico da restituire al termine che riconduce alla volontà del Creatore e il posto che spetta al *negro* nella creazione non dovessero risultare convincenti al suo lettore, Cartwright, riprende il camice da medico e ricercatore scientifico, e da questa posizione più autorevole aggiunge: «In the anatomical conformation of his knees, we see '*genu flexit*' written in the physical structure of his knees, been more flexed or bent, than and other kind of man»³⁵. Se, dunque, non si osserverà la prescrizione contenuta nel sacro libro il pericolo è che lo schiavo si darà alla fuga. Al contrario se si desisterà dall'intento di alzare lo schiavo dalla sua condizione *genuflessa*, fino a portarlo alla posizione eretta del suo padrone, se addirittura si tenterà di trattarlo con condiscendenza, si commetterà prima di tutto un peccato di superbia contro il Creatore che ha voluto per il *negro* questa condizione e questa posizione nel Creato. Nella logica di Cartwright tali considerazioni appaiono corrette e pertinenti; in particolare la ridefinizione utilitaristica dello schiavo. Empatia o debolezza umana condurrà inevitabilmente a commettere un errore di valutazione del giusto utile ricavabile dallo schiavo. Se quest'ultimo si dà alla fuga per aver ricevuto un trattamento da essere umano a rimetterci sarà il padrone. Cartwright quando sembra mostrare un moto di umanità nei confronti degli schiavi, specialmente quando raccomanda di non abusare del potere che Dio ha concesso all'*uomo bianco*, in realtà non è alla pietà che fa riferimento, ma è un richiamo alla necessaria moderazione nell'infierire sul corpo dello schiavo con la frusta; frenare, per quanto sarà possibile, gli abusi di ogni tipo sul corpo dello schiavo e delle schiave che si oppongono alla *genuflessione*. In questi casi il *negro* cade vittima della drapetomania. Il contrario si verificherà, invece, se le frustate saranno dosate, se il cibo verrà somministrato nella giusta quantità e, soprattutto, «he keeps him in the position that we learn from the Scriptures he was

³³ Ivi, p. 708.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*.

intended to occupy, that is, the position of submission»³⁶. C'è un solo modo per prevenire una malattia altrimenti incurabile come la drapetomania, i padroni degli schiavi devono trattarli come bambini, con cura, con gentilezza, attenzione e umanità, si tratta sempre di individui affetti da *dysæsthesia Æthiopsis*, una «hebetude of mind and obtuse sensibility of body, a disease peculiar of negroes called by overseers 'Rascality'»³⁷. La conclusione del medico razzista e possessore di schiavi, non può restare confinata nello spazio dell'arte medica, ma deve ampliare i suoi confini e far sentire la sua voce anche nel più vasto campo della politica. Cartwright inizia il suo discorso ribadendo lo spazio di un noi etnocentrico ed escludente, riassume e condensa in una sola frase disprezzo, fanatismo ottuso e violento, riscrivendo una narrazione della Storia a sostegno della sua posizione. La sentenza si impossessa della voce del *negro*, anzi gliela nega definitivamente e si arroga il diritto di stabilire la demarcazione tra buono e non buono, fonte di felicità o di infelicità per lo Schiavo:

Our Declaration of Independence, which was drawn up at a time when negroes were scarcely considered as human beings, 'That all men are by nature free and equal' and only intended to apply to white men, is often quoted in support of the false dogma that all mankind possess the same mental, physiological and anatomical organization, and that the liberty, free institutions, and whatever else would be a blessing to one portion, would, under the same external circumstances, inherent in the organization³⁸.

Il falso mito dell'uguaglianza tra gli individui che compongono le due *razze*, come vorrebbero la scuola di medicina del Nord degli Stati Uniti e i medici Inglesi, che trattano con gli stessi ritrovati i «Gypsies in England, the Hindoos in India, the Hottentots at her Cape Colony, and the aboriginal inhabitants of New Holland»³⁹ è un errore metodologico e di prassi medica perché la falsità del dogma contraddice l'ordine della Creazione, nonché il volere stesso del Creatore. Questo falso dogma, che mette in pericolo la narrazione schiavista, è smontato dalla verità, confermata dalle dissezioni cadaveriche, dalle prove che dimostrano l'esistenza di differenti morbi che affliggono le due razze: «there is a radical, internal, or physical differences between the two race»⁴⁰ talmente caratterizzanti che ciò che è buono e augurabile per l'*uomo bianco* «as liberty, republican or free institutions»⁴¹ non sono né auspicabili, né tanto meno potrebbero giovare alla *negro race*, «but actually poisonous to his happiness»⁴².

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Ivi, p. 709.

³⁸ Ivi, p. 715.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Ivi, p. 92.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ibidem*.

4. *Beloved*: Sethe era affetta da drapetomania

Beloved, romanzo di Toni Morrison pubblicato nel 1987, è ambientato nella realtà schiavista degli Stati del Sud degli U.S.⁴³. In esso si riallacciano i fili romanzati di una vicenda realmente accaduta e che ha nell'orrore e nell'atrocità dei gesti il suo fulcro, come nota Carmen Gillespie «is the story of what happens in the silences of trauma»⁴⁴. Una storia vera, quella di Margaret Garner, una madre schiava, fuggita con tutta la sua famiglia dal Kentucky, dove viveva in schiavitù, verso lo stato libero dell'Ohio. Una storia terribile di infanticidio il cui scopo era quello di rendere finalmente ed autenticamente liberi i figli della schiava fuggitiva. Vicenda paradossale, terrificante, carica di orrore, specchio della violenza e della crudeltà con cui venivano trattati gli schiavi.

Il romanzo della Morrison inizia con uno sguardo dall'esterno. Il principio informatore che struttura la descrizione si lascia osservare sin dal primo dettaglio: «124 was spiteful. Full of baby's venom. The women in the house knew it and so did the children. For years each put up with the spite in his own way, but in the 1873 Sethe and her daughter Denver were its only victims»⁴⁵. Da questa descrizione apprendiamo che la casa al 124 custodisce un terribile segreto, che le donne di casa conoscono e subiscono. Essa rivela un gioco di contrasti tra rancore e dolore; si tratta di una casa abitata dall'orrore più che da esseri umani. In quella casa si sono consumate spoliazioni e reclusioni, non vite, non sono state scritte delle biografie umane. Ora delle vittime della casa ne restano soltanto due, una madre e una figlia. Una casa al termine di una strada della città di Cincinnati, Ohio, periferia estrema della città, un luogo della marginalizzazione, «in the gray and white house on Bluestone Road. It didn't have a number then, because Cincinnati didn't stretch that far»⁴⁶. In questa grigia dimora si era trasferita a vivere Baby Suggs, dopo essere stata riscattata dal figlio Halle, marito di Sethe. La ormai anziana Baby Suggs non ha mai compreso la ragione che spingeva suo figlio a donarle la libertà, non capiva il senso della parola e cosa fosse una vita libera. In questa casa grigia si sforzavano tutte di dimenticare qualcosa, Baby Suggs che aveva avuto otto figli ricordava il volto di uno solo, Halle, degli altri non conosceva neanche il destino:

I had eight. Every one of them gone away from me. Four taken, four chased, and all, I expect, worrying somebody's house into evil." Baby Suggs rubbed her eyebrows. "My firstborn. All I can remember of her is how she loved the

⁴³ Secondo Drummond Mbalia: «Toni Morrison uses *Beloved* as a vehicle in which to propose solidarity as the only viable solution possible for African people. The ambivalent, uncommittal endings of the first four novels and the clear, confident ending of can be used as examples to gauge the author's own developing consciousness in regard to both the nature of the African's oppression and the solution» (Doreatha Drummond Mbalia, *Toni Morrison's Developing Class Consciousness*, Selinsgrove, Susquehanna University Press, 2004, p. 88).

⁴⁴ Carmen Gillespie, *Critical Companion to Toni Morrison. A Literary Reference to Her Life and Work*, New York, Facts on File, 2008, p. 19.

⁴⁵ Toni Morrison, *Beloved*, New York, Vintage, 2004, p. 3.

⁴⁶ *Ibidem*.

burned bottom of bread. Can you beat that? Eight children and that's all I remember⁴⁷.

Anche nella memoria di Sethe i volti dei figli andati via cominciavano a scomparire, a perdersi nelle nebbie di una strenua lotta contro il ricordo e il dovere di ricordare: «As for the rest, she worked hard to remember as close to nothing as was safe. Unfortunately her brain was devious»⁴⁸. Non è possibile dimenticare una tragedia, sfumarne i contorni violenti, sempre torneranno le immagini dell'orrore commesso e delle violenze subite. La fuga nella memoria selettiva, quella che sfrangia e ritaglia per rendere più supportabile il presente, tenta di alleviare la sofferenza di Sethe⁴⁹. Le vicende accadute a Sweet Home, nonostante siano edulcorate dal ricordo del paesaggio che le si presentava nella sua bellezza spudorata, non hanno mai smesso di provocarle brividi di terrore. Sweet Home era stato il luogo infernale della reclusione: «It never looked as terrible as it was and it made her wonder if hell was a pretty place too»⁵⁰.

Sweet Home era la fattoria nella quale Sethe era stata tenuta come schiava da Mr Garner, e la vita in quel posto è stampata sulla sua schiena in modo indelebile:

'I got a tree on my back and a haint in my house, and nothing in between but the daughter I am holding in my arms. No more running—from nothing. I will never run from another thing on this earth. I took one journey and I paid for the ticket, but let me tell you something, Paul D Garner: it cost too much! Do you hear me? It cost too much. [...]'⁵¹.

Un albero sulla schiena, un prezzo immenso pagato alla vita. Il viaggio che l'ha portata nella casa al 124 è stato pagato con il tormento di un fantasma, di un dolore inesauribile che l'ha costretta a togliere la vita a sua figlia, Beloved. Il seme della pianta che le cresce sulla schiena— *germogliato* a suon di frusta, rifinito con foglie e ciliegie— le è stato piantato nella fattoria per ordine del maestro. Un tronco di ciliegio, con foglie rami e frutti lungo la schiena, ormai insensibile, di Sethe. La punizione giusta per aver parlato con la moglie del proprietario, per averle raccontato che dei ragazzi, quando era incinta di Denver e aveva partorito da poco la sua Beloved, le avevano succhiato il latte. Il racconto della sequenza è raccapricciante, l'odio si materializza in queste parole:

"We was talking 'bout a tree, Sethe."

"After I left you, those boys came in there and took my milk. That's what they came in there for. Held me down and took it. I told Mrs. Garner on em. She had that lump and couldn't speak but her eyes rolled out tears. The boys found out I told on em. Schoolteacher made one open up my back, and when it closed it made a tree. It grows there still."

"They used cowhide on you?"

⁴⁷ Ivi, p. 5.

⁴⁸ Ivi, p. 6.

⁴⁹ Sulla funzione della memoria in *Beloved* si veda Daniel Erickson, *Ghosts, metaphor, and history in Toni Morrison's Beloved and Gabriel García Márquez's One hundred years of solitude*, New York-London, Palgrave, 2009, p. 45 sgg.

⁵⁰ Morrison, *Beloved*, cit., p. 6.

⁵¹ Ivi, p. 15.

“And they took my milk.”

“They beat you and you was pregnant?”

“And they took my milk!”⁵²

Questo episodio ritorna nella definizione di Baby Suggs, quando rievoca le sue maternità violentate e negate. Definiva le vicende legate alla vita nella fattoria «the nastiness of life»⁵³. In realtà si trattava di una vera e propria reificazione dei soggetti implicati nella relazione *uomo bianco* e *negro*. Le parole che la Morrison utilizza per specificare l'avvenuta alterizzazione degli schiavi appartengono al mondo del commercio, delle merci e delle leggi che regolano lo scambio. Gli schiavi potevano essere *rented out, loaned out, bought up, brought back, stored up, mortgaged, won, stolen or seized*. Pedine di un gioco crudele. Oltre alle violente e inaccettabili distinzioni, la 'legge' richiama la condizione dei figli che non appartenevano alle madri, ma al padrone; la gestazione era considerata un allevamento coatto di forza lavoro.

Nella narrazione della schiavitù e delle sue pene, interviene un ricordo di Sethe, di quando bambina ascoltava la madre — della quale ha dimenticato anche il nome, ma la indica con un generico Signora, Donna, *woman*⁵⁴. Stimolata dalla domanda di *Beloved*, Sethe chiarisce che, *laggiù*, per riconoscere e riconoscersi erano sufficienti i marchi a fuoco lasciati sulla pelle, o i segni delle frustate sulla schiena, ciascuno di questi stava in luogo di un nome proprio. Non indicavano, dunque, soltanto il *gregge* al quale si apparteneva, ma erano un segno di riconoscimento. La madre di Sethe, ma poteva essere una qualsiasi schiava realmente esistita, era una donna con un cerchio e una croce marchiato a fuoco sotto una costola, «Right on her rib was a circle and a cross burnt right in the skin. She said, 'This is your ma'am. This,' and she pointed. 'I am the only one got this mark now. The rest dead. If something happens to me and you can't tell me by my face, you can know me by this mark'»⁵⁵. Senza nome, ma non anonima, il segno dichiarava la sua identità, la sua appartenenza, l'essere stata in quel luogo e l'aver sofferto le pene che la condizione servile, il codice di comportamento del luogo, la sadica volontà dei guardiani portavano con sé.

Il segno, dunque, tradiva l'odio del padrone, ricacciando ognuna di esse in un mondo d'ombre dense di significato. Il gesto diventava così linguaggio, era grido primordiale che mostrava la sua funzionalità. Era il linguaggio, invece, ad incontrare varie difficoltà. La madre, insieme ad una sua amica usavano un linguaggio che Sethe non riusciva più a comprendere o a riprodurre. Le espressioni verbali non erano affidate ai lemmi della violenza o dell'esclusione; evidentemente, si trattava di un codice che testimoniava l'avvenuta rottura di un legame d'appartenenza, di una storia condivisa in un remoto villaggio dell'Africa. L'odio nei confronti degli schiavi aveva portato via il linguaggio originario, africano, come qualcosa di pericoloso perché non comprensibile all'*uomo bianco* e, pertanto, avvertito come foriero di pericolo. Una violenza che pretendeva la omologazione agli standard espressivi del potere, una via per negare la cultura di un popolo, eradicando ogni ricordo e trasmissione di esso per costruire una

⁵² Ivi, pp. 6-7.

⁵³ Ivi, p. 23.

⁵⁴ Ivi, p. 60.

⁵⁵ Ivi, p. 61.

realtà nuova affrancata da quella d'origine. Un naufragio culturale che resta nella memoria di Sethe come suoni non più decifrabili pienamente, ma che continuano, come un brusio di sottofondo, a inviare messaggi. Nan è la donna che si prenderà cura della piccola Sethe dopo che sua madre fu impiccata, probabilmente dopo un tentativo di fuga andato male:

Nan was the one she knew best, who was around all day, who nursed babies, cooked, had one good arm and half of another. And who used different words. Words Sethe understood then but could neither recall nor repeat now. She believed that must be why she remembered so little before Sweet Home except singing and dancing and how crowded it was. What Nan told her she had forgotten, along with the language she told it in. The same language her ma'am spoke, and which would never come back. But the message—that was and had been there all along⁵⁶.

Una lingua persa per sempre. Sethe ha, dunque, dei ricordi, associati a dei suoni oramai indistinti e non più distinguibili. Si tratta di parole che un tempo comprendeva e che ora non riesce più a decodificare e riproporre. Nel lungo e inesorabile processo di espropriazione subito da Sethe, sin dalla nascita, quello della parola, anzi del linguaggio è quello più feroce. Reciso il legame con le origini, impedita la trasmissione di una educazione e di un sistema di valori condivisi, etici e religiosi, ciò che resta nel suo ricordo è un codice enigmatico che con la sua presenza fa riemergere il naufragio, ma non ciò che è andato perduto. Restava sonoro e assertivo, quasi come un monito costante, il senso di quel codice, una primitiva forma di introiezione di una educazione assimilata e che, nella condizione attuale di Sethe, può soltanto essere tradotta e non più trasferita per il tramite di un linguaggio morto.

Il senso delle parole perdute di Nan conteneva la sua storia e quella della signora, della madre, di Sethe. La storia tragica di due donne che hanno condiviso un destino identico; emblematiche per tutte le donne strappate alla loro vita africana e imbarcate sulle navi che le deportavano verso i campi di lavoro d'oltremare. Due donne che furono più volte violentate dagli schiavisti durante la lunga traversata dall'Africa agli Stati Uniti. La signora di Sethe aveva preferito buttare via su un'isola il frutto di queste violenze piuttosto che tenerlo con sé:

She told Sethe that her mother and Nan were together from the sea. Both were taken up many times by the crew. "She threw them all away but you. The one from the crew she threw away on the island. The others from more whites she also threw away. Without names, she threw them. You she gave the name of the black man. She put her arms around him. The others she did not put her arms around. Never. Never. Telling you. I am telling you, small girl Sethe⁵⁷.

Ha tenuto solo lei perché nata da un atto d'amore e non da una violenza, ma anche perché era nata da un nero, *black man*, e non dai *whites*. Anche tra i neri, come la stessa

⁵⁶ Ivi, p. 62.

⁵⁷ *Ibidem*.

Morrison ha avuto modo di sperimentare dalla bisnonna, era operativo un retroterra razzista per il quale se il colore della pelle non era nero nero, nero mezzanotte, era sintomo di impurità e di non appartenenza piena. La *signora* aveva stretto in un abbraccio di consenso il padre di Sethe, con gli altri non l'aveva mai fatto; al frutto di questa relazione emotiva aveva dato un nome, *the name of the black man*, un nome che non è neanche un nome, una attribuzione di proprietà, anche se non di matrice commerciale ma affettiva. Nell'episodio che Sethe ricorda della biografia di sua madre e di Nan si possono intravedere le radici del gesto che lei stessa sarà chiamata a compiere in un momento drammatico della sua vita. Il codice espressivo delle relazioni interpersonali si traduce in incapacità. Il fatto di non saper più decodificare il linguaggio della madre, di dover tradurre in altra lingua quell'universo spirituale, contiene un monito, indica una via per eludere la violenza che gli altri eserciteranno, liberarsi dolosamente delle cose più amate per allontanarle dal ciclo della violenza cieca. Come non cercare di fuggire da questo orrore? Sethe nel tentativo estremo di sottrarsi alla continua violenza esercitata su di lei nel campo di lavoro si *ammala* di drapetomania, desidera, sogna, pretende la libertà.

5. Ricacciare indietro il passato e il suo carico di orrore

Non c'è niente di meglio che ricacciare indietro il passato, calmarlo distogliendo lo sguardo, sopportarne il peso impegnando il proprio tempo in altre faccende. Progetto che Sethe aveva portato avanti con l'aiuto prezioso di Baby Suggs che l'aveva rimodellata. Baby Suggs l'aveva aiutata a sopportare lo spirito castigatore, quelle Erinni che la tormentavano. Tenere insieme il passato selezionato, ripulito dagli eventi più drammatici e ridotto all'essenziale, il volto del marito disperso, o forse addirittura morto, i volti dei due figli fuggiti troppo presto da lei, e dalle sue Erinni. La esortava a esporre le armi e lo scudo per lasciarsi andare alla vita e vivere finalmente senza più pagarne il prezzo:

It was time to lay it all down. [...] She wished for Baby Suggs' fingers molding her nape, reshaping it, saying, "Lay em down, Sethe. Sword and shield. Down. Down. Both of em down. Down by the riverside. Sword and shield. Don't study war no more. Lay all that mess down. Sword and shield." And under the pressing fingers and the quiet instructive voice, she would. Her heavy knives of defense against misery, regret, gall and hurt, she placed one by one on a bank where clear water rushed on below⁵⁸.

Abbandonarsi al flusso del divenire storico, riscrivere una nuova esistenza, inserirla in una nuova condizione di esistenza, era il lavoro su sé stessa che Baby Suggs raccomandava a Sethe, che era in una condizione di dolore che la devastava dal centro desolato del suo io senza io⁵⁹. In questa galleria di mutilazioni e privazioni, di odio e violenza, la solitudine di Baby Suggs non le aveva impedito di dedicarsi agli altri, a stimolarli ad amarsi. Anzi, proprio nell'amore per il suo prossimo vedeva una rara occasione per amare il suo dolore. Di sette figli avuti con sei uomini diversi, prodotti per

⁵⁸ Ivi, p. 86.

⁵⁹ Ivi, p. 140.

il progresso economico della fattoria in cui era schiava, soltanto uno aveva avuto il privilegio di vedere crescere e diventare adulto, Halle il marito di Sethe. Halle, il figlio che le ha voluto fare dono della libertà. Nel vocabolario privato di Baby Suggs questo lemma non aveva alcun significato. Per lei mettere piede su una terra libera non significava dimenticare il passato, ricacciarlo indietro, sessant'anni schiava e dieci anni libera rappresentano una sproporzione difficilmente colmabile. La libertà è ai suoi occhi un peso enorme per chi ha trascorso sessant'anni in schiavitù, «What does a sixty-odd-year-old slavewoman who walks like a three-legged dog need freedom for?»⁶⁰. Un fardello che un corpo non più giovane e agile non è quasi in grado di sopportare. Ciò che più spaventava Baby Suggs era che suo figlio Halle, nato in cattività, era vissuto in questa condizione, sapeva della libertà la cosa più importante, quella per la quale si combatte, verso la quale è in azione una forza attrattiva sconosciuta che spinge a preferirla a qualsiasi altra opzione. A che serve, dunque, la libertà? Prima di tutto a rendere evidente che «there was nothing like it in this world»⁶¹. Baby Suggs apprende questa lezione immediatamente mettendosi all'ascolto di sé stessa, osservandosi. Esplode in una irrefrenabile risata di gioia quando finalmente ha coscienza che:

But suddenly she saw her hands and thought with a clarity as simple as it was dazzling, "These hands belong to me. These my hands." Next, she felt a knocking in her chest and discovered something else new: her own heartbeat. Had it been there all along? This pounding thing? She felt like a fool and began to laugh out loud⁶².

La risposta alla sua domanda è la seguente: continuare a fare quel che si è sempre fatto, ma finalmente solo per sé stessi. Così la libertà si affaccia nella sua vita, così la spingerà a insegnarla agli altri. La libertà è appartenersi, è la possibilità di gestire sé stessi e il proprio tempo, senza che a scandirlo siano regole, violenze oppure l'odio altrui. Ricacciare indietro il passato, posarlo in un angolo è per Baby Suggs l'equivalente di un impegno, di un servizio da offrire agli altri membri della comunità dei neri liberi e liberati. Fonda a tale scopo una comunità spirituale, non religiosa, nella quale il suo ruolo è quello di fornire attraverso sermoni spontanei, gli strumenti per amarsi. La *santa* Baby Suggs si ispira per i suoi sermoni sulla pietra, dentro la Radura, alle esperienze vissute dal suo cuore, «Uncalled, unrobed, unanointed, she let her great heart beat in their presence»⁶³. Non si trattava di preghiere o di rituali religiosi, i sermoni di Baby Suggs erano la risposta alla violenza fisica e morale subita dai neri nelle piantagioni, si offriva come punto di riferimento per rendere tollerabile il passato, per ricacciarlo indietro. Nella sua illustrazione dei doveri che ciascuno aveva principalmente nei confronti di sé stesso partiva dalla carne (*flesh*), la parte che più sentiva il peso della sofferenza,

"Here," she said, 'in this here place, we flesh; flesh that weeps, laughs; flesh that dances on bare feet in grass. Love it. Love it hard. Yonder they do not love your flesh. They despise it. They don't love your eyes; they'd just as soon

⁶⁰ Ivi, p. 141.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ Ivi, p. 87.

pick em out. No more do they love the skin on your back. Yonder they flay it. And O my people they do not love your hands. Those they only use, tie, bind, chop off and leave empty. Love your hands! Love them. Raise them up and kiss them. Touch others with them, pat them together, stroke them on your face 'cause they don't love that either. You got to love it, you! And no, they ain't in love with your mouth. Yonder, out there, they will see it broken and break it again. What you say out of it they will not heed. What you scream from it they do not hear. What you put into it to nourish your body they will snatch away and give you leavins instead. No, they don't love your mouth. You got to love it. This is flesh I'm talking about here. Flesh that needs to be loved. Feet that need to rest and to dance; backs that need support; shoulders that need arms, strong arms I'm telling you. And O my people, out yonder, hear me, they do not love your neck unnoosed and straight. So love your neck; put a hand on it, grace it, stroke it and hold it up. And all your inside parts that they'd just as soon slop for hogs, you got to love them. The dark, dark liver—love it, love it, and the beat and beating heart, love that too. More than eyes or feet. More than lungs that have yet to draw free air. More than your life-holding womb and your life-giving private parts, hear me now, love your heart. For this is the prize⁶⁴.

Un sermone potentissimo, ridona il corpo a coloro che ne erano stati espropriati, non rimetteva i peccati, ma riaccendeva la carne, i suoi desideri, le sue prepotenze. Riallacciava i fili sfrangiati dell'appartenenza a sé stessi per il tramite del cuore, la vita nel suo pulsare e farsi. Il cuore era ciò che dovevano amare di più, con maggior rispetto e trasporto, non solo perché era anche la sede delle emozioni, dei sentimenti. Il cuore era soprattutto la sede di un *io* finalmente ritrovato e riconquistato, e amandolo si dichiarava la propria libertà dalla schiavitù, si annullava la violenza. Il cuore, per amarsi e per perdonarsi, amarsi e impegnarsi per ricacciare indietro la brutalità del passato, quella che veniva da *laggiù*, *yonder*. Un luogo imprecisato, ma ben riconoscibile da chi ascolta e si oppone al qui e ora, all'urgenza raccomandata da Baby Suggs di abbandonare le armi e vivere. Il peso della conquista ciascuno lo porta indelebile sulla propria carne, l'albero di ciliegio, il marchio a fuoco del proprietario, i calli sulle mani, le ben più dolorose cicatrici nell'anima. Quella stessa carne martoriata, dolorante che ascolta il sermone è la stessa che non aveva alcun valore *laggiù*, era merce di scambio, pezzi di una scacchiera per far girare l'economia. Comporta anche una responsabilità, non bisogna far inaridire il cuore, non bisogna appesantirlo con il rancore e i propositi di vendetta, il riscatto non era solo un prezzo pagato al padrone, doveva liberare dalla schiavitù come condizione psicologica di dipendenza da quel sistema aberrante di sfruttamento. Smettere di essere vittime di un olocausto e diventare finalmente cittadini liberi, cittadini attivi che migliorano la propria condizione con il lavoro e l'emancipazione. Nessun obbligo può intervenire nelle loro vite a sancire doveri che non siano stati liberamente assunti, sottoposti alla tutela della legge, persone e non più forza lavoro che si deteriora con l'uso, rivendicazione di una libertà dovuta, e non malati di una forma di follia che li porta alla fuga. Baby Suggs rivendica e invita a rivendicare lo stato di *soggetti* e non più di *oggetti*

⁶⁴ Ivi, pp. 88-89.

privi di una coscienza e, quindi, facilmente controllabili da un potere violento, non più oggetti delle case dei padroni, umanoidi senza sensibilità.

6. Non devo ricordare niente, non devo spiegare niente. Posso dimenticare

Il discorso di Baby Suggs contiene dei contrasti violenti che mettono in piena luce la realtà dalla quale gli schiavi fuggivano. La stessa durissima realtà dalla quale Sethe, incinta di Beloved, scappa per raggiungere l'Ohio. Nel Kentucky aveva sperimentato l'espropriazione della maternità, del potere di prendersi cura dei figli, di amarli, di accordare il suo cuore al loro:

I did it. I got us all out. Without Halle too. Up till then it was the only thing I ever did on my own. Decided. And it came off right, like it was supposed to. We was here. Each and every one of my babies and me too. I birthed them and I got em out and it wasn't no accident. I did that. I had help, of course, lots of that, but still it was me doing it; me saying, Go on, and Now. Me having to look out. Me using my own head. But it was more than that. It was a kind of selfishness I never knew nothing about before. It felt good. Good and right. I was big, Paul D, and deep and wide and when I stretched out my arms all my children could get in between. I was that wide. Look like I loved em more after I got here. Or maybe I couldn't love em proper in Kentucky because they wasn't mine to love. But when I got here, when I jumped down off that wagon—there wasn't nobody in the world I couldn't love if I wanted to. You know what I mean?⁶⁵.

La potenza schiavista si mostra come negazione della maternità, i prodotti non sarebbero mai stati figli, le produttrici non sarebbero mai state madri. I prodotti erano carne da lavoro, non avevano diritto a nomi propri a identità proprie. Agli schiavi non spettava una famiglia, tutto apparteneva alla fattoria, agli uomini con il fucile. Sethe vuole raggiungere un luogo nel quale non chiedere più il permesso per respirare, esistere, amare, dove sentirsi ed essere libera, «[...] to get to a place where you could love anything you chose—not to need permission for desire—well now, *that was freedom*»⁶⁶. Non chiedere il permesso, questa è la libertà.

Ma la libertà ha un costo, nel caso di Sethe coincide con la piena assunzione di una responsabilità personale non manipolata da altri. D'improvviso, come se fosse finalmente diventata adulta, anticipando la libertà che agognava, non chiese il permesso a nessuno di fuggire, e usando la sua testa affronta il pericoloso viaggio verso una nuova dimensione esistenziale. Per un tratto la sua vita si svolge tranquilla, un breve tratto, almeno fino a quando dallo steccato non spuntò il cappello del maestro di Sweet Home.

A questo punto della narrazione si inserisce la tragedia di Sethe scaturita da un amore troppo grande nei confronti dei figli. Paul D, l'uomo che aveva preso il posto dello scomparso marito di Sethe, la rimprovera per aver nutrito un amore troppo grande⁶⁷, una speranza impossibile per un nero schiavo, avere e proteggere una famiglia propria.

⁶⁵ Ivi, p. 162.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ Cfr. ivi, p. 165.

A schiacciare, devastare la vita di Sethe era stato, dunque, l'amore, la realizzazione piena dei contenuti dei sermoni di Baby Suggs, amare ogni centimetro di sé stessi, e dei propri figli, un amore che non conosce mezze misure, o c'è o non c'è:

"Too thick?" she said, thinking of the Clearing where Baby Suggs' commands knocked the pods off horse chestnuts. "Love is or it ain't. Thin love ain't love at all." "Yeah. It didn't work, did it? Did it work?" he asked. "It worked," she said. "How? Your boys gone you don't know where. One girl dead, the other won't leave the yard. How did it work?" "They ain't at Sweet Home. Schoolteacher ain't got em." "Maybe there's worse." "It ain't my job to know what's worse. It's my job to know what is and to keep them away from what I know is terrible. I did that." "What you did was wrong, Sethe." "I should have gone on back there? Taken my babies back there?" "There could have been a way. Some other way." "What way?" "You got two feet, Sethe, not four," he said, and right then a forest sprang up between them; trackless and quiet⁶⁸.

La violenza su una donna e madre ha prodotto questo ribaltamento dei paradigmi morali. Paul D tenta di mostrare l'errore nelle azioni omicide di Sethe, tenta di indicare una alternativa, che non viene esplicitata se non divaricando l'agire senza morale degli animali e quello morale degli esseri umani. Per Sethe l'aver due piedi — e non quattro — non è un criterio sufficiente per leggere le sue azioni in direzione della condanna. L'uccisione della figlia tanto amata, il tentativo di uccidere anche gli altri figli, le sembrava la sola via di uscita dalla violenza di Sweet Home e del maestro. La divaricazione fra giusto e sbagliato non è il modo corretto per leggere le sue azioni; Sethe impone il suo punto di vista e ne reclama la giustizia; è sufficiente conoscere, aver esperito e portare sulla propria pelle la *vita* a Sweet Home per comprenderle. Il maestro non ha avuto i figli di Sethe, non ha riportato dei *quadrupedi umani* nelle sue stalle. Per allontanare il maestro da sua figlia ha fatto corrispondere a ogni passo in avanti del maestro un battito in meno del cuore di sua figlia, finché l'ultimo battito ha coinciso con la libertà dalla schiavitù per la sua figlia amatissima:

By the time she faced him, looked him dead in the eye, she had something in her arms that stopped him in his tracks. He took a backward step with each jump of the baby heart until finally there were none. "I stopped him," she said, staring at the place where the fence used to be. "I took and put my babies where they'd be safe⁶⁹.

La Morte è il solo luogo al sicuro dal quale nessuno avrebbe più potuto trarre fuori i suoi figli per renderli nuovamente schiavi in qualche fattoria, l'inferno era la vita *laggiù*, il suo era stato un infanticidio per protezione, l'estrema risorsa per arrestare la marcia di un cappello, violento e sanguinario, intravisto dietro uno steccato di recinzione. La consegna alla morte ha funzionato, i suoi figli non saranno più schiavi, l'offerta

⁶⁸ Ivi, pp. 164-165.

⁶⁹ Ivi, p. 164.

sacrificale di Beloved ha salvato gli altri due figli e l'altra figlia che le è rimasta accanto, Denver: ha salvato sé stessa e insieme l'ha condannata.

La relazione con Paul D le aveva dato l'impressione di un riscatto, di una vita oltre le aberranti azioni. Una nuova liberazione, un riscatto dal dolore della perdita. Ma ora la foresta cresciuta silenziosa fra loro le rafforza la convinzione che la reclusione in un minuscolo spazio domestico, abitato da lei, Denver e il fantasma della figlia morta sia il solo luogo sicuro *nel* e *del* mondo. Anzi è tutto il suo mondo. Il lavoro che svolge all'esterno per sostenersi economicamente non lascia traccia. Fuori del recinto era venuto il maestro, fuori del recinto c'era il giudizio degli altri, quello che aveva impedito anche a Baby Suggs di continuare la sua missione di predicatrice. I veri fantasmi di Sethe si trovano fuori della sua abitazione, oltre lo steccato di recinzione. Dentro c'è tutto quello per cui ha lottato e pagato, la libertà dai ricordi:

I don't have to remember nothing. I don't even have to explain. She understands it all. [...] I can forget that what I did changed Baby Suggs' life. No Clearing, no company. Just laundry and shoes. I can forget it all now because as soon as I got the gravestone in place you made your presence known in the house and worried us all to distraction. I didn't understand it then. I thought you were mad with me. And now I know that if you was, you ain't now because you came back here to me and I was right all along: there is no world outside my door. I only need to know one thing. How bad is the scar?⁷⁰.

Nella calma della foresta cresciuta tra Sethe e Paul D si placa il tormento della madre assassina. Nel congedare Paul D, Sethe sussurra un addio che non si indirizza a chi inorridito si allontanata da quel luogo, ma dice addio anche a quella Sethe che Paul D le aveva fatto intravedere. Sethe chiude con il passato di schiava e chiude anche con quell'universo morale che non comprende, la disumanizzazione subita e che l'ha condotta a compiere quel terribile omicidio. Il suo piano era di andare all'altro mondo con tutti i suoi figli, ma le è stato impedito dall'intervento di Baby Suggs e di coloro che seguivano il maestro di Sweet Home. Il fantasma di sua figlia capisce, capisce tutto. Comprende che sarà per sempre soltanto sua figlia, non una forza lavoro, una macchina da riproduzione e da allattamento di figli non suoi, non sarà mai trattata come una mucca o una capra. I suoi figli sono suoi e non dovranno sopportare questo processo di disumanizzazione, di privazione di un io. La spiegazione del suo gesto non è una confessione, non è una richiesta di perdono o di comprensione, è un fatto che viene messo in primo piano e lasciato lì. Una risposta rielaborata e più dettagliata, un frammento di un dialogo con Beloved, alla quale soltanto sente di dovere rispondere:

Beloved, she my daughter. She mine. [...] I'll explain to her, even though I don't have to. [...] How if I hadn't killed her, she would have died and that is something I could not bear to happen to her. When I explain it, she'll understand, because she understands everything already. I'll tend her as no mother ever tended a child, a daughter. [...] Paul D. Seems to me he wanted

⁷⁰ Ivi, pp. 183-184.

you out from the beginning, but I wouldn't let him. What you think? And look how he ran when he found out about me and you in the shed. Too rough for him to listen to. Too thick, he said. My love was too thick. What he knows about it? Who in the world is he willing to die for? Would he give his privates to a stranger in return for a carving? Some other way, he said. There must have been some other way. Let schoolteacher haul us away, I guess, to measure your behind before he tore it up? I have felt what it felt like and nobody walking or stretched out is going to make you feel it too. Not you, not none of mine, and when I tell you you mine, I also mean I'm yours. I wouldn't draw breath without my children. I told Baby Suggs that and she got down on her knees to beg God's pardon for me. Still, it's so. My plan was to take us all to the other side where my own ma'am is. They stopped me from getting us there, but they didn't stop you from getting here⁷¹.

Beloved è Sethe, e Sethe è *Beloved*, un legame che non può spezzarsi, che la violenza del mondo ha reso più solido. Poiché le definizioni appartengono a chi definisce e non a chi viene definito, come dice il maestro allo schiavo Sixo⁷², Sethe si definisce come madre universale dei tanti neri morti durante le traversate transatlantiche, quei sessanta milioni o più, ai quali il romanzo è dedicato.

La risposta alla follia razzista — che vedeva nei neri solo manodopera gratuita, o a basso costo, nelle donne delle fattrici di merce di scambio — è nella conclusione, piena di speranza per una vita migliore, che si manifesta a Paul D quando smette di usare le categorie morali di giusto e sbagliato e intuisce le ragioni di Sethe. La sua domanda a un altro nero liberato dalla schiavitù «“Tell me something, Stamp.” Paul D's eyes were rheumy. “Tell me this one thing. How much is a nigger supposed to take? Tell me. How much?” “All he can,” said Stamp Paid. “All he can.” “Why? Why? Why? Why? Why?”»⁷³ apre una profonda crepa nella sua anima, lo porta a protestare contro quella condizione di alterizzazione, marginalizzazione e a esigere una richiesta di risarcimento. Paul D pretende che gli venga restituita la *dignità umana*, guardando indietro scopre un baratro che non potrà più essere riempito. È prigioniero del fondo un bambino innocente, il corpo piegato dalla violenza del potere schiavista. Un corpo delicato sul quale la frusta e la furia dell'odio razzista hanno disegnato alberi, fiori, o lasciato cicatrici dolorose, *un corpo collettivo* derubato della sua storia, a partire dalla quale costruire un futuro. Ripensa all'esecuzione di Sixo, al suo coraggio quando rise in faccia al suo carnefice, urlando “Seven-O! Seven-O”, il nome, progressivo, del figlio che portava in grembo la sua compagna fuggita lontano chissà dove, libera di portare la vita oltre le torture. Sia Sixo sia *Beloved* sono offerte sacrificali a una divinità feroce e sanguinaria.

Sarà di nuovo Paul D a riannodare le fila della storia tragica di Sethe, a offrirle una conciliazione con il suo tremendo passato. Ritournerà da lei, perché altro non avrebbe potuto fare, senza giudizi di valore questa volta, ma con la comprensione e la cura:

“Look,” he says, “Denver be here in the day. I be here in the night. I'm a take care of you, you hear? Starting now. First off, you don't smell right. Stay there.

⁷¹ Ivi, pp. 200-203.

⁷² Ivi, p. 266.

⁷³ Ivi, p. 235.

Don't move. Let me heat up some water." He stops. "Is it all right, Sethe, if I heat up some water?" "And count my feet?" she asks him. He steps closer. "Rub your feet."⁷⁴

La risposta di Paul D sul conteggio dei piedi, la dichiarazione di volerli solo massaggiare, segnano la resa della ragione all'amore senza confini di cui parlava Sethe, di quell'amore troppo grande da risultare un fardello insopportabile. Se lo assume, lo porterà con lei, le renderà più leggero il cammino, senza dimenticare e senza più giudicare. Le parole di Paul D aprono al futuro, restituiscono dignità e rispetto a Sethe:

"Sethe," he says, "me and you, we got more yesterday than anybody. We need some kind of tomorrow." He leans over and takes her hand. With the other he touches her face. "You your best thing, Sethe. You are." His holding fingers are holding hers. "Me? Me?"⁷⁵

Questo incerto futuro – che pretende Paul D e che promette ad una titubante Sethe – prende corpo e asciuga un po' le lacrime di quel bimbo negletto nel baratro alle loro spalle.

⁷⁴ Ivi, p. 272.

⁷⁵ Ivi, p. 273.

Percorsi semantici e derive ideologiche dell'inglese *woke*: dall'Alabama a Elon Musk, passando per il Getsemani

Edoardo Scarpanti

Università Telematica e-Campus
(edoardo.scarpanti@uniecampus.it)

Abstract

Il contributo analizza, da un punto di vista diacronico e sociolinguistico, l'evoluzione semantica del termine *woke* e dell'espressione *stay woke*, presentandone l'origine, con una proposta di datazione, e seguendone la diffusione, che vede prima un restringimento semantico nelle comunità afroamericane e poi un fenomeno opposto, con nuovi significati, politici e sociali. Si discute un possibile influsso dell'espressione parallela *stay awake*, nel contesto nella predicazione religiosa, e il successo mediatico legato al movimento *Black Lives Matter*, per arrivare all'odierno ribaltamento semantico, operato dalla Destra americana, per cui *woke* viene inteso con un'accezione fortemente negativa, associato a *woke ideology*, *wokeism* e *wokeness*.

Parole chiave

Woke, linguistica, mutamento semantico
Woke, linguistics, semantic change

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/739>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

1. Prime attestazioni di woke e varietà di riferimento

All'inizio della sua storia, il termine *woke* è attestato nell'*African American Vernacular English* (AAVE), seppure in maniera non localizzabile con precisione, come una semplice variante substandard del participio passato del verbo *wake* "svegliarsi", in concorrenza rispetto sia alla forma *woken* "svegliato, sveglio", poi diventata canonica, sia all'alternativa forma analogica *waked*. Utilizzato come aggettivo deverbale, *woke* sembra mantenere un significato, sempre in questa prima fase, assolutamente non distinguibile da quello del più comune e concorrente aggettivo deverbale *awaken*, dunque "sveglio, vigile, desto" oppure "svegliato, risvegliato".

Se analizzato diacronicamente, il verbo *wake*, primariamente usato in senso intransitivo, deriva direttamente dall'inglese antico *wacan* "svegliarsi", risalente a sua volta, attraverso il protogermanico **wakjanan*, alla radice indoeuropea **weg-* "essere forte, vitale". Dal punto di vista dell'azionalità, come descritta da Vendler, *wake* si presenta senz'altro come un verbo di compimento (o risultativo), con carattere di telicità¹. E il suo compimento è rappresentato proprio dal deverbale *awake* o, nel caso che ci interessa più da vicino, da *woke*.

L'accezione di *woke*, per quanto è possibile osservare, dal punto di vista semantico si mantiene inizialmente sul livello puramente denotativo; in altre parole, essa non concorre a formare espressioni dove la dimensione metaforica sia in qualche modo preponderante rispetto a quella letterale.

Un'attestazione molto significativa del termine in esame, che testimonia proprio questa prima fase, si ritrova nel trattato di natura grammaticale *A Drill Book in Etymology and Syntax of the English Language*, pubblicato da Harris Ray Greene nel 1873, all'interno di un breve ma significativo paragrafo intitolato *Perversions and Vulgarisms*, dove l'autore si premura di presentare un dettagliato elenco di forme linguistiche assolutamente da evitare nel contesto della "buona società":

The following expressions, so frequently in the mouths of the rabble, should never be heard in good society: [...] I know; you know; my goodness; prodigious; I want to know; I ain't; you ain't; I shan't [...]. Avoid the following quite common perversions: [...] good deal for a great number; attacked for attacked; spell for weather; guess for think; tolerable for quite (good); done for did; git for get; forgit for forget; woke for awake².

Il passaggio appena riportato, che non risulta sin qui citato altrove, di per sé è sufficiente a retrodatare di alcuni anni la più antica attestazione di *woke*, che è invece fissata nella più recente edizione dell'*Oxford English Dictionary* al 1891³.

Ma non è questo aspetto che qui precipuamente importa; infatti, la cosa senz'altro più notevole è come il lessema *woke* risulti, già in questa sua prima occorrenza del 1873, considerato una forma decisamente da evitare, una *perversion* che evidentemente è percepita come distintiva di un registro informale e diafasicamente basso; un termine

¹ Zeno Vendler, *Verbs and Times*, «The Philosophical Review», 66, 2, 1957, pp. 143–160.

² Harris Ray Greene, *A Drill Book in Etymology and Syntax of the English Language*, New York, Woolworth, Ainsworth & Co., 1873, p. 126.

³ *Oxford English Dictionary*, Oxford, Oxford University Press, 2024, s.v. *woke*.

volgare, dunque, e dal punto di vista diastratico relegato all'uso del "popolino" (*the rabble*), così come lo definisce l'autore⁴.

Il termine *woke*, nei decenni che seguono, circola dunque liberamente nelle varietà substandard dell'*American English* come sinonimo di *woken* e di *awake*; in particolare, esso sembra trovare una sua più specifica collocazione nelle varietà che si fanno comunemente risalire all'*AAVE*. In effetti, la caduta della consonante nasale finale, con o senza successiva nasalizzazione della vocale precedente, è uno dei tratti generali della maggior parte delle varietà di *AAVE*, sicché la trafila diacronica *woken* > *woke(n)* > *woke* risulta decisamente plausibile⁵. Sino a questa fase, a ben vedere, la differenza tra *woke*, da un lato, e *woken* (e *awake*), dall'altro, si mantiene esclusivamente sul piano lessicale e morfologico, conservando una sostanziale sinonimia di fondo.

2. La diffusione della polirematica *stay woke* e la sua specializzazione semantica nelle comunità afroamericane

In un momento non ben precisato, ma per lo più collocato fra le due guerre mondiali, il termine *woke* comincia a comparire sempre più spesso inserito nell'espressione polirematica imperativa *stay woke*, "stai sveglio", sempre nell'ambito dell'*AAVE*.

Di lì a poco, un ruolo senz'altro decisivo nella diffusione della popolarità di tale espressione oltre i confini della comunità afroamericana sembra averlo avuto un popolare brano del 1938 del musicista blues Lead Belly, intitolato *Scottsboro Boys*, in cui si racconta la storia dei nove giovani di colore dell'Alabama, falsamente accusati di aver violentato due ragazze bianche, nel 1931. In un commento aggiunto in calce a quel brano musicale, Lead Belly così ammoniva il suo pubblico:

So I advise everybody, be a little careful when they go along through there.
Best stay woke, keep their eyes open⁶.

Il cantante, con ogni evidenza, intendeva riferirsi con tale espressione ai potenziali rischi che le persone di colore correvano in Alabama, o più in generale negli stati del Sud. I fatti di Scottsboro, del resto, ebbero un'enorme eco mediatica in tutta l'Unione, con una influenza duratura sull'opinione pubblica – e in particolare, com'è ovvio, sulla comunità afroamericana – e come fonte di ispirazione letteraria e artistica, da Harper Lee a Ellen Feldman, da Langston Hughes allo stesso Allen Ginsberg, con numerosi adattamenti teatrali e cinematografici.

Com'è evidente, a questo punto, al significato meramente denotativo di *woke*, una volta che esso era stato inserito nella formula *stay woke*, si va sempre di più affiancando un senso principalmente connotativo, ben presente nell'esortazione affiancata da Lead Belly al proprio brano musicale: quello, cioè, di "stai in guardia, stai attento, sii vigile, fai attenzione". E il contesto di riferimento si va specializzando, dal punto di vista

⁴ L'espressione *the rabble* era usata per indicare genericamente l'insieme di quei gruppi sociali dai quali si voleva mantenere le distanze, sicché può essere tradotta con "gentaglia", "feccia" o, con una sfumatura più paternalistica, con "popolino".

⁵ Sulle caratteristiche linguistiche dell'*AAVE*, cfr. Lisa J. Green, *African American English: A Linguistic Introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

⁶ Frank Matheis, *Outrage Channeled in Verse*, «Living Blues», 49, 4, 2018, pp. 10–17.

semantico, con un riferimento sempre più specifico alla condizione sociale delle comunità afroamericane del Sud e alla negazione pressoché totale dei loro diritti civili, ancora perdurante nella prima metà del Novecento. La grande popolarità della storia dei nove ragazzi di Scottsboro, dunque, non fece altro che diffondere e consacrare, ormai ben oltre i confini della comunità afroamericana dell'Alabama, tale accezione⁷.

3. Il rafforzamento dell'accezione sociopolitica di stay woke: un possibile calco semantico da stay awake / wake up

Sempre fra gli anni '20 e '30 del secolo scorso, l'espressione semanticamente parallela *wake up* compare con una crescente frequenza con un'accezione spiccatamente politica. È il caso, ad esempio, dell'attivista di origini giamaicane Marcus Garvey, che nel 1923 pubblica un pamphlet in cui riprende, a mo' di epigramma, lo slogan su cui si basano i suoi comizi itineranti in buona parte degli Stati Uniti:

Wake up Ethiopia! Wake up Africa! Let us work towards the one glorious end of a free, redeemed and mighty nation. Let Africa be a bright star among the constellation of nations⁸.

L'accezione spiccatamente sociopolitica dell'espressione *wake up* potrebbe, dunque, aver in qualche modo influenzato l'interpretazione di (*stay*) *woke*, rafforzandone il tratto semantico legato appunto alla critica politica e alla battaglia per i diritti civili, attraverso una sorta di calco semantico.

In maniera analoga, un'espressione equivalente, ovvero *stay awake*, ricorre con notevole frequenza nei discorsi di Martin Luther King (1929-1968), come pressante esortazione rivolta alla comunità afroamericana: «(We have to) stay awake». Anche tale formula, con la presenza dell'imperativo *stay*, avrebbe potuto fornire un modello semantico per il rafforzamento dell'accezione politica di (*stay*) *woke*.

Tuttavia, esiste ancora un'altra possibile fonte di ispirazione, che quasi sicuramente lo stesso Luther King aveva in testa nel momento in cui ripeteva ai suoi ascoltatori «stay awake». Lo ripeté, del resto, anche nel suo ultimo sermone domenicale, che volle intitolare proprio *Remaining awake through a great Revolution*.

“Siate vigilanti” altro non è, ovviamente, che la formula con cui Cristo, nel Getsemani, per ben due volte e a distanza di tempo esorta i suoi discepoli a essere “pronti” per quello che sarebbe in seguito accaduto. I due passaggi, entrambi riportati dall'evangelista Matteo, sono tradotti come segue dalla versione classica in lingua inglese della *Bibbia di re Giacomo*:

⁷ Abas Mirzaei, *Where 'woke' came from and why marketers should think twice before jumping on the social activism bandwagon*, «The Conversation», 8 settembre 2018, <<https://theconversation.com/where-woke-came-from-and-why-marketers-should-think-twice-before-jumping-on-the-social-activism-bandwagon-122713>> (Consultato: 25 giugno 2024); Romano Aja, *A history of "wokeness". Stay woke: How a Black activist watchword got co-opted in the culture war*, «Vox», 9 ottobre 2020, <<https://www.vox.com/culture/21437879/stay-woke-wokeness-history-origin-evolution-controversy>> (Consultato: 11 luglio 2024).

⁸ Marcus Garvey e Amy Jacques Garvey, *The Philosophy and Opinions of Marcus Garvey. Or, Africa for the Africans* [1923], Dover (Mass.), The Majority Press, 1986, p. 5; cfr. Aja, *op. cit.*

Watch therefore, for ye know not what hour your Lord doth come (Mt. 24, 42).
 Watch and pray, that ye enter not into temptation: the spirit indeed is willing,
 but the flesh is weak (Mt. 26, 41).

Sebbene l'esortazione *watch* sia dominante fra le diverse versioni inglesi del testo biblico, variamente ispirate al prototipo della stessa *Bibbia di re Giacomo*, in ambiente statunitense e – in particolare – nel contesto di alcuni gruppi cattolici, circolavano versioni testuali molto differenti, che prevedono in alcuni casi proprio la presenza dell'espressione *stay awake*, tanto cara a Luther King. Fra di esse, una versione molto significativa, rispetto al nostro interesse specifico, verrà ripresa ad esempio nella *New American Bible* (1970) e in altre edizioni ad essa indirettamente legate⁹:

Therefore, stay awake, for you do not know on what day your Lord is coming
 (Mt. 24, 42).
 Stay awake and pray for strength against temptation. Your spirit wants to do
 what is right, but your body is weak (Mt. 26, 41).

È chiaro che il significato connotativo dell'espressione *stay awake* è, in questi casi, quello dominante. I discepoli, infatti, sono esortati a mantenersi "pronti", a livello spirituale e morale insieme, in una prospettiva soteriologica e insieme escatologica. Come è possibile immaginare, una simile esortazione doveva risuonare continuamente nelle orecchie dei predicatori delle comunità afroamericane e dello stesso Martin Luther King, i quali ovviamente non facevano altro che attualizzare quell'esortazione, riportandola da una prospettiva mistica a una molto più terrena; a una prospettiva, cioè, di giustizia sociale.

Comunque sia, all'inizio degli anni '60 il termine *woke* ricorre ormai comunemente come sinonimo pressoché perfetto di *well informed*, *aware*, ovviamente sempre con un'accezione politica¹⁰. Nel 1962, lo scrittore William M. Kelley pubblica un articolo sul *New York Times Magazine*, intitolato *If you're woke, you dig it*, dove illustra l'avvenuta appropriazione gergale di buona parte del lessico dell'*AAVE* da parte delle comunità contemporanee della *beat generation*¹¹. Lo scritto di Kelley è accompagnato da un breve glossario, in cui compare ovviamente il nostro *woke*, di cui viene data la seguente definizione: «Well-informed, up-to-date ('Man, I'm woke')».

4. L'ampliamento semantico e la grande diffusione: *stay woke* intesa come "stare in guardia contro ogni discriminazione"

Ancora una volta, oltre ai movimenti politici, la musica e la letteratura ebbero un ruolo fondamentale nella diffusione della nuova accezione dell'espressione in esame, fra l'altro grazie alla popolarità del brano *Master Teacher* di Erykah Badu, del 2008, di cui l'espressione *I stay woke* costituiva il ritornello.

Even if yo baby ain't got no money

⁹ Esse sono, in particolare, la *New American Bible Revised Edition* (2011), la *English Standard Version* (2021) e infine la *Legacy Standard Bible* (2021).

¹⁰ Tonya Krouse e Tamara O'Callaghan, *Introducing English Studies*, London, Bloomsbury Academic, 2020, p. 135.

¹¹ William M. Kelley, *If you're woke, you dig it*, «New York Times Magazine», 20 maggio 1962, p. 45.

To support ya baby, you (I stay woke)
 Even when the preacher tell you some lies
 And cheatin on ya mama, you stay woke (I stay woke)
 Even though you go through struggle and strife
 To keep a healthy life, I stay woke (I stay woke)
 Everybody knows a black or a white there's creatures in every shape and size
 Everybody (I stay woke)

Negli stessi anni, il termine *woke* e l'hashtag *#staywoke* si diffondono capillarmente sui *social media*. La medesima Erykah Badu riprende lo slogan *stay woke* di lì a poco, nell'agosto del 2012, lanciando una campagna in supporto del gruppo di protesta russo delle *Pussy Riot*. Il *medium* di riferimento è, in questo periodo, invariabilmente Twitter.

Tuttavia, la grande diffusione dello slogan *stay woke*, nel periodo in esame, si deve principalmente al movimento d'opinione conosciuto come *Black Lives Matter*. Come è noto, tale movimento ha raggiunto una grandissima popolarità in seguito a due differenti episodi di violenza, entrambi all'origine di scontri e di proteste che hanno avuto una larga eco in tutto il mondo: l'assassinio del diciottenne Michael Brown da parte di un agente di polizia a Ferguson, nell'agosto del 2014, e quello di George Floyd a Minneapolis, sempre per opera di un poliziotto, nel maggio del 2020. In entrambi i casi, fra gli slogan utilizzati dagli attivisti di *Black Lives Matter* ricorreva con notevole frequenza l'esortazione *stay woke* con l'accezione, vista poc'anzi, di "sii vigile" e di "stai in guardia", ovviamente, in questo caso, nei confronti delle discriminazioni e delle ingiustizie verso la comunità afroamericana¹².

Tali circostanze hanno inevitabilmente comportato una notevole diffusione dell'espressione, che ha visto i propri domini d'uso oltrepassare decisamente i confini delle comunità parlanti l'*AAVE*, e al contempo hanno causato una sua diffusione capillare tramite i principali mezzi di comunicazione, con Twitter a fare da capofila. La popolarità del termine *woke* e dell'espressione *stay woke*, utilizzati ormai nella loro forma originaria legata all'*AAVE* da una platea ben più ampia di quella originaria dei parlanti di tale varietà, aumenta infatti in maniera abbastanza impressionante a partire dal secondo decennio del XXI secolo, in particolare nel periodo che intercorre fra i già citati fatti di Ferguson (2014) e l'assassinio di George Floyd (2020).

Il grafico che segue (*fig. 1*), elaborato con Google Books Ngram, mostra chiaramente questo andamento della frequenza d'uso. Si evidenzia per altro una tendenza, nella porzione finale del periodo considerato, a una parallela riduzione delle attestazioni rilevate per l'espressione semanticamente antagonista *stay awake*; e sebbene il database di riferimento si interrompa, per ora, al 31 dicembre del 2019, l'andamento tendenziale sembra comunque significativo.

¹² Megan Ming Francis e Leah Wright-Rigueur, *Black Lives Matter in Historical Perspective*, «Annual Review of Law and Social Science», 17, 2021, pp. 441–458; Deva R. Woodly, *Reckoning: Black Lives Matter and the Democratic Necessity of Social Movements*, Oxford, Oxford University Press, 2021.

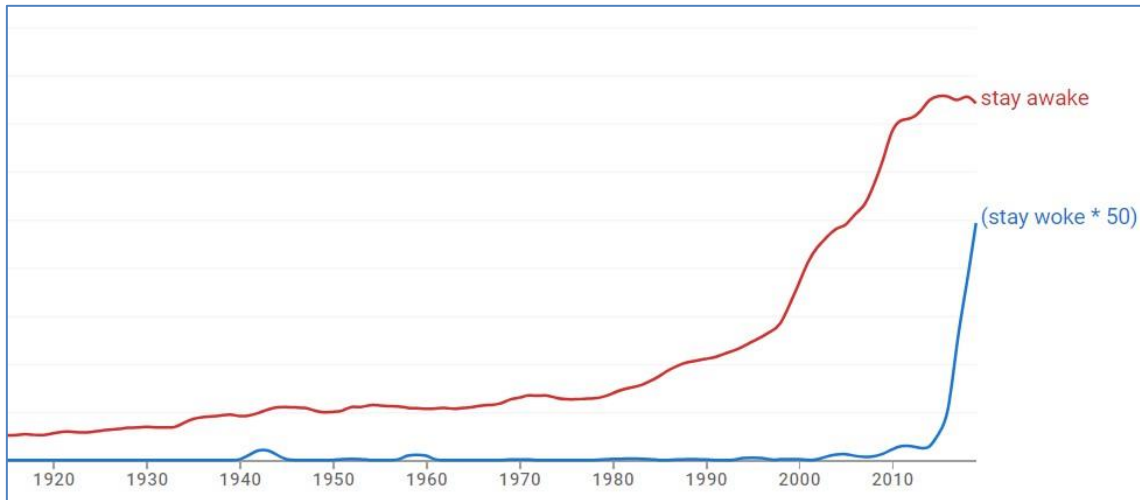


Figura 1. Google Books Ngram, "stay awake" vs. "stay woke", con correzione percentuale, 1919-2019.

Proprio in quello stesso momento, grazie alla notevole diffusione ottenuta e al conseguente ampliamento dei rispettivi domini d'uso, *woke* e *stay woke* subiscono un evidente e drammatico ampliamento semantico, superando definitivamente i confini del mondo delle comunità originarie e finendo per venire comunemente utilizzati per riferirsi a una vasta gamma di violazioni dei diritti civili, di fronte alle quali è necessario tornare ad essere "vigili" e "attenti"¹³.

A questo punto, con *woke* e *stay woke* ci si riferisce ormai, da parte del variegato e complesso mondo progressista degli Stati Uniti e di altri paesi, a un ampio insieme di questioni irrisolte che vengono percepite come argomenti su cui, appunto, non bisogna abbassare la guardia. Le principali tematiche semanticamente coperte dalle espressioni in esame possono essere riassunte come segue, in un elenco che comunque non ha pretese di esaustività, considerata la sua natura "aperta":

1. ogni possibile discriminazione razziale ed etnica, a partire da quella iniziale della comunità afroamericana a cui si riferiva l'accezione originaria dell'espressione;
2. tutte le discriminazioni basate sul sesso e sull'identità di genere, con particolare riferimento da un lato al sessismo nei confronti della donna e, dall'altro, ai diritti delle comunità LGBT;
3. altre possibili forme di discriminazione culturale, fra cui, ad esempio, i riferimenti alle conseguenze della colonizzazione europea e delle successive dinamiche di decolonizzazione, ai riflessi storici e sociali dello schiavismo o ancora a situazioni di ingiustizia sociale o di sperequazione diffusa, come il *white privilege*, ai vari fenomeni di appropriazione culturale e via dicendo;
4. altri atteggiamenti di "negazionismo" che vengono di conseguenza stigmatizzati, come ad esempio il negazionismo climatico.

In definitiva, è possibile affermare come il significato di (*stay*) *woke* sia percepito, nell'uso comune, come potenzialmente 'aperto', mantenendo dunque una indefinitezza

¹³ Cfr. Marcyliena Morgan, "We Don't Play": Black Women's Linguistic Authority Across Race, Class, and Gender, in *The Oxford Handbook of Language and Race*, a cura di H. Samy Alim, Angela Reyes e Paul V. Kroskrity, Oxford, Oxford University Press, 2020, pp. 261–290.

semantica di fondo che permette di utilizzare tale espressione con riferimento a qualsiasi forma di discriminazione o di ingiustizia sociale, continuando, di conseguenza, ad ampliarne in maniera graduale i domini d'uso.

5. Il ribaltamento semantico: la stigmatizzazione di woke come ideologia

Tuttavia, proprio il notevole ampliamento dei domini d'uso e delle accezioni di (*stay*) *woke*, unito all'improvvisa popolarità dell'espressione nel mondo progressista degli Stati Uniti, ha finito per stimolare l'aggregazione di movimenti di ispirazione antitetica, che in tale espressione hanno visto un esempio paradigmatico dello svuotamento di significato delle proposte politiche della Sinistra.

Fra il 2014 e il 2015, su Twitter compaiono i primi post virali in cui il termine *woke* e l'hashtag *#staywoke* sono utilizzati in maniera ironica, talvolta come base per la creazione di *meme* o persino in senso chiaramente sarcastico¹⁴. Nel frattempo, anche il marketing si era accorto della popolarità del termine e della sua influenza sul pubblico¹⁵.

Attorno al 2020, tuttavia, il termine *woke* inizia ormai a essere utilizzato con un'accezione decisamente negativa, in senso denigratorio e peggiorativo, da un numero sempre maggiore di esponenti politici conservatori e, più in generale, dalla stampa vicina alle posizioni della Destra americana, cercando di far passare l'idea che i movimenti *woke* siano caratterizzati da un attivismo di facciata ma completamente privo di sincerità, imbevuti di un'ideologia intollerante e moralistica e, sostanzialmente, post-marxista.

Un elemento costante, nel linguaggio dei critici della cultura *woke*, risiede senz'altro nell'elaborazione di specifiche associazioni lessicali che suscitino, nel destinatario, determinate afferenze negative nei confronti di quanto si desidera criticare: così, si diffondono espressioni come *wokeness*, *woke ideology* e *wokeism*, sempre intese con un'accezione fortemente negativa. Ai suddetti termini, inoltre, si affiancano altri elementi lessicali che indicano tendenze politiche che vengono considerate come destituite di credibilità a priori: *cancel culture*, ad esempio, o ancora *politically correct*. In più occasioni, il giornalista del *Washington Post* Perry Bacon Jr. ha fatto notare come proprio questo slittamento del target da colpire abbia caratterizzato la politica dei Repubblicani più o meno a partire dal 2021, con una strategia in cui, anziché avanzare agli avversari democratici esplicite critiche su temi concreti, potenzialmente 'pericolose' per il proprio elettorato, si preferisce ormai presentarsi al pubblico come gli ultimi difensori del "buon senso" contro la straripante diffusione, appunto, del *wokeism*, della *cancel culture* e così via.

In many ways, casting people on the left as too woke and eager to cancel their critics is just the present-day equivalent of attacks from the right against "outside agitators" (civil rights activists in 1960s), the "politically correct"

¹⁴ Charles Pulliam-Moore, *How 'woke' went from black activist watchword to teen internet slang*, «Splinter», 8 gennaio 2016, <<https://www.splinter.com/how-woke-went-from-black-activist-watchword-to-teen-int-1793853989>> (Consultato: 22 giugno 2024); John Hartley, *Communication, Cultural and Media Studies: The Key Concepts*, London, Routledge, pp. 290–291.

¹⁵ Francesca Sobande, *Woke-washing: 'Intersectional' femvertising and branding 'woke' bravery*, «European Journal of Marketing», 54, 11, 2019, pp. 2723–2745.

(liberal college students in the 1980s and '90s) and "activist judges" (liberal judges in the 2000s). Liberals pushing for, say, calling people by the pronoun they prefer or reparations for Black Americans serve as the present-day analogies to aggressive school integration programs and affirmative action. These are ideas that are easy for the GOP to run against, because they offer few direct benefits (the overwhelming majority of Americans aren't transgender and/or Black) but some costs to the (white) majority of Americans. In many ways, we are just watching an old GOP strategy with new language and different issues¹⁶.

In più, destituendo di credibilità un singolo aspetto della politica democratica, per analogia, si riesce facilmente a far percepire ai propri elettori come destituiti di credibilità anche tutti gli altri aspetti del programma progressista, non importa se in qualche modo legati o del tutto slegati dai concetti della *woke ideology*. In sintesi, gli avversari politici vengono presentati come "quelli che perdono tempo dietro a queste sciocchezze".

La campagna politica contro il *wokeism*, del resto, si accompagna talvolta ad alcuni provvedimenti concreti, sebbene di natura esclusivamente ideologica, come ad esempio la legge federale della Florida, conosciuta come *Stop Woke Act*, fortemente voluta nel 2022 dal governatore Ron DeSantis, che avrebbe dovuto regolare l'insegnamento scolastico di tematiche come la discriminazione razziale, riducendone di fatto in maniera significativa la portata, ma che successivamente è stata sospesa in attesa di un giudizio definitivo sulla sua costituzionalità. Lo stesso Donald Trump, nell'anno precedente, aveva dichiarato che l'amministrazione Biden stava "distruggendo l'America con il *woke*", senza entrare, ovviamente, nei particolari.

Infine, si devono al noto imprenditore Elon Musk alcuni degli attacchi più recenti alla cultura *woke*, prima diffondendo su Twitter l'espressione *woke mind virus*, sino ad affermare in un'intervista, nel luglio 2024, che il proprio figlio sarebbe stato "ucciso" proprio dallo stesso *woke mind virus*, riferendosi in tal modo al fatto che alcuni anni prima il figlio maggiore, Xavier, aveva scelto di affrontare una transizione di genere, cambiando così nome e identità in Vivian Jenna Wilson. Ovviamente la figlia non era morta e, anzi, godeva di ottima salute e non ha perso l'occasione di rispondere al padre su Threads, con una brevissima ma eloquente annotazione: «I look pretty good for a dead bitch».

6. Annotazioni conclusive

Al termine di questa breve disamina, può essere utile ricapitolare i principali aspetti su cui ci si è soffermati, cercando di trarre qualche conclusione più generale. Per visualizzare gli snodi seguiti nella trattazione, si propone dunque uno schema riassuntivo di quanto sin qui osservato (*fig. 2*).

Anzi tutto, si è potuto confermare come il contesto linguistico entro cui si è sviluppata e diffusa la forma *woke* corrisponda senz'altro a quello dell'*African American Vernacular English (AAVE)* e come tale forma possa essere semplicemente considerata una variante diastratica del più comune *woken*, conformemente alle caratteristiche

¹⁶ Perry Bacon Jr., *Why Attacking 'Cancel Culture' And 'Woke' People Is Becoming The GOP's New Political Strategy*, «FiveThirtyEight», 17 marzo 2021.

fonologiche attese per l'AAVE. Quanto alla sua prima attestazione, la citazione rilevata nel trattato grammaticale di Harris Ray Greene, del 1873, permette di anticiparla di diversi anni rispetto a quella sin qui nota. Soprattutto, tale citazione ne conferma la percezione come una forma diastraticamente e diafasicamente bassa, tipica del "popolino" (o della "gentaglia"), che infatti Greene esorta a evitare in ogni modo.

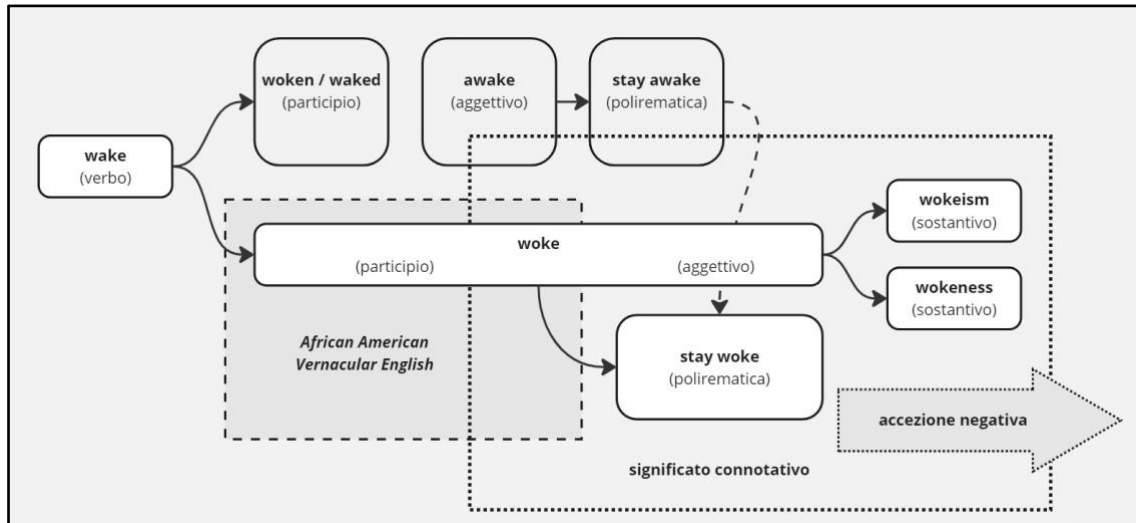


Figura 2. Evoluzione diacronica e semantica, "woke".

Nelle comunità afroamericane, in un periodo più o meno corrispondente all'inizio degli anni '30 del Novecento, l'aggettivo *woke* e la formula esortativa *stay woke* hanno subito un restringimento semantico e sono ormai diffusi con un'accezione connotativa, indicando la necessità di rimanere "vigili" rispetto ai soprusi, alle violenze e alle ingiustizie subite dalle stesse comunità. L'ingiusta condanna dei giovani di Scottsboro, nel 1931, con il blues ad essa dedicato da Lead Belly, forniscono a (*stay*) *woke* una prima grande notorietà mediatica, che ormai esce dal contesto specifico dell'AAVE.

L'espressione acquista sempre più spesso un significato politico, sull'influsso di formule come *wake up* di Marcus Garvey («Wake up, Ethiopia! Wake up, Africa!») e, successivamente, dello stesso Martin Luther King, il quale nei suoi sermoni ripete con forza: «Stay awake!» Si è qui ipotizzato, a tal proposito, un parallelo influsso di alcune traduzioni della Bibbia, diverse in questo dalla *Bibbia di re Giacomo*, che avrebbero potuto contribuire alla diffusione dell'esortazione *stay awake*, parallelamente rafforzando l'accezione politica e sociale della variante sinonimica che ci interessa, ovvero *stay woke*.

Negli anni '60, come testimoniato da William M. Kelley, l'espressione è ormai uscita dal ristretto ambiente delle comunità afroamericane e si è diffusa tra la *beat generation*, con il significato di "essere consapevoli, ben informati" rispetto alle ingiustizie sociali e alle dinamiche di potere. Tale ampliamento semantico diventa definitivo con l'improvvisa crescita della frequenza d'uso dell'espressione *stay woke*, che inizia con la diffusione dei *social media*, si rafforza grazie ad artisti come Erykah Badu e, soprattutto, culmina con le due grandi ondate di popolarità di *Black Lives Matter*, rispettivamente dopo i fatti del 2014 e del 2020.

Proprio attorno a questi anni, tuttavia, si assiste a una "rivoluzione" dell'accezione semantica di (*stay*) *woke*, che diventa gradualmente negativa, grazie alle prese di

posizione della Destra americana e alla diffusione di nuove espressioni come *wokeness*, *woke ideology* e *wokeism*, sino a *woke mind virus*, finendo per fornire un inedito terreno di scontro politico, con evidenti finalità demagogiche.

Del passaggio dalla prima fase, in cui il lemma *woke* aveva ancora un'accezione esclusivamente positiva, al secondo periodo, appena descritto, forniscono una parziale testimonianza anche le prime registrazioni del lemma stesso nei principali repertori lessicografici della lingua italiana. Ancora nel 2021, quando ormai l'uso denigratorio di *woke* è ben diffuso in determinati contesti, fra i neologismi del *Vocabolario Treccani* compare soltanto una sua definizione decisamente "positiva": «Detto di chi si sente consapevole dell'ingiustizia rappresentata da razzismo, disuguaglianza economica e sociale e da qualunque manifestazione di discriminazione verso i meno protetti»¹⁷. L'accezione negativa, al contrario, è registrata in altri repertori di neologismi, tra cui ad esempio la rubrica lessicale *Word Watch* annessa alla versione online dei lessici editi da Zanichelli (nel 2019)¹⁸.

A prescindere dalle più o meno puntuali registrazioni nei repertori lessicografici, è comunque evidente come, ormai svuotato del suo originario significato, oggi il termine *woke*, in determinati contesti, rappresenti semplicemente un simbolo contro cui scagliarsi, una parola quasi tabuizzata che, da sola, dovrebbe bastare per "spaventare" i propri elettori. Resta da vedere, con quali esiti nel mondo reale.

¹⁷ *Woke*, «Vocabolario Treccani. Neologismi (2021)», <[https://www.treccani.it/vocabolario/woke_\(Neologismi\)/](https://www.treccani.it/vocabolario/woke_(Neologismi)/)> (Consultato: 20/11/2024).

¹⁸ Liz Potter, *Woke*, «Zanichelli. Word Watch», 4 giugno 2019, <<https://dizionari piu.zanichelli.it/cultura-e-attualita/wordwatch/woke/>> (Consultato: 20/11/2024).

Silenzi e risonanze. Su Sharon Dodua Otoo e il “wokismo” in Germania

Dora Rusciano

Università eCampus

(dora.rusciano@uniecampus.it)

Abstract

Il presente contributo intende riflettere sulla specificità del dibattito intorno al “wokismo” in Germania a partire dai contributi - letterari e non – della scrittrice e attivista Sharon Dodua Otoo. Nata a Londra da famiglia di origini ghanesi, Otoo pubblica narrativa e prosa in inglese e tedesco. Verranno messi in evidenza i numerosi spunti di riflessione che arrivano dai suoi testi per comprendere il senso dell’esortazione “stay woke”. In particolare, ci si soffermerà sul modo in cui Otoo concepisce il lavoro sul linguaggio in letteratura per stimolare in maniera costruttiva, creativa e non moralistica un dibattito sulle discriminazioni.

Parole chiave

Wokismo, Otoo, Double Bind

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/751>

Diritto d’autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

Gli autori mantengono il diritto d’autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

La storia dell’affermazione dei termini “woke” e “wokismo” offre rilevanti spunti di riflessione per comprendere le dinamiche politiche e culturali del nostro tempo. Convenzionalmente, la diffusione dell’espressione “*stay woke*” all’interno della comunità nera americana viene ricondotta ad una canzone del 1938, *Scottsbro Boys*, in cui il cantante folk Lead Belly faceva riferimento a una drammatica storia di cronaca che vide come protagonisti nove giovani di colore, accusati di stupro da due donne bianche nel paesino di Scottsbro, in Alabama. Il contesto in cui era maturata la vicenda, l’assenza di evidenze mediche dello stupro e le modalità di svolgimento del processo suscitavano molti dubbi sulla colpevolezza dei giovani e fecero di questo un caso politico: le gravi accuse e la condanna vennero interpretate come un chiaro esempio di pregiudizio e persecuzione razziale. Con la sua canzone, Lead Belly metteva in guardia i giovani neri dai pericoli del razzismo in una società dominata da bianchi. Un monito che è stato ripreso da musicisti negli anni Duemila ed è poi diventato uno slogan politico del movimento Black Lives Matter, sviluppatosi nel 2014 dopo l’uccisione del giovane Michael Brown da parte di un agente di polizia. In origine, dunque, nell’espressione “Stay woke” non c’è solo una generica denuncia del razzismo come forma di discriminazione, ma una vera e propria esortazione a stare allerta, che racconta molto della formazione stessa della comunità nera americana e del ruolo che la paura per la propria incolumità ha svolto come collante accanto alla rivendicazione di pari dignità e diritti¹. «Il nostro corpo è fisico. Impara a giocare in difesa, ignora la testa e tieni d’occhio il corpo»², ha scritto il giornalista e attivista Na-Nehisi Coates in *Tra me e il mondo*, un saggio in forma di lettera al figlio. Il corpo è appunto ciò che si frappone tra il sé e il mondo, ciò a cui viene ridotto il corpo nero dallo sguardo razzializzante di chi considera se stesso bianco e, come ripetuto più volte nel testo, si sente autorizzato a distruggere il corpo nero. «In America la distruzione del corpo nero è una tradizione, un *retaggio culturale*»³, scrive ancora Coates, ribadendo la vulnerabilità di questo corpo.

Con l’affermazione del movimento Black Lives Matter, l’espressione “stay woke” è entrata sempre più nell’uso comune, iniziando ad essere riferita più genericamente alla necessità di drizzare le antenne per cogliere e denunciare tutte le forme di disuguaglianza, comprese quelle verbali. Sulla scia di questa accresciuta consapevolezza all’interno della comunità nera statunitense, l’espressione si è diffusa anche tra altri gruppi discriminati. Nella sua forma abbreviata “woke”, è diventata progressivamente sinonimo di attenzione estrema a tutto ciò che può offendere e urtare la sensibilità di determinati gruppi sociali vittime di discriminazioni sistemiche. Dalla concretezza della difesa del corpo, della vita e dei diritti fondamentali che mettono in discussione l’integrità dell’individuo, si è passati ad una altrettanto legittima ma per certi versi più diffusa e per questo anche più generica denuncia di discriminazioni sociali e culturali presenti e passate. Questa tendenza definita “wokismo” ha in qualche modo prestato il fianco a una serie di strumentalizzazioni, con la superficiale associazione del “wokismo” a un generico progressismo di sinistra. Nel dibattito pubblico, sempre più la cosiddetta

¹ Su questo aspetto cfr. Olivia Wenzel, *1000 Serpentina Angst*, Frankfurt am Main, Fisher Verlag, 2020.

² Ta-Nehisi Coates, *Tra me e il mondo* [2015], trad. di Chiara Stangalino, Torino, Codice Edizioni, 2016, p. 30.

³ Ivi, p. 90.

“woke culture” è stata associata a una volontà di affermare una presunta superiorità morale e culturale da parte della sinistra, a una volontà di cancellare tradizioni e cultura. Il confine tra la fondatezza di queste accuse e la malafede di chi le muove per preservare privilegi secolari è in alcuni casi molto sfumato. L’esercizio critico della ragione sembra essere la prima vittima della battaglia tra chi superficialmente crede di poter cancellare con un colpo di spugna le manifestazioni di discriminazioni sistemiche radicate nella cultura senza creare comprensione storica, critica e umana sulle istanze dei discriminati e chi, con altrettanta leggerezza, quelle istanze vorrebbe cancellarle per non mettere in discussione la propria posizione dominante. Quello che lo scontro sul “wokismo” – negli Stati Uniti ma anche in Europa – suggerisce è l’estrema polarizzazione di dibattiti che si muovono sul piano di ideologie che spesso perdono di vista le realtà e problematiche concrete che denunciano.

In Germania, il legame del “wokismo” con le origini dello “stay woke” della comunità nera americana è molto labile. Questo può essere ricondotto alla peculiare storia della comunità nera tedesca, segnata a lungo da un’incapacità di fare gruppo. Fu infatti solo a partire dagli anni Ottanta del Novecento, grazie soprattutto all’influenza della scrittrice e accademica americana Audre Lorde che si iniziò a parlare apertamente di razzismo in un paese come la Germania, dove – in maniera simile all’Italia – l’esperienza coloniale era stata rimossa e il razzismo si credeva superato con la capitolazione della dittatura nazista. Lorde, spiega Tiffany N. Florvil, mise a frutto l’esperienza berlinese per l’acquisizione di una nuova prospettiva su cosa significhi essere neri e gettò le basi per un’accresciuta consapevolezza di sé e della propria identità nelle giovani donne con le quali si confrontò⁴. Tale processo è stato raccontato in *Farbe bekennen*⁵, un importante volume edito nel 1986 in cui, come suggerisce il sottotitolo, esse si sono messe innanzitutto sulle tracce delle proprie storie di afro-tedesche. Nella prefazione a una riedizione del volume, Katharina Oguntoye spiega che questo passaggio fu molto importante:

So konnten wir von einer aktiven Position aus agieren und über uns selbst nachdenken, anstatt nur zu reagieren und uns unter Druck drohender Gewalt zusammenzuschließen. So haben wir unsere Identität positiv formuliert, uns als Teil der deutschen Gesellschaft definiert und unsere Rechte eingefordert. Was zunächst eher einfach klingt, stellte für die Mehrheitsgesellschaft und dominante, monokulturelle Denkstrukturen eine enorme Herausforderung dar⁶.

⁴ Cfr. Tiffany N. Florvil, *Black Germany. Schwarz, Deutsch, Feministisch – Die Geschichte einer Bewegung*, trad. Stephan Pauli, Berlin, Ch. Links Verlag, 2020.

⁵ May Ayim - Katharina Oguntoye - Dagmar Schultz (a cura di), *Farbe bekennen. Afrodeutsche Frauen auf den Spuren ihrer Geschichte*, Berlin, Orlanda Verlag, 2018.

⁶ Ivi, p. 15: «Così potemmo agire da una posizione attiva e riflettere su noi stesse anziché solo reagire e chiuderci sotto la spinta del pericolo di violenza. In questo modo abbiamo formulato la nostra identità in modo positivo, ci siamo definite come parte della società tedesca e abbiamo rivendicato i nostri diritti. Quello che inizialmente può suonare facile, rappresentò una sfida enorme per la maggioranza della società e le forme di pensiero monoculturali dominanti».

Il fatto che la costruzione di una storia e di una autoconsapevolezza come gruppo abbia inizialmente risentito meno della paura per le pur diffuse forme di violenza fisica ha segnato in positivo la storia della comunità. A ciò si può ricondurre la mancata diffusione capillare del motto “stay woke”. Questo però non ha impedito che si diffondesse l’idea di “wokismo”, inteso come eccesso di sensibilità e *political correctness*. Come sottolinea il giornalista Hannes Soltau, raramente il termine viene usato da chi rivendica dei diritti, mentre al “wokismo” rimandano ampiamente le destre per screditare gli avversari politici. «Wer sich für eine bessere Zukunft einsetzt, wird schnell als „woke“ geschämt»⁷, scrive. In questo senso, si può affermare che il “wokismo” in Germania sia più legato a movimenti (ultra)conservatori che a quelli progressisti. D’altra parte, non è mancato chi ha sostenuto che il “wokismo” *tout court* sia espressione di una cultura di destra e non di sinistra. Al tema ha dedicato uno *pamphlet* la filosofa Susan Neimann. In *Left ≠ woke*, essa parte dal presupposto che la cultura di sinistra sia caratterizzata da un approccio universalista che confligge con la politica particolaristica e identitaria su cui, nella sua interpretazione, si basa il “wokismo”. Questo, sottolinea, comporta un corto circuito di difficile risoluzione: «If the demands of minorities are not seen as human rights but as the rights of a particular group, what prevents a majority from insisting on its own?»⁸ Si potrebbe obiettare che, nell’attribuire alle minoranze un approccio opportunistico e anti-universalista, Neimann riproduca un inconsapevolmente quel processo di disumanizzazione intorno al quale i cosiddetti “woke” cercano di costruire una consapevolezza. Le rivendicazioni del movimento Black Lives Matter, ad esempio, nascono dal mancato riconoscimento dell’umanità di un gruppo etnico da parte di un altro gruppo dominante. Esse riguardano appunto dei diritti umani universali e il fatto di considerarle rivendicazioni particolaristiche dice molto dell’influenza che l’appartenenza a una classe dominante o subalterna ha sul dibattito intorno a queste tematiche. Lo stesso linguaggio d’odio non si fonda solo su singoli atti linguistici discriminatori, sulla potenziale violenza di questi atti che non solo dicono qualcosa ma fanno qualcosa con le parole, ossia feriscono. Come spiegato dalla filosofa Sybille Krämer, i discorsi d’odio si fondano anche sul mancato riconoscimento di un principio basilare dell’universalismo evocato da Neimann, ossia l’uguaglianza nella differenza⁹.

Se quella della polarizzazione tra opposti interessi di gruppo è solo una delle interpretazioni possibili sulle radici della cultura “woke”, la polarizzazione del dibattito su questioni identitarie ne è invece certamente un epifenomeno. Come accaduto in altri contesti in cui la cultura “woke” è maggiormente diffusa, anche in Germania il rimando strumentale al “wokismo” da parte delle destre ha di fatto polarizzato il discorso, impoverendolo di contenuti. Questo ha alimentato un confronto sulla cosiddetta *Streitkultur* (cultura del confronto). Ad esempio, nel suo *Gekränkte Freiheit – Aspekte der*

⁷ Hannes Soltau, *Black Lives Matter, MeToo & Fridays for Future: Das Gespött über „Wokeness“ ist selbstentlarvend*, Tagesspiegel, 11 aprile 2021, <<https://www.tagesspiegel.de/kultur/das-gespott-uber-woke-ist-selbstentlarvend-4241899.html>>: «Chi si impegna per un futuro migliore, viene rapidamente bollato come “woke”».

⁸ Susan Neimann, *Woke ≠ Left*, Cambridge, Polity Press, 2024, p. 41.

⁹ Cfr. Elke Koch - Sybille Krämer, *Gewalt in der Sprache. Rhetoriken verletzenden Sprechens*, Leiden, Brill, 2010.

Libertären Autoritarismus la sociologa Carolin Amlinger sottolinea come dibattiti fondati su un atteggiamento di sdegno nei confronti dell'avversario di turno rappresentino un tradimento del lavoro intellettuale, che dovrebbe fondarsi su critica e argomentazioni e non su condanne morali¹⁰. Interessante è l'esempio delle vivaci discussioni sulla cosiddetta "cancel culture", che con regolarità riempie i *feuilleton*, soprattutto in relazione alla pubblicazione di classici stranieri le cui traduzioni pongono problemi di uso del linguaggio politicamente corretto. La risonanza che viene data a discussioni riguardo alle scelte editoriali delle case editrici non è in alcun modo proporzionale a quella data a studi scientifici sul linguaggio come quelli portati avanti, ad esempio, da Susan Arndt che ricostruisce la storia di termini che ancora vengono usati in maniera inconsapevole ma che risultano problematici in una società multietnica¹¹. Da un lato ci si trova davanti a dibattiti potenzialmente molto interessanti, che potrebbero rappresentare uno strumento di crescita della sensibilità per determinate questioni sociali e culturali, dall'altro i toni accesi e la tendenza ai moralismi portano con sé una limitata capacità critica che ne annullano il potenziale.

Vi è però anche un altro tema che ha trovato spazio nel panorama culturale tedesco e cioè il ruolo dell'arte e della letteratura come strumenti per l'apertura verso ciò che non è conosciuto, che risulta inusuale e genera insicurezza. Questo discorso appare strettamente connesso a quello relativo alla "cancel culture" nel senso che l'educazione estetica viene intesa come presupposto della predisposizione alla risonanza con prospettive differenti dalle proprie. Questa capacità di sentire e comprendere prospettive diverse è indispensabile per contrastare quella che si può considerare una deriva del "wokismo", ossia tanto l'atteggiamento moraleggiante e acritico su questioni degne di rilievo, quanto l'uso opportunistico delle critiche a questo atteggiamento per negare la validità delle questioni poste. Sul ruolo dell'educazione estetica si è soffermata Gayatri Chakravorty Spivak in *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*¹², volume che è stato poi ripreso in Germania da María do Mar Castro Varela e Leile Haghighat in *Double Bind Postkolonial*¹³. Spivak fa riferimento alla lettura schilleriana dell'estetica kantiana e alle sue *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*, di cui elogia la relazione proposta tra estetica e razionalità come complementari e inscindibili per l'agire etico e la comprensione del reale. La filosofa lavora sull'eredità di Schiller perché ne riconosce l'importanza fondamentale in un contesto in cui non solo c'è uno sbilanciamento a favore della razionalità in un contesto di sempre maggiore complessità. Una risposta a questo stato di cose può essere per Spivak quello che chiama "double bind" (doppio legame): «In the contemporary context, we can call this the double bind of the universalizability of the singular, the double bind at the heart of democracy, for which

¹⁰ Cfr. Carolin Amlinger, *Empörungskultur als Geschäftsmodell*, «Deutschlandfunk Kultur», 17 maggio 2023, <<https://www.deutschlandfunkkultur.de/kommentar-carolin-amlinger-intellektuelle-empoeuerung-misstaende-100.html>>.

¹¹ Cfr. Susan Arndt, *Rassistische Erbe. Wie wir mit der kolonialen Vergangenheit unserer Sprache umgehen*, Berlin, Duden, 2022.

¹² Gayatri Chakravorty Spivak, *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*, Boston, Harvard University Press, 2012.

¹³ María do Mar Castro Varela - Leila Haghighat (a cura di), *Double Bind Postkolonial. Kritische Perspektive auf Kunst und Kulturelle Bildung*, Bielefeld, Transcript, 2023.

an aesthetic education can be an epistemological preparation»¹⁴. L’educazione estetica viene dunque presentata come strumento di comprensione. Infatti, come afferma in un altro passaggio, proprio questa sensibilità estetica si rivela una chiave necessaria davanti al radicalmente diverso: «Radical alterity – the wholly other – must be thought and must be thought through imaging»¹⁵. Il *double bind* di estetica e razionalità consente di confrontarsi con realtà complesse, senza accettarle passivamente. In senso più ampio, l’educazione estetica dell’uomo è il presupposto anche per una più matura *Streitkultur*.

Sulla “cancel culture” ha recentemente preso posizione anche la scrittrice inglese Sharon Dodua Otoo e lo ha fatto esaltando anch’essa la centralità dell’esperienza estetica e nello specifico il valore della letteratura. Nata a Londra da genitori di origine ghanese e residente a Berlino dal 2006, Otoo si è fatta notare all’edizione 2016 del Bachmann Preis, che ha poi vinto con il testo satirico *Her Gröttrup setzt sich hin*¹⁶. A un racconto satirico è ispirato anche *Schnipsel der Stille*, che può essere considerato un originale contributo artistico al dibattito sulla “cancel culture”. Il testo è nato da una specifica richiesta di contribuire a un volume ispirato a *La raccolta di silenzi del dottor Murke*¹⁷, un racconto tagliente del premio Nobel Heinrich Böll sul non detto nella società tedesca del secondo dopoguerra. A partire da *Gesammeltes Schweigen*, il volume in cui ha luogo questo dialogo impossibile tra Böll e Otoo, e ripercorrendo alcune tappe del percorso intrapreso dalla scrittrice inglese nel panorama letterario tedesco, questo articolo intende riflettere sullo specifico contributo che la letteratura può dare al dibattito sul “wokismo”.

Silenzi e risonanze

Sharon Dodua Otoo ha pubblicato i suoi primi due testi letterari in inglese, ma per una piccola casa editrice tedesca l’Edition Assemblage, rispettivamente nel 2012 e 2014. Il primo, *the things i am thinking while smiling politely*¹⁸, inserisce la denuncia di episodi di razzismo nel racconto sulla fine di un matrimonio. Il secondo, *Syncronicity*¹⁹, è una parabola fantastica sul razzismo che narra di una giovane donna che perde ogni giorno la capacità di vedere un colore. Già in questi due testi viene fuori la caratteristica fondamentale dello stile di Otto: la sua ironia, accresciuta anche dallo sguardo straniato che, in quanto inglese, ha nel guardare alla società tedesca. Così, ad esempio, in *Syncronicity*, commentando senza mezzi termini il comportamento del capo della protagonista, si sente libera di affermare: «he, like most white Germans of his generation (or of any generation), would rather burn his *Lederhosen* than risk being called a racist»²⁰. Il tono diretto e provocatorio con cui Otoo fa riferimento alla particolare sensibilità con la quale in Germania, per ragioni storiche legate al passato nazista, si affrontano situazioni potenzialmente discriminatorie è molto indicativo della sua volontà di usare

¹⁴ Spivak, *op. cit.*, p. 4.

¹⁵ Ivi, p. 97.

¹⁶ Sharon Dodua Otoo, *Herr Gröttrup setzt sich hin*, Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 2022.

¹⁷ Heinrich Böll, *La raccolta di silenzi del dottor Murke*, in Id. *Racconti*, Milano, Mondadori, 2022, pp. 359-384.

¹⁸ Sharon Dodua Otoo, *The things i am thinking while smiling politely*, Münster, Edition Assemblage, 2012.

¹⁹ Sharon Dodua Otoo, *Syncronicity*, Münster, Edition Assemblage, 2015.

²⁰ Ivi, p. 12.

la letteratura per alimentare un dibattito pubblico su tematiche che, paradossalmente anche a causa del senso di colpa storico, spesso finiscono per essere avvolte dal silenzio. Non solo: dalla prospettiva di donna nera, Otoo ha scelto in questo racconto di parlare esplicitamente anche di persone bianche, scelta inusuale in un contesto in cui la bianchezza viene considerata la norma e non come un posizionamento sociale²¹. Quanto l'autrice creda nel potenziale politico della letteratura è risultato ancor più evidente con *Herr Gröttrupp setzt sich hin*, il racconto presentato da Otoo al Bachmann Preis. Il testo, il primo scritto direttamente in tedesco dall'autrice, era stato precedentemente pensato per un volume sulla *critical whiteness*. In alcune interviste, l'autrice ha affermato che per quella pubblicazione – che non ha mai visto la luce - aveva preferito scrivere un testo narrativo anziché un saggio proprio per stimolare un cambio di prospettiva radicale su questioni delle quali le sembrava non si percepisse adeguatamente la gravità. Come riportato in un articolo del «Guardian» sulla vittoria del Bachmann Preis, l'autrice sostiene che «British people know how to be polite and not to use the n-word, but I still felt there is a glass ceiling. In Germany, people say really stupid things to your face, and they say it with a smile because they don't know it's racist, but it just feels so refreshingly honest. I can deal with that»²². Proprio per contrastare questa più o meno genuina “inconsapevolezza” in una società multietnica in cui è sempre più carica di conseguenze, l'autrice ha scelto di dare il proprio contributo attraverso la letteratura. Come ha affermato nello stesso articolo, «Politics can be very polarising and confrontational. With my writing, I would like to say: we can go out and demonstrate, but at the end of the day, all we want is to be understood and be treated with empathy»²³. La letteratura, dunque, si configura come uno strumento per evitare le polarizzazioni fini a se stesse del linguaggio politico e stimolare invece una comprensione più profonda e umana delle problematiche razziali. E sul filo della comprensione razionale ed emozionale si giocano anche le scelte narrative su cui Otoo fonda la costruzione dei propri testi. Così, ad esempio, *Herr Gröttrupp setzt sich* racconta la storia surreale di un uovo che sceglie deliberatamente di non raggiungere il grado di cottura desiderato da un uomo, Helmut Gröttrupp, che è completamente perso nel suo piccolo mondo di uomo bianco borghese, fatto di privilegi inconsapevoli e abitudini a cui gli sembra assurdo dover rinunciare. A rendere ancor più surreale la storia è la scelta dell'autrice di farla raccontare all'uovo stesso: una prospettiva straniante che però consente di non guardare alla situazione dalla posizione dominante del protagonista, bensì da quella subalterna di un uovo, dal quale non ci si aspetta che abbia né una storia da raccontare né il diritto di farlo. Il successo e l'attenzione mediatica derivata dalla vittoria del prestigioso premio letterario hanno regalato ad Otoo una inaspettata libertà creativa. Il romanzo, che normalmente viene scritto da chi vince il Bachmann Preis a partire dal testo letto davanti alla giuria riunita a Klagenfurt, è uscito nel 2021 con il titolo di *Adas Raum* e ha conservato del racconto originario solo la scelta *sui generis* di raccontare le storie che lo compongono a partire da

²¹ Cfr. Droste-Hülshoffs *gesammeltes* Schweigen, <<https://www.fischerverlage.de/magazin/extras/droste-huelshoffs-gesammeltes-schweigen>>.

²² Cfr. *Black British writer wins major German-language fiction award*, <<https://www.theguardian.com/books/2016/jul/12/black-british-writer-wins-major-german-language-fiction-sharon-dodue-otoo-ingeborg-bachmann-prize>>.

²³ *Ibidem*.

oggetti. Nel romanzo si intrecciano le storie di quattro diverse donne, accumulate dal nome Ada e dal legame con un bracciale che attraversa le diverse epoche e luoghi in cui sono ambientate le storie: un paesino della costa occidentale africana nel XVII secolo, la Londra vittoriana, un campo di concentramento in Germania e la Berlino contemporanea. In questo romanzo molto complesso si intrecciano violenza coloniale, violenza di genere e storie di quotidiano razzismo nell'Europa contemporanea. Accolto in maniera per lo più positiva dalla critica, il testo ha consolidato la posizione di rilievo acquisita da Otoo nel panorama letterario tedesco, tanto per il suo talento e la sua originalità stilistica, quanto per la sua capacità di stimolare un dibattito su questioni di grande rilevanza politico-sociale.

Del riconoscimento di questo contributo, il volume *Gesammeltes Schweigen*²⁴ rappresenta un ottimo esempio. Esso è nato infatti dall'idea di Katharina Mevissen e Simon Wahlers dell'Edition Zweifel che hanno proposto ad Otoo di scrivere un testo di accompagnamento alla pubblicazione di una nuova edizione di un racconto di Heinrich Böll, *Doktor Murke gesammeltes Schweigen* (*La raccolta di silenzi del dottor Murke*). Accanto al racconto del premio Nobel, dunque, in *Gesammeltes Schweigen* viene pubblicato un contributo molto *sui generis* di Otoo dal titolo *Schnipsel der Stille*. Nelle interviste e recensioni sul volume ricorre spesso la domanda sul senso di chiedere a una giovane donna inglese di colore di scrivere su un vecchio racconto di un uomo tedesco bianco. Come lamenta la stessa Otoo, questa domanda tradisce una certa tendenza a immaginare che si possa scrivere solo di ciò che si conosce in prima persona (e che, nello specifico, ha senso coinvolgere autori di colore solo per questioni relative a migrazione e discriminazione). In realtà un testo così provocatorio sulla continuità tra passato e presente nella storia tedesca come *La raccolta di silenzi del dottor Murke* poteva solo trarre (ed ha tratto) giovamento dalla rilettura di una persona non tedesca che però conosce da vicino la realtà del paese.

Scritto negli anni Cinquanta, il testo di Böll ironizza sull'opportunità di scrittori e intellettuali attivi sostenitori del nazismo che poi hanno continuato indisturbati la propria attività con giravolte ideologiche di facciata. La raccolta di silenzi menzionata nel titolo è quella che fa un colto autore radiofonico, costretto dal suo direttore a modificare il registrato di un influente e osannato scrittore. Questi, infatti, dopo aver motivato il suo repentino allontanamento dall'ideologia nazista con una crisi mistico-religiosa nell'immediato dopoguerra, a distanza di pochi anni sentiva già di potere o dover sostituire nei suoi discorsi del dopoguerra la parola “Dio” con l'espressione “quell'essere superiore che veneriamo”, che aveva caratterizzato la sua produzione durante il nazismo. Costretto ad ascoltare più volte i discorsi del sedicente intellettuale, insieme a tutto quello che di assurdo la radio propina agli ascoltatori, Murke sceglie appunto di tagliare e collezionare i rarissimi momenti di silenzio registrati sulle bobine della radio.

Il testo scritto da Otoo è molto particolare: l'autrice ha raccontato le grandi difficoltà che ha incontrato nel portare avanti questo progetto che pure l'ha subito interessata. In collaborazioni con le sue redattrici, ha infine deciso di condividere con i lettori il travaglio dei tentativi di scrittura, dando alle stampe appunti cestinati, citazioni

²⁴ Sharon Dodua Otoo, *Gesammeltes Schweigen*, Hamburg, Edition Zweifel, 2022.

di altri autori e conversazioni tenute con F., un collega scrittore rimasto anonimo. L'unico riferimento ad uno specifico passaggio testuale del racconto di Böll è funzionale alla critica al sistema di informazione che è presente anche nel racconto del premio Nobel. Attraverso l'espedito della risposta fittizia alla donna che nel racconto di Böll scrive alla radio per lamentare l'assenza di trasmissioni sui cani e l'abbassamento del livello delle trasmissioni radiofoniche dopo la fine della guerra, Otoo fa riferimento a un capitolo della storia che ancora oggi è colpevolmente poco noto, ossia le adozioni forzate di bambini neri nati in Germania dopo la guerra e percepiti come estranei alla società tedesca bianca.

Degno di nota è il titolo per il testo di Otoo, *Schnipsel der Stille* (Ritagli di silenzio), che viene presentato come il risultato di lunghe riflessioni. Esso rimarca un'interessante differenza linguistica tra l'inglese e il tedesco: il verbo tedesco "schweigen" (tacere) non ha infatti una traduzione letterale in inglese, dove si parla di genericamente di "silence" (silenzio) e non appunto di tacere, che indica invece la scelta volontaria di restare in silenzio non il silenzio in sé ("Stille" in tedesco). A una delle possibili connessioni tra i termini "schweigen" e "Stille" rimanda uno dei testi citati, ossia un articolo di giornale redatto dalla scrittrice tedesca Olivia Wenzel. In un articolo apparso sulla «Frankfurter Allgemeine Zeitung»²⁵ e in parte citato da Otoo in *Schnipsel der Stille*, Wenzel lamenta la mancanza di costruzione di una memoria condivisa delle stragi perpetuate in Germania ai danni di cittadini percepiti come meno tedeschi perché non bianchi. In un contesto del genere, Wenzel interpreta lo sforzo di non usare la *n-word* come un tributo minimo nei confronti di chi, dall'invenzione stessa della parola, è stato disumanizzato, privato dei diritti o ucciso. Se dunque la 'raccolta di silenzi' di Böll ha a che fare in parte con il tacere sulle continuità tra passato e presente e in parte con il silenzio come sollievo dal chiacchiericcio insulso e superficiale dell'immediato dopoguerra, il silenzio a cui sembra far riferimento Otoo è da intendersi come forma di rispetto, come momento di riflessione e condivisione empatica.

Attraverso numerose citazioni, anche da discorsi Böll, l'autrice inglese offre al lettore diversi spunti di riflessione sul significato del linguaggio verbale per il vivere sociale e sul grande potenziale di violenza che esso può avere. In uno degli appunti pubblicati, Otoo riflette sulla possibilità di intitolare il suo contributo *Wenn selbst die Sprache schweigt* (Se anche la lingua tace) e di strutturalo come confronto con l'autore renano sul tema del linguaggio discriminatorio. «Ich stelle mir vor, er hätte nicht einfach auf die Kunstfreiheit gepocht»²⁶, scrive Otoo. La rappresentazione di Böll che Otoo costruisce con le sue citazioni è in effetti quella di un intellettuale molto consapevole del potere delle parole, che sottolinea la funzione del linguaggio per la socialità dell'uomo e la responsabilità che i singoli – e ancor più gli scrittori – hanno nell'uso del linguaggio. «Wer mit Worten umgeht, wie es jeder tut, der eine Zeitungsnachricht verfasst oder eine Gedichtzeile zu Papier bringt, sollte wissen, daß er Welten in Bewegung setzt, gespaltene Wesen loslässt: was den einen trösten mag, kann den anderen zu Tode

²⁵ Olivia Wenzel, *So viele Augen*, «Frankfurter Allgemeine», 1 luglio 2020, <<https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/autorin-olivia-wenzel-ueber-den-kampf-gegen-rassismus-16834607.html>>.

²⁶ Sharon Dodua Otoo, *Gesammeltes Schweigen*, cit. p. 80: «Immagino che non avrebbe insistito semplicemente sulla libertà dell'arte».

verletzten»²⁷, scrive Böll nel suo discorso di accettazione del Nobel. In questo senso, con questa consapevolezza, è verosimile pensare che Böll non avrebbe ricondotto l’uso di termini discriminatori e carichi di un’eredità culturale pesante all’esercizio di una libertà di artista che sarebbe apparsa più come libertà degli stolti. Nonostante questo ragionamento, Otoo fa notare che anche che lo stesso Böll ha usato la *n-word* in un’intervista. Non se ne mostra sorpresa e non propone condanne morali, semmai una riflessione sull’inconsapevolezza dell’eredità di questa parola. Evidentemente, lascia intendere Otoo, Böll non la inserisce nel novero di termini dai quali la lingua tedesca deve essere purificata per sanare le ferite aperte dal veleno dell’ideologia nazista. E se, come afferma in un altro passaggio, la *n-word* potrebbe essere risignificata, di fatto per farlo ci sarebbe bisogno di una riflessione collettiva che coinvolgesse l’intera società, ma per questo tipo di approccio non sembra che ci siano le condizioni in un contesto in cui c’è invece chi rivendica il diritto di continuare a usare questa parola. Così, ritornando sulla possibilità che la lingua taccia, Otoo fa un riferimento esplicito alla “cancel culture”: «Es passiert, wenn durch ihre Verwendung die Aufmerksamkeit von dem eigentlichen Thema auf etwas anderes gelenkt wird. Zum Beispiel wird mit dem Begriff „Cancel Culture“ Empathie für Personen eingefordert, die zunächst (meistens zurecht) für diskriminierende Handlungen kritisiert werden»²⁸. Otoo fa notare che, nel dibattito intorno alla “cancel culture”, ad essere cancellati, in realtà non sono coloro che discriminano, ma i discriminati – ancora una volta. L’evocazione della libertà di espressione (artistica e verbale in generale) viene spinta fino alla libertà di non preoccuparsi della violenza e del peso delle parole quando nel suo nome si discrimina e ferisce. La lingua, si legge in un’altra citazione da Böll inserita nel testo, è l’ultimo rifugio della libertà ed è più temuta della resistenza armata²⁹. Non sorprende, dunque, che la battaglia intorno al linguaggio sia tanto accesa.

L’autrice ribadisce esplicitamente quanto sia sensibile al tema del linguaggio discriminatorio e dalle sue parole risulta evidente che questo non è riconducibile solo al colore della sua pelle e al suo essere colpita in prima persona da questa violenza verbale. A interessarla, infatti, è il suo ruolo specifico di scrittrice, la responsabilità che, in quanto tale, ha nei confronti della lingua. È soprattutto su questo punto che il confronto virtuale con Böll si fa interessante. Ritornando su una citazione da Böll che compare per la seconda volta nel testo, Otoo argomenta:

Schnipse der Stille. Oder: Über die Verantwortung, die Schrift zu stellen. Hätte ich die Möglichkeit gehabt, würde ich mich gerne mit Heinrich Böll über folgende Worte austauschen: „Der Mensch als gesellschaftliches Wesen existiert ja nur durch die Sprache. Da sehe ich für einen Schriftsteller schon eine große Verantwortung, diese Sprache zu hüten und sie auch zu reinigen“. Ja, er hat damals zwar „Schriftsteller“ gesagt, dennoch fühle ich mich

²⁷ Ivi, p. 71: «chi sa maneggiare le parole, come fa chi scrive una notizia di giornale o mette su carta un verso di poesia, deve sapere che mette in moto mondi, crea entità divise: quello che ad alcuni può essere di consolazione, può ferire a morte un altro».

²⁸ Ivi, p. 80: «Succede quando con il suo uso si sposta l’attenzione dal tema vero a qualcos’altro. Per esempio, con il concetto di “Cancel Culture” si esige empatia per persone, che sono state precedentemente criticate (per lo più giustamente) per comportamenti discriminatori».

²⁹ Cfr. ivi, p. 65.

mitgemeint. Seine Einschätzung, dass diejenigen von uns, die ihre Kreativität in den Dienst der Schrift stellen, die Verantwortung für ihre semantischen Entwicklungen übernehmen sollen, teile ich. Wenn nicht wir, die dazu berufen sind, mit Worten zu ringen, dann wer? Aber gleichzeitig frage ich mich, wie so etwas überhaupt zu bewerkstelligen ist? Besonders, wenn Jahrzehnte nachdem Böll seine Rede gehalten hat, immer noch keine Einigkeit darüber herrscht, inwiefern die (gesellschaftlich anerkannte) deutsche Sprache überhaupt Neuerung zulassen soll? [...] Und sind wir Schreibende nicht eigentlich gefragt, nicht nur die Sprache zu „hüten und reinigen“ sondern auch sie gänzlich neu zu gestalten? Ist es nicht unsere Aufgabe, explizite Angebote zu machen? [...] Sprache kann viel zum Ausdruck bringen, weist allerdings notwendigerweise auch Lücken auf (wir Menschen können nicht einmal alles wahrnehmen). Es ist, so scheint es mir, der Umgang mit diesen Lücken, der für uns Schriftstellende wohl die größte Herausforderung bedeutet³⁰.

Otoo, dunque, ribalta la prospettiva sulla cosiddetta “woke culture” o “cancel culture” presentando l’attenzione al linguaggio discriminatorio non come un atteggiamento moralista e fine a se stesso, ma come legittimo e anzi doveroso tentativo di rinnovare il linguaggio e di farlo accrescendo la consapevolezza del suo valore sociale anche in chi questa consapevolezza non ce l’ha così accentuata come gli scrittori. Se l’odio e la discriminazione, come evidenziato da molti intellettuali del Novecento, si fondano non solo sul timore di perdere il proprio posto nella storia (si pensi, ad esempio, a quanto scritto da Sartre sull’antisemitismo) ma anche su un processo di astrazione che viene ridimensionato nel momento in cui l’oggetto dell’odio prende corpo, la narrazione e la riflessione sul linguaggio possono contrastare violenza e discriminazione ridando appunto corpo e umanità a chi è stato disumanizzato. Contrastando i conservatorismi oltre che la violenza, compito degli scrittori è quello di colmare i silenzi della lingua: da quelli sull’eredità pesante delle parole, a quello su problematiche che non vengono viste come tali e per le quali quindi non esistono (ancora) parole, a quello di parole esistenti che però o non descrivono la realtà nella sua complessità³¹. Per Otoo, la cancellazione più carica di conseguenze non è quella che viene attribuita alla “cancel culture”, bensì il rifiuto di accettare che le società non sono mai state e mai saranno omogenee. Partendo da una riflessione di Audre Lorde, secondo cui non sarebbero le differenze in sé a creare

³⁰ Ivi, pp. 97-99: «Ritagli di silenzio ovvero sulla responsabilità di pubblicare testi. Se ne avessi avuto la possibilità, mi sarei confrontata volentieri con Heinrich Böll su queste parole: “L’uomo come essere sociale esiste solo attraverso la lingua. In questo vedo già la grande responsabilità per uno scrittore di proteggere la lingua e anche di depurarla”. Sì, all’epoca ha detto “scrittore” [al maschile, n.d.t.], ma mi sento inclusa lo stesso. La sua idea che chi di noi mette la propria creatività al servizio della scrittura dovrebbe addossarsi la responsabilità per gli sviluppi semantici, la condivido. Se non noi che siamo chiamati a lottare con le parole, chi? Ma allo stesso tempo mi chiedo come si possa fare. Soprattutto se decenni dopo che Böll ha tenuto il suo discorso ancora non c’è unità su quanti cambiamenti si possano concedere alla lingua tedesca (socialmente riconosciuta). [...] E noi scrittori non siamo forse chiamati a dare una forma completamente nuova alla lingua e non solo a proteggerla e depurarla? [...] La lingua può esprimere molto, ma per forza di cosa mostra anche delle lacune (noi esseri umani non possiamo neanche percepire tutto). Mi sembra dunque che il modo in cui ci si confronta con queste lacune rappresenti per noi scrittori la sfida più grande».

³¹ Cfr. ivi, pp. 80-81.

le divisioni, bensì l’incapacità di riconoscere, accettare e celebrare queste differenze, Otoo sostiene che questa incapacità è una forma di silenzio, che si manifesta con la mancanza di solidarietà e soprattutto con la mancanza di un vocabolario comune che renda più facile la comunicazione³². Nel contrasto al silenzio, la letteratura svolge per l’autrice un ruolo fondamentale. Essa è in grado di rendere l’estraneo familiare e di mistificare quello che sembra conosciuto; propone narrazioni da posizioni diverse, stimolando sia l’assunzione di punti di vista differenti, sia la consapevolezza del fatto che non esiste un unico punto di vista valido sulla realtà. Per Otoo, chi scrive ha il compito di ampliare le possibilità del linguaggio, mostrare che esso è socialmente determinato e non è immutabile e che anzi va mutato per non cancellare la diversità, per tematizzarla e celebrarla³³. Per contrastare il silenzio, Otoo propone di dare risonanza storie di chi non trova sufficiente spazio nel racconto pubblico e di farlo con parole nuove, che non cancellano culture e anzi ne mostrano sfaccettature poco (ri)conosciute. Lo fa attraverso le storie che scrive lei e quelle di altri autori nel festival “Resonanzen” da lei ideato³⁴. Lo fa con la convinzione che se, come affermato da Böll, la ragione non ci ha realmente reso il mondo più familiare, forse è il momento di considerare anche la sensibilità una forma di conoscenza³⁵, in un doppio legame (il *double bind* di cui parla Spivak) tra razionalità ed estetica.

³² Droste-Hülshoffs *gesammeltes Schweigen*, cit.

³³ Frank Steinhofer, „Poesie ist kein Klassenprivileg“, «Heinrich-Böll-Stiftung», 13 dicembre 2022, <<https://www.boell.de/de/2022/12/13/poesie-ist-kein-klassenprivileg-interview-mit-sharon-otoo>>.

³⁴ Resonanzen - Schwarzes Literaturfestival, «Ruhrfestspiele», <https://www.ruhrfestspiele.de/programm/2022/resonanzen-schwarzes-literaturfestival-2>

³⁵ Frank Steinhofer, *op cit.*

Non tre sorelle / HE TPI CECTPI. Antifrase per riflettere sulla *cancel culture*

Antonella De Blasio

Università degli studi eCampus
(antonella.deblasio@unicampus.it)

Abstract

L'articolo analizza l'opera teatrale *Non tre sorelle / HE TPI CECTPI*, prodotta dal teatro Metastasio di Prato, e 'liberamente non ispirata' a *Tre sorelle* di Čechov. Attraverso la lente del discorso teatrale, si riflette sulla *cancel culture* come epifenomeno del wokismo, che ha trasformato e polarizzato i dibattiti su identità, minoranze, uguaglianza e potere. Lo spettacolo *Non tre sorelle* viene letto come meta-riflessione critica sulle espressioni più radicali dell'etica *woke*, e come proposta di un approccio artistico in grado di distinguere la consapevolezza dall'estremismo dogmatico.

Parole chiave

Cancel culture, identità, Čechov

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/746>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.
Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

1. La pièce *Non tre sorelle*

L'opera teatrale *Non tre sorelle / HE TPI CECTPI*, prodotta dal teatro Metastasio di Prato, con la regia di Enrico Baraldi – la drammaturgia è di Francesco Alberici e dello stesso Baraldi, *dramaturg* Ermelinda Nasuto – è, come recita il sottotitolo, 'liberamente non ispirata' a *Tre Sorelle*, dramma di Čechov del 1900. Lo spettacolo, vincitore nel 2022 del premio dell'Associazione Nazionale Critici di Teatro, è interpretato da due attrici italiane – Susanna Acchiardi e Alice Conti – che dialogano con tre artiste ucraine – Anfisa Lazebna, Yuliia Mykhalchuk, Nataliia Mykhalchuk – giunte in Italia grazie al progetto di accoglienza Stage4Ukraine, che ha dato la possibilità ad attrici e attori della scuola di Kiev in fuga dalla guerra di continuare a studiare.

Quando nel febbraio del 2022 i carri armati russi entrano in Ucraina, il regista rimodula la sua idea iniziale, nata nel 2019, di produrre un adattamento di *Tre Sorelle*, decidendo di coinvolgere le tre attrici di Kiev del progetto Stage4Ukraine, e in questo modo crea uno spettacolo che riflette sull'impossibilità di mettere in scena uno dei capolavori della drammaturgia senza considerare – e dunque inglobare – gli scenari attuali, senza tener conto di una guerra che coinvolge non solo le parti interessate, ma che all'interno del dibattito pubblico apre a questioni culturali e identitarie di portata più ampia. Quello che sta vivendo l'Ucraina è un conflitto che più di altri possiede una forte dimensione culturale, infatti il regime di Putin afferma l'inesistenza di una identità ucraina, e cerca di russificare i territori occupati a partire dall'imposizione linguistica, inoltre la questione di una specifica cultura nazionale della repubblica post-sovietica è sempre stata ambito di controversie¹.

Lo spettacolo è in italiano, inglese, ucraino e russo, con sottotitoli in italiano e ucraino, e le attrici dialogano con le parole di Čechov mentre il mondo intorno a loro, con la guerra che sta lacerando la terra ucraina, è cambiato.

Inaugurando il secolo, nel 1901 Čechov raccontava di una Mosca vagheggiata come miraggio dalle tre figlie del generale Prozorov, appartenenti a una classe militare che si è trasformata, che comincia a credere all'avvento della pace e si interroga sul senso della sofferenza, come fa il colonnello Versinin nel secondo atto. Una domanda che viene ripresa dallo spettacolo acquistando un senso nuovo.

Le attrici, mescolando realtà e finzione, biografie private e recitazione, raccontano, a volte con tono neutrale altre con coinvolgimento, il percorso che le ha portate a 'non' mettere in scena il testo di Čechov per ciò che in questo momento rappresenta, vale a dire la Russia e la sua cultura. Irina esprime la sua difficoltà nel pronunciare la celebre battuta «A Mosca! A Mosca!»², poiché, spiega, l'unica città in cui vorrebbe tornare è Kiev³. Si tratta, tuttavia, non solo di un sentire soggettivo, ma di un contesto, sociale e

¹ Luigi Antonio Manfreda, *Venti di guerra. La crisi in Occidente*, «Ágalma: rivista di studi culturali e di estetica», 45, 1, 2023, <<http://digital.casalini.it/5489961>> (Consultato: 8 luglio 2024).

² Anton Čechov, *Tre sorelle* [1901], trad. di Gerardo Guerrieri, Torino, Einaudi, 2015, p. 62.

³ La definizione dell'identità culturale ucraina è diventata centrale nella guerra contro l'invasione russa. In diverse città ucraine i nomi delle strade legati alla Russia sono stati cambiati, gli attivisti e le autorità hanno smantellato monumenti dedicati a politici e artisti russi; inoltre, è stato ripreso il motto «Via da Mosca!», dello scrittore Mykola Khvylovy (1893-1933), esponente del modernismo letterario ucraino e del cosiddetto 'Rinascimento fucilato' – un movimento culturale in lingua ucraina nato tra la fine degli anni Venti e i primi anni Trenta del Novecento e represso poi nel sangue.

politico, che interessa le produzioni culturali quando vengono coinvolte nei dibattiti e negli avvenimenti di stretta attualità⁴. Ricordiamo, a tale proposito, la polemica nata, sempre nel 2022, in seguito alla decisione di inaugurare la stagione della Scala a Milano col *Boris Godunov*, opera del compositore russo di fine Ottocento Modest Musorgskij – basata sul dramma di Aleksandr Puškin.

In questo momento culturale, sta crescendo e si sta diffondendo un movimento di protesta nei confronti di alcuni testi letterari per la loro nazionalità, per le posizioni etiche che veicolano, per il curriculum morale dei loro autori. Sia i classici che le produzioni contemporanee si trovano ad affrontare un rinnovato livello di controllo che passa al vaglio gli atteggiamenti e le credenze sociali che riflettono, relativi ad esempio al ruolo delle donne, alla rappresentazione delle minoranze e delle culture emarginate, all'uso del linguaggio⁵. Questa nuova cultura moralista, denominata *woke*, e basata sulla consapevolezza delle ingiustizie sociali e razziali, delle discriminazioni e delle violenze subite dalle minoranze nel mondo occidentale, è nata negli Stati Uniti nei primi decenni degli anni Duemila, e si è diffusa ora anche in Europa, portando avanti, nelle sue forme più radicali, operazioni di revisione storica o linguistica, anatemi e campagne di diffamazione mediatica, nella convinzione che ambiti come l'arte, la letteratura e l'educazione dovrebbero essere emendati dalle offese, reali o presunte, presenti o passate, contro i membri delle comunità minoritarie e oppresse⁶.

Se la letteratura è un riflesso della visione del mondo e della vita dell'autore così come l'ha vissuta, occorre chiedersi quanto sia fruttuoso considerare i testi scritti decenni o secoli fa secondo la sensibilità e gli standard del presente. Le posizioni tracciano due linee ideologiche: da un lato c'è chi denuncia i diversi esempi di cultura dell'annullamento, dall'altro chi, in nome di una nuova concezione di giustizia sociale, li appoggia considerandoli come espressione di sensibilità alle rappresentazioni della diversità e come riconoscimento del ruolo che la letteratura, e in generale l'arte, ha di modellare la visione del mondo.

Nel saggio *Why I write*, del 1946, George Orwell scriveva che nessun libro è veramente esente da pregiudizi politici, ribadendo che la posizione secondo la quale l'arte non debba avere nulla a che fare con la politica è essa stessa un atteggiamento politico. La letteratura è inoltre umanizzante, ci permette di guardare il mondo con gli occhi dell'altro, un'operazione la cui importanza viene ribadita anche da Atticus Finch, protagonista del romanzo di Harper Lee *To Kill A Mockingbird* – un testo del 1960 che oggi il wokismo più estremo ha bandito riconoscendo la presenza di un paternalismo bianco.

Questo contributo, attraverso la lente del discorso teatrale, vuole riflettere sulle pratiche di cancellazione culturale come espressione di una tendenza socioculturale più ampia relativa a un nuovo modo di gestire la diversità culturale, che trasforma e

⁴ Nathalie Heinich, *Un totalitarismo d'atmosfera*, «Ágalma: rivista di studi culturali e di estetica», 46, 1, 2023, <<http://digital.casalini.it/5736084>> (Consultato: 8 luglio 2024).

⁵ Norman Fairclough, *'Political Correctness': The Politics of Culture and Language*, «Discourse & Society», 14, 1, 2003, pp. 17–28, <<https://doi.org/10.1177/0957926503014001927>>.

⁶ Deborah Appleman, *Literature and the New Culture Wars: Triggers, Cancel Culture, and the Teacher's Dilemma*, New York, W. W. Norton & Co, 2022.

polarizza i dibattiti relativi a questioni complesse come l'identità, le minoranze, la relazione tra diritto e morale, l'uguaglianza e il potere.

A partire da una metodologia che considera i diversi livelli in cui si articola il teatro, dunque tenendo conto delle dinamiche traduttive che intervengono nella pratica scenica, e considerando il corpo dell'attore in relazione alle cornici enunciazionali, lo spettacolo *Non tre sorelle* viene qui indagato come meta-riflessione sulle posture che caratterizzano la cultura *woke* e, nello specifico, sulla *cancel culture* come epifenomeno del wokismo.

2. Wokismo e cancel culture

Il termine *woke* – dall'espressione *stay woke* – appartiene al registro informale statunitense ed è molto radicato nello slang delle comunità afroamericane, ma è diventato sempre più diffuso nel secondo decennio del nuovo millennio con l'emergere del movimento Black Lives Matter nel 2013, e viene utilizzato per indicare le persone che hanno acquisito una forte consapevolezza sociale, che 'si sono sveglate', o che rimangono in stato di allerta di fronte ad aggressioni non solo fisiche, ma anche verbali e simboliche⁷.

Se originariamente l'esortazione a restare svegli invocava la vigilanza contro l'ingiustizia sociale e la discriminazione razziale, oggi il termine '*woke*' viene utilizzato per descrivere un'ampia gamma di movimenti legati, ad esempio, alle critiche al colonialismo, al femminismo intersezionale, ai diritti della comunità LGBTQ+, all'ecologia e, dunque, è sempre più al centro dei dibattiti accademici e mediatici relativi alle identità culturali tradizionali, alla lingua, alla censura linguistica, ai conflitti culturali. La sotto-rappresentazione simbolica delle donne e, in generale, i pregiudizi morali, il discorso razzista e gli stereotipi negativi sulle sessualità eteronormative, le minoranze etniche, linguistiche o culturali espressi nell'arte e nella letteratura della tradizione definita «occidentale» hanno dato origine a numerosi dibattiti.

Uno degli epifenomeni del wokismo, nelle sue manifestazioni più radicali, è la cosiddetta *cancel culture*, espressione che indica le pratiche di colpevolizzazione o boicottaggio di individui, aziende o istituzioni per aver espresso opinioni o comportamenti ritenuti offensivi o inaccettabili. Spesso, dunque, si tratta di operazioni di esclusione – favorite dalle piattaforme digitali e dai social media, luoghi dove è forte la pressione collettiva – che mettono in pratica i valori del wokismo, cercando di rendere le persone e le istituzioni responsabili delle loro azioni.

Benché la *cancel culture* si presenti come strumento di uguaglianza sociale, diversi intellettuali hanno sottolineato il carattere strettamente punitivo della «cultura della cancellazione», il suo minare i contesti accademici come spazi di libera argomentazione imponendo un nuovo dogmatismo. Bottiroli evidenzia che, anziché promuovere un dialogo critico, la cultura della cancellazione tende a favorire un conformismo superficiale e la paura di esprimere opinioni dissenzianti, configurandosi dunque come una mentalità semplicistica e rancorosa, nata dal declino dell'intelligenza critica e della

⁷ Denise Filmer e Gianmarco Vignozzi, "Don't Call me Woke!": Tracing the Pragmatic and Emotive Trajectory of the Word of Our Era, «I-LanD Journal: Identity, Language and Diversity», 1, 2022, <https://doi.org/10.26379/IL2022001_001>.

capacità di confrontarsi con idee diverse⁸. Le radici del wokismo e della *cancel culture* vanno individuate, spiega Bottirolì, in un processo di eticizzazione che ha atrofizzato il marxismo e, parimenti, celebrato la postmodernità, alterandone però la matrice originaria.

Pluckrose e Lindsay, a tale proposito, nel saggio *Cynical Theories*, definiscono il wokismo come 'postmodernismo reificato', sostenendo che le idee postmoderne⁹ hanno plasmato ideologie intolleranti e autoritarie¹⁰. Ricostruendo la morfologia del postmoderno, la sua evoluzione storica e la sua diffusione dall'accademia ai circoli attivisti¹¹ fino al pubblico di massa, i due studiosi evidenziano come il rifiuto postmoderno delle metanarrazioni – spiegazioni ampie e coese del mondo e della società, come il cristianesimo, il marxismo, ma anche la scienza, la ragione e i pilastri della democrazia occidentale post-Illuminismo – si sia trasformato, dando origine a un approccio che interpreta il mondo attraverso una lente che rintraccia dinamiche di potere in ogni manifestazione, espressione e artefatto culturale, anche quando tali dinamiche non sono evidenti, o persino reali. La decostruzione delle vecchie religioni sarebbe dunque stata sostituita da un nuovo credo, definito 'giustizia sociale'¹². L'idea di giustizia sociale – che a seconda dei momenti storici ha assunto diversi significati, tutti in vario modo incentrati sull'affrontare e correggere le disuguaglianze sociali –, scaturita dal postmodernismo reificato, affida alla decostruzione di una realtà considerata come problematica la condizione per il riscatto delle minoranze in tutte le loro forme, trasformando ogni istanza in una lotta politica che ruota attorno a marcatori di identità come razza, sesso, genere ecc. Una lotta che, tuttavia, molto spesso difende i metodi anziché i principi¹³. È la morfologia del 'pensiero debole', per cui il nucleo di matrice ideologica si disperde in forme di etica prive di una centralità e si assiste a una atomizzazione della razionalità¹⁴.

La dialettica tra i poli sapere e potere – che il postmoderno riteneva indissolubilmente legati, a partire dal pensiero di Foucault, secondo il quale al potere corrisponde la costituzione di un campo del sapere, e a sua volta il sapere presuppone, e al contempo istituisce, relazioni di potere – è alla base della filosofia *woke*, caratterizzata da uno scetticismo radicale in relazione alla possibilità di raggiungere una verità

⁸ Giovanni Bottirolì, *Declino dell'intelligenza e ascesa dell'etica: le radici della "cancel culture"*, «Ágalma: rivista di studi culturali e di estetica», 46, 1, 2023, <<http://digital.casalini.it/5736086>> (Consultato: 8 luglio 2024).

⁹ Brian McHale, *The Cambridge Introduction to Postmodernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.

¹⁰ Helen Pluckrose e James Lindsay, *Cynical Theories. How Activist Scholarship Made Everything about Race, Gender, and Identity – and Why This Harms Everybody*, Durham, Pitchstone Publishing, 2020.

¹¹ Ann Rigney, *Remembering Hope: Transnational activism beyond the traumatic*, «Memory Studies», 11, 3, 2018, pp. 368–380, <<https://doi.org/10.1177/1750698018771869>>.

¹² Cfr. Elizabeth Anderson, *Epistemic Justice as a Virtue of Social Institutions*, «Social Epistemology» 26, 2, 2012, pp. 163–173, <<https://doi.org/10.1080/02691728.2011.652211>>; cfr. Helen Pluckrose e James Lindsay, *op. cit.*, 2020.

¹³ Ian James Kidd, José Medina e Gaile Pohlhaus Jr., *The Routledge Handbook of Epistemic Injustice*, London, Routledge, 2017.

¹⁴ Gianni Vattimo, *La società trasparente*, 1989, Milano, Garzanti.

oggettiva, e dall'idea che la conoscenza sia in realtà espressione del potere, dunque che i sistemi di potere stabiliscano ciò che possiamo sapere¹⁵.

Diversi studiosi si sono occupati delle condizioni culturali e sociali che hanno favorito lo sviluppo del wokismo. Bradley Campbell e Jason Manning individuano un catalizzatore del pensiero *woke* nella 'cultura del vittimismo'¹⁶. Se le società tradizionali erano dominate dalla cultura dell'onore, che sfidava a duello l'avversario, e la modernità è caratterizzata dalla cultura della dignità, che regola i disaccordi, solo se gravi, attraverso la giustizia, con il wokismo si afferma la cultura del vittimismo, che incoraggia il sentirsi offesi, regola i conflitti tramite l'intervento di terzi, favorendo una sorta di agonismo per occupare il podio del subalterno:

La prosopopea della vittima rafforza i potenti e indebolisce i subalterni. Svuota l'*agency*. Perpetua il dolore. Coltiva il risentimento. Incorona l'immaginario. Alimenta identità rigide e spesso fittizie. Inchioda al passato e ipoteca il futuro. Scoraggia la trasformazione. Privatizza la storia. Confonde libertà e irresponsabilità. Inorgoglisce l'impotenza, o la ammantata di potenza usurpata¹⁷.

Questo tipo di cultura è ad esempio alla base delle *hate crime hoaxes*, false accuse, relative a crimini d'odio, che negli ultimi anni sono state particolarmente frequenti nei campus universitari statunitensi, fenomeni che dimostrano come la condizione di vittima sia diventata risorsa sociale, una sorta di status¹⁸.

La pubblicizzazione delle posizioni morali e le operazioni di cancellazione culturale – ad esempio i cambiamenti dei nomi delle strade, le riletture di classici basate sull'asse della loro posizione sulla schiavitù nel mondo antico, espressioni di indignazione nei confronti di alcune figure dell'arte o della storia per le loro posizioni razziste o misogine – costituiscono una polarizzazione artificiale che è caratteristica delle forme di comunicazione nell'era del digitale e dei social network, luoghi in cui spesso si coltiva una competizione basata non tanto su profonde convinzioni morali, ma su una escalation di esternazioni emotive, sulla vetrinizzazione del virtuosismo morale¹⁹.

Le pratiche della *cancel culture* si collocano all'interno di una storia delle politiche della memoria²⁰, il loro obiettivo è riconfigurare le rappresentazioni del passato nello spazio pubblico, in modo da renderle congruenti con le sensibilità e i valori attuali. Questa pedagogia memoriale, tuttavia, è spesso incompatibile con una comprensione critica del passato e della diversità, e dunque con la conoscenza storica e antropologica²¹.

¹⁵ Helen Pluckrose e James Lindsay, *op. cit.*, 2020.

¹⁶ Bradley Campbell e Jason Manning, *The Rise of Victimhood Culture. Microaggressions, Safe Spaces, and the New Culture Wars*, London, Palgrave Macmillan, 2018.

¹⁷ Daniele Giglioli, *Critica della vittima. Un esperimento con l'etica*, Milano, Nottetempo, 2024, p. 48.

¹⁸ Bradley Campbell e Jason Manning, *op. cit.*, 2018, p. 75.

¹⁹ Eve Ng, *Cancel Culture. A Critical Analysis*, London, Palgrave Macmillan, 2022.

²⁰ Marita Rampazi e Anna Lisa Tota (a cura di), *La Memoria Pubblica. Trauma culturale, nuovi confini e identità nazionali*, Torino, UTET Università, 2007.

²¹ Andrea Apollonio, *Memoria diabolica. Interpretare i conflitti sul passato, tra cancel culture e mutamento sociale*, «Cambio. Rivista sulle trasformazioni sociali», 13, 25, 2023, pp. 101–118, <<https://doi.org/10.36253/cambio-14569>>.

Le versioni del movimento *woke* che vogliono redimere eticamente il passato per migliorare il presente sono alimentate non solo dal predominio delle emozioni sulla ragione nel campo della comunicazione e dell'opinione pubblica, ma anche dal processo per cui l'identitarismo ha progressivamente sostituito le richieste di emancipazione in chiave universale²². In altri termini, le principali rivoluzioni politiche del XX secolo hanno concesso priorità non più all'uguaglianza materiale a partire da un modello di stato che garantisca il bene comune e la coesione sociale in termini giuridici ed economici, ma alle politiche identitarie. Il movimento *woke* e la cultura della cancellazione fanno dunque appello a un tipo di giustizia sociale che, concentrandosi sui processi espressivi artistico-letterari per modificare la realtà sociale, sposta dall'agenda pubblica questioni urgenti e realmente trasformative come la distribuzione equa del potere e della ricchezza.

Emergono dunque tendenze come il *tokenismo*²³, una strategia di inclusione superficiale, o simulata, in termini di rappresentazione di un gruppo minoritario per cercare di prevenire accuse di discriminazione. Nel cinema, nelle serie tv e, in generale, nelle espressioni culturali, la correzione politica dell'immagine, che dovrebbe garantire equità, rispetto delle pari opportunità e in generale una rappresentazione corretta, nella pratica si risolve solo in una concessione formale fatta a minoranze o a gruppi sottorappresentati per evitare accuse di discriminazione e lanciare, ma senza produrre cambiamenti che alterano in maniera reale e profonda lo status quo, un messaggio di inclusività.

Queste correzioni nella rappresentazione non hanno una reale ricaduta trasformativa sulle condizioni di inferiorità politica o di precarietà materiale, e possono produrre finzializzazioni che non distinguono la complessità della morale e dei conflitti tra individuo e società, poiché danno eccessivo spazio all'etica nel regno dell'estetica.

3. «A Mosca! A Mosca!»

Tre Sorelle, una delle principali opere teatrali di Čechov – insieme a *Il gabbiano* (1896), *Zio Vanja* (1899) e *Il giardino dei ciliegi* (1904) –, l'unica che l'autore non definì come tragedia, debuttò al Teatro d'Arte di Mosca il 31 gennaio 1901. L'opera racconta, in quattro atti, la storia di tre sorelle rimaste da poco orfane del padre, generale dell'esercito: Ol'ga, la maggiore, insegnante in un liceo femminile, Maša, che ha sposato Kulygin, un professore di ginnasio che non ama, e Irina, la più giovane e bella. Le sorelle Prozorov coltivano il desiderio di lasciare la loro statica e opprimente vita di provincia per andare a Mosca, ma finiscono per consumare la loro giovinezza rincorrendo quello che resterà solo un sogno. Si susseguono episodi fatti di duelli, incendi, debiti di gioco, eppure la loro vita resta immobile.

Nello spettacolo di Enrico Baraldi non viene messa in scena la storia della piccola aristocrazia militare decaduta, simbolo di un secolo passato, che vive in una provincia

²² Helen Pluckrose e James Lindsay, *op. cit.*, 2020.

²³ Espressione che deriva da *token*, vocabolo introdotto dal logico e filosofo americano Charles Sanders Peirce nel 1906 per indicare le singole istanze (*token*) appartenenti a una classe (*type*) di oggetti.

della Russia meridionale tra balli, chiacchiere e canzonette, ma l'opera di Čechov, benché assente, viene rievocata mediante richiami intertestuali sotto forma di citazioni e allusioni. Se all'inizio del primo atto del dramma cechoviano, infatti, si fa riferimento a una tavola che viene apparecchiata in una grande sala da pranzo, *Non tre sorelle* si apre con le tre attrici che, nella penombra, vestite di bianco, con musica classica in sottofondo, apparecchiano un tavolo con teiere, tazze, tazzine, piattini, e il *samovar*. L'incipit di *Le tre sorelle* compare per qualche istante su un supporto di videoproiezione, e le attrici appendono un ritratto dello scrittore Anton Čechov. Subito dopo dismettono i costumi di scena per indossare i loro abiti e raccontare la loro storia, senza il simulacro del personaggio, producendo un *debrayage* costitutivo²⁴. Descrivono, ad esempio, le prove dello spettacolo iniziate nel 2020 – «C'era una luce attraverso le foglie. Ci siamo incontrati in un parco perché i teatri erano ancora chiusi per la pandemia. È un ricordo molto vivido perché era la prima volta che uscivo dalla mia stanza, quattro mura, una città, la città dove avevo trascorso la quarantena. Ero felice» –, riecheggiando le impressioni della Ol'ga cechoviana.²⁵ E ancora: Irina ha la stessa età di Anfisa; l'abito di Alice è blu come l'uniforme di Ol'ga da professoressa del ginnasio femminile; le attrici in scena sono cinque come le figure femminili dell'opera di Čechov (Ol'ga, Maša, Irina, Nataša e Anfisa); come nel dramma russo si fa riferimento alle stagioni per descrivere gli stati d'animo; e viene suonata una tastiera elettronica che rimanda al pianoforte presente nel testo originale.

La storia delle tre sorelle checoviane – Ol'ga, Maša e Irina –, tuttavia, resta sullo sfondo, in un'operazione antifrastica che è annunciata dal titolo: *Non tre sorelle*. In primo piano viene portato il dramma delle attrici profughe – Anfisa Lazebna, Yuliia Mykhalchuk e Nataliia Mykhalchuk –, che riflettono sulla cultura russa dopo che le truppe di Putin hanno invaso il loro Paese, raccontano la loro vita in Ucraina, il loro viaggio in Italia e la genesi dello spettacolo. Le tre attrici ucraine e le due attrici italiane ricreano il momento in cui si sono confrontate sulla possibilità di rappresentare o meno l'opera di Čechov, inscenando un dibattito in cui esprimono le loro posizioni parlando, a turno, a due microfoni ad asta posizionati sul proscenio:

NATALIIA: Čechov no... perché è un autore russo»

ANFISA: Čechov no... perché ci sono molti grandi autori ucraini da mettere in scena, dai! [...]

ALICE: Čechov sì perché non l'ho mai fatto... lasciami provare solo una volta!

NATALIIA: Čechov no perché forse è facile venderlo in Italia... ma, in Ucraina, in questo momento, non così tanto! [...]

YULIIA: Čechov no perché ora non posso dire la battuta "Voglio andare a Mosca!" [...]

²⁴ cfr. Massimo Roberto Beato, *L'enunciazione teatrale tra embodiment e semiotica del visivo*, «E/C. Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici», XIV, 30, 2020, <<https://hdl.handle.net/11585/785514>> (Consultato: 3 giugno 2024).

²⁵ «Oggi è tiepido, si sta bene con le finestre aperte. Le betulle non hanno ancora messo le foglie. Quando partimmo da Mosca con papà, ai primi di maggio, Mosca era un giardino: era già calda, piena di sole. Undici anni fa: me la ricordo come se fossimo partite ieri. Dio mio Signore! Stamattina aprendo gli occhi ho visto tanta di quella luce, ho visto la primavera! Ho provato una tale gioia, una nostalgia della mia città!», in Anton Čechov, *op. cit.*, 2015, pp. 25-26.

ANFISA: Čechov no perché non vedo i miei genitori da molto tempo
 NATALIJA: Čechov sì perché è il motivo per cui ci siamo incontrate
 SUSANNA: Čechov no perché è pericoloso ora
 YULIJA: Čechov sì perché è morto. Come potrebbe essere pericoloso?
 NATALIJA: Čechov forse... ma non possiamo chiedere la sua opinione...
 perché è morto!
 YULIJA: Čechov no finché questa guerra non finirà
 ALICE: Čechov sì: non è legato a questa guerra [...].

I sì sono più numerosi dei no, e c'è qualche forse. Questa scena può essere letta come presa di distanza dallo 'slittamento semantico' (*concept creep*)²⁶, tipico del wokismo, che mette insieme fenomeni collegati ma isolati. Per Susanna e Alice, dunque, Čechov rappresenta un grande classico del teatro, mentre per Yuliia, Nataliia e Anfisa – che pure riconoscono la grande importanza dell'autore – si lega inevitabilmente alle loro vite, a quella delle loro famiglie e degli amici che non vedono più, alla loro città in cui vorrebbero tornare, alla loro identità, poiché parlano e pensano 'anche' in russo.

A un certo punto Anfisa entra in scena indossando occhiali da lavoro, casco e guanti, e con una mazza da baseball distrugge le porcellane sul tavolo, come per annientare gli elementi cechoviani, producendo mille cocci che richiamano visivamente le rovine prodotte dalla guerra. Questa oscillazione, questa danza di titubanza e ripensamenti rispetto a qualsiasi operazione di 'rimozione' assume varie forme, ad esempio il ritratto iconico del grande drammaturgo russo lasciato sullo sfondo, nella penombra, sarà più volte staccato e riappeso nel corso dello spettacolo, e persino imbrattato di vernice – come accade oggi a molti monumenti e luoghi considerati non conformi all'ideologia woke²⁷. Allo stesso modo, a un certo punto dello spettacolo le pagine del copione – stampate in italiano, inglese, russo e ucraino – che erano state sistemate sul tavolo, vengono inserite in un tritacarte, ma Susanna cerca di salvarne furtivamente delle copie. I pezzettini di carta che si producono vengono sparpagliati in aria da un ventilatore, divenendo fiocchi di neve che alludono a una battuta del testo di Čechov: «TUZENBACH: Che senso ha? Guardi: nevicata... Che senso ha?».²⁸

Da notare, inoltre, è il fatto che mentre i personaggi cechoviani si abbandonano a riflessioni mondane sul significato delle cose, in *Non tre sorelle* le attrici si interrogano sul senso della pratica teatrale:

If we try to explain to you why we don't want to do Čechov now, we will spend hours trying to go deep, and we will find nothing. We cannot understand each other about this. Maybe we don't want to understand each other. And maybe we just don't have to understand each other. It seems that we speak different languages. But it's very important that we can still talk about it.

²⁶ Nick Haslam, *Concept Creep: Psychology's Expanding Concepts of Harm and Pathology*, «Psychological Inquiry», 27, 1, 2016, pp. 1–17, <<https://doi.org/10.1080/1047840X.2016.1082418>>.

²⁷ Sarah Gensburger e Jenny Wuštenberg (a cura di), *De-Commemoration. Removing Statues and Renaming Places*, New York, Berghahn Books, 2023.

²⁸ Anton Čechov, *op. cit.*, 2015, p. 52.

Ragionare sul confronto permette di restituire la complessità, dunque la meta-comunicazione incorporata nella pratica teatrale può essere letta anche come proposta, come strumento per affrontare le dicotomie.

Il drammaturgo russo, nella scrittura di *Tre Sorelle*, aveva anticipato la nozione di straniamento (*ostranenie*) che Viktor Šklovskij avrebbe descritto qualche anno dopo in *L'arte come procedimento* (1916/17), insistendo sull'artificialità del teatro, sottolineando il dispositivo drammatico, mettendo in discussione in maniera metadiscorsiva la funzionalità del linguaggio, la sua capacità di rappresentare il mondo, il suo valore pragmatico in contesto, destrutturando le false distinzioni binarie tra vita e arte²⁹.

Come nel dramma di Čechov, alla fine e all'inizio dello spettacolo *Non tre sorelle* vengono presentati dei fotogrammi congelati delle attrici, dei *tableaux vivant* che enfatizzano l'artificialità della rappresentazione facendo uso di un linguaggio straniante. In questo modo l'attenzione viene focalizzata non su ciò che accade, ma sul modo in cui gli elementi della condizione e dell'esperienza umana possono essere catturati e significati, in una dialettica tra elementi verbali e visivi, attraverso una trama minima, frammentata, priva di un *climax* e di una reale conclusione, che richiama l'attenzione sull'artificio stesso della rappresentazione, producendo turbamento nel pubblico e rendendolo co-creatore di potenziali significati.

Da Čechov viene ripresa una modalità di racconto basata su dialoghi apparentemente senza scopo e interazioni quasi casuali, che rinuncia a ogni naturalismo, ma diventa molto più vera poiché traduce il sentire delle attrici mentre parlano dei personaggi che avrebbero dovuto interpretare, una modalità che supera la contingenza degli accadimenti e, dunque, la specifica storia delle tre attrici, aprendo a una visione più ampia, proprio come avviene nel drammaturgo russo.

Anche la naturalezza di alcune posture fa parte di strategie enunciazionali-mostrazionali che attivano una sintonizzazione, mentale ed emotiva, tra attore e spettatore, agendo sulla dimensione modale e passionale, favorendo processi di risonanza affettiva, di familiarità percettiva grazie a una familiarità motoria, e dunque una identificazione mimetica³⁰. In questo senso il teatro diventa atto performativo³¹, pratica incarnata che offre una modalità di conoscenza attiva. La narrazione in prima persona, inoltre, coinvolge lo spettatore nella costruzione del racconto, e la ricerca personale delle attrici rispetto al senso di fare teatro diventa per il pubblico una vera e propria scoperta culturale.

Queste scelte narrative permettono di tradurre il desiderio di dare senso a ciò che è confuso, allestiscono un mondo in cui i personaggi si confrontano con emozioni complesse dissolvendo progressivamente le divisioni binarie: Čechov sì/Čechov no. Allo

²⁹ Sarah Wyman, *Chekhov's Three Sisters: A Proto-Poststructuralist Experiment*, «Theatre History Studies», 36, 2017, pp. 183–210, <<https://dx.doi.org/10.1353/thst.2017.0008>>.

³⁰ Vittorio Gallese e Ugo Morelli, *Il teatro come metafora del mondo e il teatro nella mente*, intervento nell'ambito del ciclo di incontri su Il teatro come metafora del mondo, organizzato dal Laboratorio filosofico sulla complessità Ichnos, Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Pisa, 2011, <<https://www.ugomorelli.eu/pp/Gallese-Morelli-Teatro-metafora-mondo.pdf>> (Consultato: 8 luglio 2024).

³¹ Fabrizio Deriu, *Performativo. Teoria delle arti dinamiche*, Roma, Bulzoni, 2012.

stesso tempo evitano la psicologizzazione delle rimostranze che caratterizza l'ideologia woke³².

Alla fine dello spettacolo viene recitata in ucraino, senza sottotitoli, qualche battuta dello spettacolo *Disco of my mom* a cui Yuliia, Nataliia e Anfisa stavano lavorando quando nel febbraio 2022, quando è scoppiato il conflitto. Per qualche minuto, dunque, uno spettacolo che la guerra ha bloccato viene rappresentato. Subito dopo le attrici si abbracciano al centro della scena, mentre viene proiettato il finale di *Tre sorelle*:

IRINA: Si saprà un giorno, il perché di tutto questo; il perché di tante sofferenze... non ci saranno più misteri, un giorno, ma intanto, bisogna vivere... [...]

OL'GA: [...] Un giorno ce ne andremo anche noi, per sempre, ci dimenticheranno, dimenticheranno come eravamo fatte, le nostre voci, quante eravamo, ma le nostre sofferenze prepareranno la gioia di quelli che verranno, la felicità e la pace regneranno sul mondo, e i vivi di allora ci saranno grati, rivolgeranno un pensiero ai vivi di oggi. Oh, sorelle care, non è finita, la nostra vita! Vivremo! La banda suona allegra, festosa, e sembra che da un momento all'altro sapremo perché viviamo, perché soffriamo... Poterlo sapere, poterlo sapere!³³

Non si tratta di un finale che vuole semplicemente invocare la pace, o avere carattere consolatorio, poiché lo spettacolo non incorpora la convinzione che la finzione possa 'correggere' una storia traumatica. La ripresa del testo originale può essere letta come atto che, anziché rivendicare le particolarità culturali, riconosce l'universalità e le potenzialità dei modelli finzionali, rende omaggio al nuovo modo di fare letteratura proposto da Čechov, frutto della capacità di osservare la natura umana con occhio clinico, restituendone sfumature e imperfezioni: «Čechov sì perché ogni volta che proviamo a leggerlo mi viene da piangere», dice Nataliia. La letteratura, dunque, viene riconosciuta come un'esperienza sia efferente che estetica: che non solo permette di imparare a pensare, ma incoraggia a sentire³⁴.

Le letture postcoloniali della storia ucraina sono spesso focalizzate sul potere del colonizzatore, e non ricostruiscono un quadro più complesso che tiene conto di quanto siano intrecciate la storia dell'Ucraina e quella della Russia, come evidenzia invece lo spettacolo facendo emergere una dimensione universale della cultura: «Una ragazza mi ha detto: "Io sono ucraina, sono nata in Ucraina e amo la mia nazione, parlo ucraino e voglio parlare ucraino... Ma io penso in russo"». [...] ALICE: Čechov sì perché nelle sue opere cade la neve, e il teatro forse è l'ultimo posto dove posso ancora vedere la neve cadere».

Se il controllo delle produzioni culturali, finalizzato a rimodellare la realtà sociale e renderla più giusta, nelle sue versioni più estreme riduce l'arte a una sorta di consolazione simbolica, alla rappresentazione di ciò che è stato storicamente emarginato, alla celebrazione esemplare di diversità, equità e inclusione, la meta-riflessione sulla

³² Bradley Campbell e Jason Manning, *op. cit.*, 2018.

³³ Anton Čechov, *op. cit.*, 2015, pp. 94-96.

³⁴ Louise Michelle Rosenblatt, *The Reader, the Text, the Poem: The Transactional Theory of the Literary Work*, Carbondale-Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1994.

funzione dell'arte proposta da *Non tre sorelle* costituisce una 'voltura' rispetto all'eccessiva eticizzazione dell'estetica portata avanti dalla cultura della cancellazione, incapace di separare filiazioni e responsabilità. *Non tre sorelle* rappresenta dunque un modo di fare arte che distingue la presa di coscienza e la consapevolezza dai dogmatismi *woke*.

Due letture *woke* del romanzo di (anti-)formazione: *Il Professor Unrat* di Heinrich Mann e *Vergogna* di J.M. Coetzee

Cecilia Regni

Università "Tor Vergata"
(cecilia.regni@libero.it)

Abstract

Questo articolo esplora l'influenza trasformativa della critica *woke* sull'analisi letteraria, esaminando come questa lente critica contemporanea rilegga in modo innovativo le opere letterarie canoniche. Prendendo in esame *Il Professor Unrat* di Heinrich Mann e *Vergogna* di J.M. Coetzee, lo studio dimostra come una prospettiva *woke* possa illuminare le complesse dinamiche di potere, i ruoli di genere e le ingiustizie sociali intrinseche nelle opere letterarie. L'analisi rivela che l'approccio *woke* offre una nuova prospettiva sul romanzo di formazione, evidenziando le narrative di "anti-formazione" dei protagonisti. In *Il Professor Unrat*, l'omonimo personaggio subisce un declino morale, mentre in *Vergogna*, David Lurie attraversa una profonda crisi personale. Entrambi i romanzi sfidano le tradizionali nozioni di educazione e crescita personale, esponendo le strutture sottostanti di oppressione e disuguaglianza.

Parole chiave

Wokismo, romanzo di formazione, letterature comparate

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/738>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

1. Il risveglio dei testi, il wokismo e la trasformazione della critica letteraria

Nato negli Stati Uniti come movimento per la giustizia sociale, il wokismo ha rapidamente guadagnato terreno nelle università, sia americane che europee. Le critiche che animano il wokismo si concentrano su sistemi di potere considerati oppressivi, come il patriarcato, il razzismo e la supremazia bianca; esso promuove invece una rivalutazione critica di concetti come scienza, storia e tradizione umanistica molto spesso considerati strumenti di supremazia e perpetuazione di disuguaglianze a servizio dei gruppi dominanti. *The Oxford English Dictionary*, nel quale il termine *woke* fa il suo ingresso nel 2017, riporta la seguente definizione: «Originally: in a state of awareness or vigilance; spec. well-informed, up-to-date. Now chiefly: alert to... In more recent use sometimes derogatory, esp. as a means of characterizing such alertness (or the political and social views stereotypically associated with it) as doctrinaire, self-righteous, or pernicious»¹. Il termine colloquiale *woke*, il cui significato è in continua evoluzione e si è fatto strada anche in ambito accademico, definisce dunque un movimento controverso. Nonostante i critici vedano in esso un'ideologia che promuove una visione relativistica della verità e una polarizzazione eccessiva del dibattito pubblico, il wokismo ha attirato l'attenzione internazionale per la sua capacità di mobilitare le nuove generazioni attorno a temi come la giustizia sociale, l'uguaglianza e l'inclusione, ma anche di sviluppare un'aspra critica al sistema patriarcale, al razzismo e alle disuguaglianze, sensibilizzando l'opinione pubblica e stimolando un dibattito più ampio su questi temi, investendo irrimediabilmente e in maniera irreversibile anche la critica letteraria. Secondo Charles Pulliam-Moore che ricostruisce l'etimologia e l'evoluzione del termine partendo dalla definizione presente nell'*Urban Dictionary*², il significato del termine va ben oltre all'idea dell'essere "sveglio" e consapevole di quello accadendo intorno, «Like most slang, the meaning of "woke" changes depending on who's saying it, and to whom. Among black people talking about Ferguson, "stay woke" might mean something like: "stay conscious of the apparatus of white supremacy, don't automatically accept the official explanations for police violence, keep safe»³. Un tale risveglio e presa di coscienza rappresentano dunque una sfida radicale alle norme e ai valori critici fino ad oggi egemoni e introducono nuove prospettive metodologiche, chiamando così ad una rilettura della storia della letteratura e dunque anche dei grandi capolavori. Il rinnovamento critico si attua portando avanti studi di caso specifici, ovvero riletture di opere letterarie che incarnano o permettono di riflettere sui principi del wokismo o che fanno del wokismo lo strumento di analisi privilegiato. Di particolare interesse sono le nuove interpretazioni di forme narrative tradizionali come la forma del romanzo, in generale, e in particolare delle ramificazioni del romanzo di formazione.

Il contributo si propone, adottando una prospettiva critico-ermeneutica ispirata alla cultura *woke*, di analizzare due opere distanti tra loro in termini di tempo e spazio,

¹ «Woke», in *The Oxford English Dictionary*, <<https://www.oed.com/search/dictionary/?scope=Entries&q=woke>> (Consultato: 5 novembre 2024).

² «Being woke means being aware. Knowing what's going on in the community», <<https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Woke>> (Consultato: 5 novembre 2024).

³ Charles Pulliam-Moore, *How "woke" went from black activist watchword to teen internet slang*, Splinter, 8 gennaio 2016, <<https://www.splinter.com/how-woke-went-from-black-activist-watchword-to-teen-int-1793853989>> (Consultato: 5 novembre 2024).

Professor Unrat oder das Ende eines Tyrannen di Heinrich Mann e *Vergogna* di J.M. Coetzee, le cui caratteristiche narrative e i temi trattati permettono una lettura in cui il risveglio e la presa di coscienza sono al centro di percorsi di formazione non canonici. Entrambe le opere pongono l'attenzione, anche se con strumenti diversi e un differente risultato, su questioni marginali, in particolare sul potere delle figure femminili e sul ruolo che esse rivestono nella trasformazione dei personaggi maschili nonché nel rimodellamento della morale borghese e del dominio dell'uomo, fortemente connotato al maschile, bianco. L'indagine è finalizzata ad affinare lo sguardo critico sul problema dell'identità, delle sue forme e del suo divenire nella produzione letteraria agli antipodi del secolo breve e si configura come lettura alternativa ad una prospettiva canonica: i personaggi, attraverso la trasformazione, sembrano liberarsi, non necessariamente in senso positivo o con esiti positivi, da un punto di vista egemone, borghese o colonizzato che esso sia.

2. «Tutto questo però è solo la bella facciata [...] Dentro non c'è altro che grigiore e miseria». *Il Professor Unrat*, la crisi del mondo europeo e il romanzo di (anti)-formazione

Il Professor Unrat, opera pubblicata nel 1905 da Heinrich Mann, fratello più grande ma meno noto del premio Nobel Thomas Mann, merita particolare attenzione e si presta ad un'analisi *woke* di contenuti, personaggi e mezzi espressivi. Il romanzo narra la crudele parabola esistenziale di un anziano insegnante di liceo, il professore Raat, che si innamora fino all'abiezione e alla perdizione di una cantante di cabaret e, in feroce competizione con alcuni suoi allievi, riesce a ingraziarsela e a sposarla, violando le regole del decoro della piccola città. L'opera, che inizialmente ebbe uno scarso successo di pubblico nonché suscitò disagio e irritazione, procurò ad Heinrich Mann solo a partire dagli anni Trenta una notevole fama quando il regista Joseph von Sternberg ne trasse un toccante melodramma che suggellò la notorietà dell'attrice Marlene Dietrich nei panni della protagonista. Tale parabola ricettiva si espresse anche nell'apprezzamento da parte del fratello Thomas che passò dal sottolineare gli aspetti manchevoli dell'opera, al dichiararne apertamente l'importanza e l'innovazione sul piano linguistico e contenutistico.

Il mondo piccolo borghese della angusta città tedesca in cui si svolgono le vicende verrà sconvolto dalla parabola di formazione di segno negativo del cinquantasettenne professore Raat. Il percorso di trasformazione si insinua già a partire dalle prime parole con cui l'autore presenta il suo personaggio: «Dato che si chiamava Raat, in tutta la scuola lo chiamavano Unrat, ovvero Spazzatura. Niente di più spontaneo e di più naturale»⁴. Un personaggio in cui la natura ossimorica della sua identità si legge già dal nome: l'appellativo professore, figura con un ruolo ben determinato e definito di guida culturale ma soprattutto morale dei giovani, è seguita dalla parola *Unrat* che in tedesco significa immondizia, spazzatura, lerciume, fino ad arrivare al significato estremo di cosa nauseabonda, escremento. Tale caratterizzazione delinea immediatamente la vera natura del protagonista. Il suono della parola *Raat* si avvicina anche al termine *Rat*, ovvero consiglio, ammonimento, che con il prefisso *un-* nega al personaggio in questione la possibilità di rappresentare una fonte autorevole di consigli e ammonimenti. Anche

⁴ Heinrich Mann, *Il professor Unrat* [1905], trad. di Giulio Schiavoni, Milano, Mondadori, 2024, p. 4.

L'autore sceglierà il nomignolo Unrat piuttosto che il vero cognome con cui il personaggio verrà chiamato solamente in apertura. Un insegnante deriso già all'inizio della sua carriera, alla perenne ricerca di autoaffermazione, la stessa che anche ora che è vecchio, con il mento spigoloso e la barba rada brizzolata e giallognola, non riesce a trovare. L'anziano professore impiega le sue forze nella vana ricerca di un colpevole e nella contrapposizione estenuante con i suoi studenti di cui deve affrontare anche la derisione. I suoi alunni, che usano il crudele nomignolo, in un bisbiglio o in un grido liberatorio che si perde nella nebbia, sono fonte di costante preoccupazione e rabbia per il protagonista; così tutto il lessico è improntato al linguaggio della caccia 'beccare', 'in trappola', 'messi nel sacco'⁵ in quella istituzione che è la scuola che, come la burocrazia degli affari e la Chiesa in altri tardi romanzi di formazione, rappresentano i centri del potere egemone⁶. I contenuti delle lezioni di Unrat, passando attraverso un meccanismo scolastico inefficace, perdono il loro fascino, la loro musicalità, così accade ad esempio per la *Pulzella d'Orléans*:

Tutti coloro che, alla prima lettura, avevano avvertito in quei versi un soave splendore l'avevano visto offuscarsi ormai da tempo [...] Occorreranno forse vent'anni perché Giovanna d'Arco possa rappresentare di nuovo per questi giovani qualcosa di più di un ricordo libresco e polveroso⁷.

Il percorso di formazione degli studenti si realizza per altre vie, «la gioventù comincia a disprezzare la maturità e ad autodefinirsi in opposizione ad essa»⁸. La gioventù in *Professor Unrat*, con l'assenza di un sistema di formazione adeguato e l'avvicinarsi ad esperienze educative di segno negativo come la frequentazione dei locali notturni, è espressione della involuzione di una gioventù «sradicata, narcisistica, regressiva» come afferma Franco Moretti⁹. Il vecchio professor Raat, quasi «fosse stato uno di loro che inaspettatamente si fosse trovato investito di potere e messo in cattedra»¹⁰ può dunque solo incarnare l'inesco di un meccanismo di anti-formazione da cui difendersi e contro cui opporsi. Il professor spazzatura considerava l'indolenza come la perniciosità di un cittadino inutile alla collettività e il suo ruolo di crudele dominante i cui sforzi sono solo volti alla sottomissione degli alunni si esprime costantemente nel suo linguaggio, così come nella sua postura e chi legge presagisce che la storia non si concluderà bene: «Dalla sua postazione sopraelevata, da cui dominava tutte quelle teste, Unrat si beava della propria presunta sicurezza; ma intanto si profilava all'orizzonte una nuova sciagura, la causa era Lohman»¹¹. Raat è dunque quel 'tipo' in cui, secondo György Lukács, confluiscono integrandosi tutti i «momenti determinanti, umanamente e socialmente essenziali, d'un periodo storico»¹². Anche la produzione letteraria del vecchio docente è sterile, come la sua postura educativa, nonostante ripeta spesso la massima «Le sole cose

⁵ Ivi, p. 482.

⁶ Cfr. Franco Moretti, *Il romanzo di formazione* [1987], Einaudi, Torino, 1999, p. 258.

⁷ Heinrich Mann, *op. cit.*, p. 482.

⁸ Franco Moretti, *op. cit.*, p. 259.

⁹ Cfr. *ibidem*.

¹⁰ Heinrich Mann, *op. cit.*, p. 653.

¹¹ Ivi, p. 670.

¹² György Lukács, *Saggi sul realismo* [1946], Torino, Einaudi, 1970, p. 15.

autentiche sono l'amicizia e la letteratura»¹³. Dell'amicizia, sentimento chiave nel romanzo di formazione tradizionale e legame umano imprescindibile nella crescita morale della persona, Unrat non sa molto,

Ma la letteratura! Quella sì che costituiva la sua grande opera, di cui la gente comune non sapeva nulla; un'opera che da tanti anni prosperava nel silenzio del suo studiolo e che un giorno o l'altro suscitando lo stupore generale, sarebbe forse sbocciata fuoriuscendo dalla tana di Unrat! Essa trattava nientemeno che delle particelle correlative in Omero!¹⁴

La discesa nei bassifondi della città e l'inizio del crollo delle certezze borghesi, sarà caratterizzata anche da una discesa di tipo linguistico, da un percorso ricco di ambiguità e di «segni di un linguaggio sconosciuto»¹⁵. Le parole che condurranno Raat alla fine del terzo capitolo sulla giusta pista per trovare la cabarettista Rosa Fröhlich, in una spasmodica ricerca notturna, quasi in un sogno (o in un incubo), verranno infatti pronunciate da un operaio nel dialetto tedesco settentrionale, così come accadrà per il calzolaio, per gli attori dell'Angelo Azzurro, il locale dove si esibisce la cantante, e per la gente del popolo. Una discesa che potrà all'abbandono della parte razionale e controllata del professore e che sarà, come nel bosco delle fiabe, costellata di incontri e scontri, non occasioni di crescita, ma passi incerti verso la sicura rovina. Il suo continuo cercare di aprir bocca va di pari passo con la mancanza di pensieri articolati e congrui, quelle parole significative, arma fondamentale che un professore dovrebbe impugnare in classe, si riducono ad un balbettio, ad una espressione impotente, un pronome personale 'io' tremante di fronte alla potenza della figura femminile che esige rispetto e «se ne infischia» di quello che Raat rappresenta¹⁶. L'incontro con il perturbante può avvenire solo mediato dallo specchio attraverso cui il protagonista ha il coraggio di guardare la cantante intenta a riparare il suo vestito di scena.

Le figure femminili nella tradizione occidentale sono sempre attraversate da una tensione e dall'ambiguità di rappresentare forze salvifiche, ma anche di corruzione. La Beatrice di Dante così come Gretchen nel Faust di Goethe sono fonte di beatitudine e salvezza, ma è nell'accezione di perturbante, inquietante e sessualmente inquieto, anche nel senso psicanalitico del termine, che la cabarettista Rosa Fröhlich fa la sua comparsa nel romanzo. La cantante, con il suo linguaggio sarcastico e le sue semplici canzonette, si ricollega così ad una lunga tradizione di figure femminili, non ultime le donne tentatrici di Franz Wedekind, Karl Kraus, ed è connotata da immagini che vanno dalla *femme fatale* alla *femme fragile*¹⁷, ruoli per i quali la donna assume tratti di potenza sconosciuta, ma anche di dolcezza e ingenuità. Il risveglio del potere femminile e l'impeto del suo ruolo nel romanzo si carica di violenza verbale già dalle prime parole,

¹³ Heinrich Mann, *op. cit.*, p. 1075.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Franco Moretti, *op. cit.*, p. 268.

¹⁶ Cfr. Heinrich Mann, *op. cit.*, p. 1259.

¹⁷ Entrambe le due tipologie di rappresentazione del femminile sono presenti nell'opera di Heinrich Mann i cui romanzi e racconti sono popolati sia di tipiche figure della letteratura della decadenza e dell'estetismo come quella della donna bella, malata e fragile, che di donne fatali, potenti, ingannatrici e seduttrici.

è da subito evidente come attraverso l'opera di seduzione della cabarettista si realizza la messa in ridicolo del professore e della posizione che egli riveste nella società. Tutti i personaggi, soprattutto quelli maschili, saranno investiti dalla forza espressionistica della caricatura, tecnica presa in prestito dall'arte grafica con cui Heinrich Mann sperimenterà nuove vie espressive¹⁸. Solo Rosa Fröhlich non si cristallizzerà mai in una figura tipizzata o grottesca, ma si articolerà in immagini di grande complessità.

L'analisi della figura femminile, della cantante Rosa Fröhlich, che nasce come donna fatale ma sarà trascinata anche lei nel vortice discendente del protagonista, e del ruolo che ella ha nel romanzo non può essere sviluppata senza prendere in esame il personaggio di Lola nel film. Qui la donna diventerà riconoscibile e indimenticabile nel suo ruolo di *femme fatale*, sintesi di desiderio e paura, ma anche simbolo di eros e potere. L'attrice Lola-Dietrich, allora ventinovenne, seppe impersonare la cantante, «fatta d'amore dalla testa ai piedi» come intona in un famoso ritornello, ma anche la peccaminosa diva in grado di incarnare l'oscuro avvento del nuovo secolo e la fine del decoro borghese, di cui Raat è rigida espressione. L'autore riesce così, attraverso un processo di satira al quale nemmeno le figure femminili sembrano infine sottrarsi, a tessere una peculiare modalità estetico-letteraria fatta di ironia, gioco di ruolo, e costruisce un percorso allegorico tra eros e potere nel quale le figure maschili, espressione della borghesia guglielmina, dal vecchio professore di liceo fino ai suoi giovani studenti che di quella società ne diventeranno presto il centro pulsante, vengono sovvertite in uno progressivo ribaltamento e risveglio di sensi.

3. L'odore della vergogna o la visione nella disperazione. Educare attraverso il trauma, *Vergogna* come romanzo di (anti-)formazione lirico

Il significativo incipit di *Vergogna*, romanzo pubblicato nel 1999 dell'autore J.M. Coetzee, boero naturalizzato australiano premio Nobel per la letteratura nel 2003, è altrettanto denso e già dall'incipit si preannuncia il dipanarsi di quell'intricato rapporto tra identità maschile e femminile, tra potere e morale e tra senso e ragione che caratterizza in generale le sue opere¹⁹. Tali dicotomie complicheranno la crisi personale del protagonista, la cui identità appare già dalle prime righe tanto complessa quanto la linearità della sua esistenza presto compromessa: «Per un uomo della sua età, cinquantadue anni, divorziato, gli sembra di avere risolto il problema del sesso piuttosto bene». Il protagonista non avrà però risolto i suoi problemi esistenziali, così come sembrerebbe. David Lurie, professore associato di Scienze della comunicazione alla Cape Town University, boero come lo stesso Coetzee, verrà infatti allontanato dall'Università a causa di una denuncia per molestie da parte di una studentessa con cui avrà una breve relazione e ricercherà nel rapporto con sua figlia, giovane contadina nella parte orientale della Provincia del Capo, la via per continuare a vivere nell'asprezza della vita di una campagna le cui caratteristiche paesaggistiche e naturali si fanno

¹⁸ Sia Heinrich che il fratello Thomas Mann sono abili caricaturisti. È forse un libro di pungente satira attraverso la caricatura l'unica opera a cui lavorano a quattro mani durante un loro soggiorno in Italia.

¹⁹ Cfr. Dominic Head, *The Cambridge Introduction to J. M. Coetzee*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

specchio della dura convivenza tra le tante etnie che abitano e hanno abitato quella parte dell’Africa²⁰.

Se in *Professor Unrat* troviamo il personaggio principale alle prese con i suoi studenti in una quotidianità fatta di frustrazione e soprusi sia nei confronti degli allievi, che di violenza verbale riversata su Unrat stesso, la realtà di David Lurie viene descritta come semplice e apparentemente ordinaria. Da subito si comprenderà che di ordinario e semplice non c’è niente dato che l’appuntamento fisso delle due del giovedì pomeriggio dell’attampato docente al 113 del Windsor Mansions è con Soraya, una prostituta alta e bruna, il cui incontro nel «deserto della settimana», pur non trattandosi di amore ma di un affetto dato dal piacere, «è diventato un’oasi di *luxe et voluptè*»²¹. Il tiepido affetto è solo una delle emozioni controllate e limitate che Lurie porta avanti nella sua esistenza ormai priva di colpi di scena «Vive nei limiti del suo reddito, nei limiti del suo carattere, nei limiti delle sue capacità sentimentali»²². Anche dal punto di vista lavorativo il protagonista è autore di tre libri che non hanno suscitato alcun interesse nella critica e l’ultima idea con la quale si ‘gingilla’, come faceva Unrat con la ricerca sulle particelle correlative di Omero, è un’opera musicale su Byron e il suo soggiorno italiano. La situazione in cui si trova appare ossimorica già dalle prime pagine. È un insegnante che sa di non poter lasciare un segno educativo nelle vite che ha davanti, in quegli studenti e studentesse che dimenticano subito il suo nome: «Non provando alcun rispetto per la materia che insegna, non riesce a lasciare il segno sugli studenti [...] Continua a insegnare perché gli dà da vivere; anche perché gli insegna l’umiltà, gli fa capire qual è il suo posto nel mondo». Allo stesso tempo è a suo agio nella acquisita condizione di mediocrità che affronta non senza un velo di ironia, quasi a voler indicare che potrebbe molto di più ma lì si ferma: «L’ironia di questa situazione non gli sfugge: colui che viene per insegnare impara la più bruciante delle lezioni, mentre coloro che vengono per imparare non imparano niente»²³. Come per Unrat per cui gli ultimi anni di insegnamento sembrano potersi concludere tutti uguali nel meccanismo di sottomissione degli alunni, così anche per Lurie non rimane che adagiarsi in una quotidianità che se da un lato non rappresenta più uno stimolo a rinnovarsi dall’altro è una culla sicura in cui giacere.

L’incontro con la studentessa Melanie Isaacs cambierà la sua vita, svolta esistenziale visibile sin dal primo sguardo tra lei e Lurie, come quello che c’era stato tra Rosa Fröhlich, che si mostra nello specchio, e Unrat. La ragazza, vestita in modo

²⁰ Come spiega Hannah Arendt «I boeri discendevano dai coloni olandesi che intorno alla metà del XVII secolo erano stati dislocati nella zona del Capo per rifornire di carne e verdura fresca le navi dirette alla volta dell’India [...] La schiavitù nel caso dei boeri era stata una forma di adattamento di un popolo europeo a una razza negra» e la popolazione indigena, quegli esseri ‘naturali’ come privi di uno specifico carattere umano, rappresentava l’unica forza lavoro sul territorio caratterizzato da una scarsa fertilità. «Essi – i boeri continua Arendt – trattarono gli indigeni come una materia prima e vissero del loro lavoro come si potrebbe vivere dei frutti di piante selvatiche [...] I boeri vissero sulle spalle dei loro schiavi allo stesso modo in cui gli indigeni erano vissuti di una natura in coltivata e immutata». Hannah Arendt, *L’origine del totalitarismo* [1948], trad. di Amerigo Guadagnin, Einaudi, Torino, pp. 267-269.

²¹ John Maxwell Coetzee, *Vergogna*, trad. di Gaspare Bona, Torino, Einaudi, 1999, p. 3.

²² Ivi, p. 4.

²³ Ivi, p. 6.

appariscente e carica di dettagli che luccicano, «ciondoli d'oro» e «palline d'oro»²⁴ gli restituirà un sorriso che nel flusso di coscienza del professore sarà intriso di malizia più che di timidezza e rappresenterà quasi una legittimazione all'azione: «Le donne sono sensibili al peso di uno sguardo concupiscente»²⁵. E così la musica e il vino trovano il loro posto come elementi imprescindibili, come nell'Angelo Azzurro, nel rituale «che uomo e donna recitano da secoli», quei riti che facilitano la vita.

Il femminile prende però forme diverse, non canoniche e inaspettate: la giovane studentessa, le ex-moglie, la prostituta Soraya, ma anche la figlia Lucy che ha scelto la dura vita di campagna e che ama le donne o semplicemente sembra non aver bisogno degli uomini. Per il professor Lurie il mondo femminile, nella sua delicata potenza, rimane socchiuso e incomprensibile «Mestruazioni, parti, stupri e le loro conseguenze: questioni di sangue, fardello della donna e riserva delle donne»²⁶. Per questo rimarranno forse per gran parte incomprensibili le scelte della figlia Lucy: il restare in quel luogo ostile e restare sveglia, piuttosto che assopita negli agi del mondo europeo delle origini – il padre cerca continuamente di convincerla a tornare in Olanda, terra originaria del popolo boero, dove vive la madre – e l'accettare a suo modo la violenza subita e il frutto di quella violenza. Il protagonista sembra dunque riuscire nel superamento di quello che Hanna Arendt aveva definito come l'orrore all'origine della schiavitù: «i boeri non riuscirono mai a liberarsi del primitivo orrore provato davanti a una specie di uomini che l'orgoglio e il senso della dignità umana impedivano loro di accettare come simili»²⁷. Lucy porta nel suo nome un'idea di donna primigenia, quasi una memoria dell'australopiteco Lucy trovato in Africa negli anni Settanta, e viene molto spesso descritta dal padre come lo strano prodotto di due abitanti della città, lui e la madre, o forse il risultato della Storia, indicata sempre con la lettera maiuscola, che sembra chiudere il cerchio. Viene anche presentata nei termini di un «ritorno al passato» o di una «giovane e solida colonna» con i piedi scalzi e i fianchi larghi. Per Lucy e per Lurie lo stupro sarà semplicemente «un altro episodio della grande campagna di redistribuzione» quello che il mondo occidentale, attraverso il lavoro dei missionari, non ha saputo nobilitare:

David parla italiano, parla francese, ma né l'italiano né il francese lo salveranno nel cuore dell'Africa nera. E' inerme, una specie di personaggio da vignetta, un missionario in tonaca e casco coloniale che aspetta, mani giunte e occhi al cielo, mentre i selvaggi blaterano nel loro idioma incomprensibile, preparandosi a immergerlo nel calderone bollente. Il lavoro

²⁴ Sempre Arendt si sofferma più volte riflettendo sul rapporto tra l'imperialismo e la scoperta di miniere d'oro e giacimenti di diamanti in Africa. In questo breve momento del romanzo il professore sembra essere attratto dall'oro come lo erano stati gli europei, inglesi, tedeschi, americani, olandesi, nella loro frenetica corsa «alla materia prima più superflua sulla terra [...] insignificante rispetto al ferro, al carbone, al petrolio e alla gomma; ma è il più antico simbolo della ricchezza pura e semplice», op. cit., p. 263.

²⁵ J.M. Coetzee, *Vergogna* cit., p. 12.

²⁶ Ivi, p. 99.

²⁷ Hannah Arendt, op. cit., p. 268.

missionario: che cosa ha lasciato quell'immensa impresa di nobilitazione dell'uomo? Niente, si direbbe²⁸.

Lucy non apparterrà ad una nuova generazione di coloni europei orgogliosi di vivere in un mondo modificato o creato da loro, ma si farà strumento di ibridazione e di integrazione, non dunque perpetuando l'indolenza boera, ma semplicemente accettando la regola di quella natura e di quelle leggi umane²⁹. Come ai tempi dell'arrivo dei coloni così nel presente storico del romanzo, in quella parte del continente nero, unica realtà incontrastata descritta come arida e fredda, gli esseri umani si comportano come parte di una natura incontaminata e ne accettano il dominio e spesso la crudeltà. Si sviluppa una catena di violenza che continua ininterrotta, dallo sterminio delle tribù nemiche ai massacri insensati perpetuati nei secoli fino al fatto narrato dello stupro. Tali esseri umani, forse maggiormente la parte maschile di essi, appaiono come belve selvagge. Fanno eco alla violenza della storia e della Storia gli animali, non più quelli terribili e pericolosi, ma tutta la schiera di creature che entrano, per non uscirne più, dalla clinica in cui Lurie presta servizio, o i cani che ospita Lucy nella fattoria.

Nel trauma vissuto da Lurie e da sua figlia quella natura incontaminata e difficile da addomesticare si rivela, come tutto il mondo esterno, troppo forte. La nuova identità del romanzo di formazione contemporaneo fa dunque del trauma, e delle metafore che scaturiscono da esso, il nucleo centrale della narrazione, in quello che Moretti definisce come una forma letteraria in qualche modo ibrida: il romanzo lirico³⁰. Tale forma è caratterizzata piuttosto che da eventi che si susseguono in un rapporto diacronico, in brevi lampi di presente, «un filo di momenti lirici» che assecondano il risveglio dei sensi e della percezione, così come accade in numerose opere di inizio Novecento, così come accade per il rivoluzionario romanzo di Robert Musil *Die Verwirrungen des Zöglings Törless*³¹. Proprio di questa opera tanto innovativa quanto crudele, pubblicata un anno dopo *Il Professor Unrat*, nel 1906, J.M. Coetzee scrive nel 2001 una breve ma complessa introduzione in cui mette in risalto, creando un collegamento critico tra quest'opera e quello che l'autore aveva realizzato pochi anni prima in *Vergogna*, la crisi del mondo europeo e le cause che l'hanno generata. Scrive Coetzee «the most stubbornly retrogressive feature of German culture [...] was its tendency to compartmentalize intellect from feeling, to favour an unreflective stupidity of the emotions»³². L'autore spiega con queste parole, come fa Lurie nelle sue riflessioni, come in un mondo senza più regole date da Dio l'artista agisca per conto suo, seguendo anche gli impulsi più complicati e non necessariamente positivi: «Does art always trump morality? This early work of Musil's offers the question, but answers it in only in the most uncertain way»³³. Il percorso di (anti)-formazione nel romanzo di Coetzee passerà proprio per questi momenti lirici in cui la continuità della narrazione romanzesca si interrompe, non

²⁸ J.M. Coetzee, *Vergogna* cit., p. 90.

²⁹ Cfr. Hannah Arendt, *op. cit.*, p. 270.

³⁰ Franco Moretti, *op. cit.*, p. 262.

³¹ Ivi, p. 264.

³² Robert Musil, *The Confusions of Young Törless* [1906], trad. di Shaun Whiteside, London, Penguin, 2001, p. 9, introduzione di J.M. Coetzee.

³³ J.M. Coetzee, *Vergogna* cit., p. 13.

potendo più farsi risposta artistica alla complessità della realtà³⁴. Come sottolinea puntualmente Marc Redfield, nella parola tedesca *Bildungsroman*, più frequentemente presa in prestito da altre lingue che tradotta, si uniscono la rappresentazione e la formazione e gli intenti pedagogici ed estetici sembrano trovare un equilibrio e un'omologazione così come l'educazione del soggetto e la forma testuale sembrano viaggiare insieme: «The *Bildungsroman*, in short, is a trope for the aspirations of aesthetichumanism»³⁵. Venendo a mancare tale equilibrio tra sviluppo narrativo e sviluppo personale, anche l'opera d'arte di cui si occupava il professor Lurie in *Vergogna* prenderà altre forme. David abbandonerà l'intento di elaborare una forma artistica chiusa e non ricorrerà più al linguaggio umano, andando a scomporre anche le ricche melodie pianistiche immaginate. La soluzione artistica sarà quella di esprimersi con suoni quasi comici, semplici e forse ridicoli, con il «*plin plon plan*» di un benjo giocattolo trovato in soffitta. Lurie descrive la nascita di tale musica nuova:

E cosa, cosa strana, a spizzichi e bocconi la musica prende corpo. A volte trova il ritmo di una frase prima ancora di sapere quali parole la formeranno; a volte le parole impongono la cadenza; a volte l'ombra di una melodia, dopo essere rimasta sospesa per giorni ai margini dell'udito, si dispiega e si rivela in tutto il suo fulgore [...] il suo posto è nella musica, nel suono piatto e metallico delle corde del benjo [...] Questa dunque è l'arte, pensa, e questi sono i suoi meccanismi!³⁶

Anche la lingua inglese definita come «stanca, friabile, rosa all'interno dalle termiti»³⁷, perde vigore nell'opera lasciando spazio ad un crogiuolo di lingue europee e non. Sulla consapevolezza di tale processo di abbandono progressivo riflette più volte lo stesso Lurie:

È sempre più convinto che l'inglese sia un mezzo inadatto alla verità del Sudafrica. Intere parti del codice linguistico inglese si sono spessite, hanno perso le articolazione, la capacità di esprimere, la facondia. Come un dinosauro che spira e sprofonda nel fango, la lingua si è irrigidita³⁸.

L'arte, anche la sua, si realizzerà dunque oltre la lingua, superando l'erotico e l'elegiaco. Allo stesso modo il percorso di (anti-)formazione si svilupperà in una maniera ben diversa da quella attesa, ma forse nell'unico modo possibile affinché, come per il cane che accompagna le giornate di Lurie alla fine del romanzo, il destino possa compiersi:

Si fa l'abitudine a tutto, anche al continuo peggioramento di ciò che già era ai limiti della sopportazione [...] Apre la porta della gabbia [...] il cane scuote il didietro sciancato gli annusa la faccia, gli lecca le guance, le labbra, le orecchie [...] Portandolo fra le braccia

³⁴ Cfr. Marianne Hirsch, *The Novel of Formation as Genre: Between Great Expectations and Lost Illusions*, «Genre», 12, 1979, pp. 293–311.

³⁵ Mark Redfield, *op. cit.*, p. 39.

³⁶ J.M. Coetzee, *Vergogna cit.*, p. 172.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ivi*, p. 111.

come un agnello, ritorna nell'ambulatorio [...] Hai deciso di abbandonarlo al suo destino?
-Sì, lo abbandono al suo destino³⁹.

4. Voce alle ombre, una ridefinizione di (anti-)formazione tra identità femminili e potere

I due percorsi di (anti-)formazione rappresentano la ricerca dell'identità dell'essere umano moderno la cui appartenenza non è data ma è conquistata in una progressiva presa di coscienza che, passando per percorsi imprevedibili e non priva di traumi, porta alla *Menschwerdung*, al superamento del semplice uso della parola e allo sviluppo di tutte le facoltà umane⁴⁰. Il romanzo novecentesco rompe definitivamente con la struttura lineare lungo la quale l'educazione si realizza e si compie quasi prescindendo dal soggetto⁴¹. Le opere di finzione, da Franz Kafka a Robert Musil e Ingeborg Bachmann⁴², narrano così dell'impossibilità di formazione e dell'assenza di una sintesi e di una coerenza. Anche quello di Unrat così come quello di Lurie sono processi di formazione rovesciati o ramificati, iniziazioni che portano alla rovina e alla consapevolezza invece che alla maturazione. Questo è dato anche dal fatto che anziché appartenere alla gioventù, la forma simbolica della narrativa europea, i protagonisti si avviano verso l'anzianità e per loro non è biologicamente e biograficamente più possibile alcuna formazione. L'evoluzione è possibile solo di segno negativo o complesso⁴³.

Le due opere, anche se in maniera diversa e a tratti anche contrapposta, inducono alla riflessione sui totalitarismi che hanno caratterizzato il XX secolo e che permettono di considerare l'intero periodo «come la quiete che precede la tempesta, una fase preliminare delle successive catastrofi»⁴⁴. Anche i percorsi esistenziali delineati sono affini ed è importante ricordare che, come riassume Arendt, nei decenni che vanno dal 1884 al 1914, e che includono anche l'anno di pubblicazione di Professor Unrat, si conclude con la conquista dell'Africa l'epoca dell'imperialismo «caratterizzata da una quiete stagnante in Europa e da una frenetica ridda di avvenimenti in Asia e Africa»⁴⁵.

La scuola in Mann o l'accademia in Coetzee, i luoghi dell'egemonia europea maschile bianca, in cui ci si è dedicati esclusivamente al lato oggettivo della socializzazione dimenticando troppo spesso quello soggettivo, senza «la legittimazione del sistema sociale "dentro" la mente del singolo»⁴⁶, sono luoghi pronti ad implodere sotto la spinta di forze esterne, il perturbante del femminile o il potere di quelli che erano schiavi e si sono liberati dalle catene. I professori Unrat e Lurie, espressione di quella classe borghese dominante, vengono così trasformati dagli incontri sul loro percorso

³⁹ Ivi, pp. 203-204.

⁴⁰ Cfr. Giovanni Sampaolo, "Bildungsroman": genealogia linguistica di un mito tedesco, in *Icone culturali d'Europa*, Francesco Fiorentino (a cura di), Macerata, Quodlibet, 2009, pp. 99-120.

⁴¹ Cfr. Mark Redfield, *The Phantom Bildungsroman, Aesthetic, Ideology and the Bildungsroman*, New York, Cornwell University Press, 1996.

⁴² Si vedano, solo per citare alcuni esempi distanti anche temporalmente nel Novecento, le opere *Amerika (Der Verschollene)* di Kafka, *Der Mann ohne Eigenschaften* di Musil o *Malina*, una delle ultime opere di Ingeborg Bachmann.

⁴³ Cfr. Franco Moretti, *op. cit.*, p. 262.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Hannah Arendt, *op. cit.*, p. 171.

⁴⁶ Franco Moretti, *op. cit.*, p. 258.

esistenziale e, non abitando più nel romanzo di formazione, affrontano gli incidenti di percorso: quelle che erano occasioni di crescita per l'eroe goethiano divengono incidenti, non più generati dall'eroe stesso, ma manifestazioni contro di esso⁴⁷. L'amore perturbante e la violenza nell'Africa nera, gli attimi espressionisti e confusi della ricerca spasmodica dell'Angelo Azzurro e gli istanti di visione e di liberazione sessuale suggellano il dominio dell'inconscio e si traducono in momenti lirici per cui passa la caduta così come quel tipo novecentesco di formazione dei protagonisti⁴⁸. Quasi una incarnazione di tali momenti, i minuti passati sull'argine dello stagno ad ammirare le oche selvagge⁴⁹ o i brevi intermezzi musicali, perle di tenerezza e tristezza su flutti scuri. Mentre in Mann, nonostante la sperimentazione, il linguaggio è ancora strumento di espressione e di descrizione dell'interiorità, in Coetzee il legame tra esperienza e parola si infrange e il trauma può essere descritto solo ricorrendo ad una parola diversa⁵⁰. Dalla forma conclusa del *Professor Unrat* che fa dell'(anti-)formazione il segno decifrabile che qualcosa della tradizione letteraria sta cambiando, al «mosaico instabile»⁵¹ e aperto di Coetzee, dal torpore dell'inizio del secolo scorso al risveglio di fine Novecento. Queste le tappe narrative in cui proprio le figure femminili, non più specchio del maschile, allertano il lettore e fanno intuire che la crisi della società europea, della borghesia e dunque anche del mondo occidentale conosciuto era, ma forse è ancora oggi, alle porte e la «forma simbolica» del romanzo di formazione non è più in grado di affrontare, risolvere e trovare una collocazione nella finzione letteraria i problemi dell'essere umano⁵².

⁴⁷ Cfr. *ivi*, p. 262.

⁴⁸ Cfr. Mark Redfield, *op. cit.*, p. 38.

⁴⁹ Proprio le zone paludose con le molte specie di uccelli che le popolano e le crudeli pratiche di caccia realizzate dagli uomini delle paludi, sono descritte nell'incipit del discorso *He and His Man* che J.M. Coetzee ha tenuto in occasione del conferimento del Premio Nobel per la letteratura nel 2003. Le anatre così come le tante varietà di volatili, tarabusi, germani, alzavole e fischioni, sembrano rappresentare la molteplicità, la fragilità degli esseri umani così come la precarietà dei sogni e delle speranze che vengono infranti, in un meccanismo di morte che non lascia scampo.

⁵⁰ Franco Moretti, *op. cit.*, p. 266.

⁵¹ *Ivi*, p. 271.

⁵² *Ivi*, p. 272.

Who holds the narratives

Aurora Argenzio

Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"
(aurora.argenzio@students.uniroma2.eu)

Abstract

This article presents a view on the debate regarding the Western literary canon from an intersectional perspective. The issue will be explored through an analysis that considers the complex power dynamics involved in its definition and the subjectivities engaged. Furthermore, a critical analysis of the most recent proposals aimed at overcoming or redefining the canon will be conducted, stressing that it is a matter of reference systems.

Parole chiave

Literature, canon, intersectionality

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/743>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

1. Introduction

This article is about narratives: they permeate the world we inhabit, describing it and giving it shapes and meaning. They influence our lives and are influenced by them. Powerful tools potentially serving both the community and the capitalist economic system, all depending on the key players involved. Through this article, I will endeavour to highlight how all narratives are not objective matters and how some can serve as actual means for exercising and consolidating power (either individual or cultural); in other words, they serve as excellent vehicles for the assertion of cultural hegemonies.

A particular focus will be placed on the concept of Western literary canon as it can be regarded as a tool for constructing and conveying narratives, whether hegemonic or marginal. The debate concerning the Western literary canon is vast and rich in multifaceted contributions. Therefore, this article aims to elucidate some of the cultural mechanisms involved in constructing the canon and to comprehend the implications of its use, both critically and uncritically, within the realm of academic formation and research. In order to convey the complexity of the discourse and highlight the multitude of factors at play, both literary and cultural, I have chosen to adopt an intersectional feminist perspective, commencing the discourse with the definition of the concept of intersectionality and its praxis. It should be regarded as lenses that allow us to see more clearly what would otherwise be blurred. Through them we can begin to observe the underlying power dynamics of some narratives present in our everyday lives, such as the narrative of scientific knowledge, another factor intrinsically connected to the concept of the literary canon and its validation. Being part of a context that produces and validates scientific knowledge means to deal with extremely powerful tools. Identifying power dynamics and technically understanding what narratives are helps us clarify their functionality so that we can handle them with care. In the contexts defined thus far, the particular attention given to literary narratives and their characteristics of canonicity is because they are considered shapers of the cultural landscape of the world while simultaneously being influenced by it. This materializes through acts of narrating, reading, and selecting literature; therefore, it is essential to be aware of the influences on/from our cultural reference system. Starting from a dualistic discourse that initially sees the seemingly binary opposition between phallogocentrism and marginality, the intention is to show some extremely common questions with non-trivial answers that permeate the discussion of those who must necessarily make selections based on cultural criteria: data humanists. The purpose of this work is to conduct a comprehensive reflection on some issues that require methodological choices, in an attempt to restore the complexity that characterizes such decision-making processes. Ultimately, the issues brought to light will be functional to an aspirational problematization of the choices made and, more generally, of the research context inhabited, an activity far removed from the feared censorship one resorts to out of fear of change. Identifying problems does not necessarily require the removal of the objects representing them; rather, what is required is their recognition combined with a progressive reinterpretation and relativization of the objects aimed at unveiling the dominant narrative of the world system we inhabit, which illusionary places us as the sole center and possible point of reference in a context characterized by non-concentric circles.

2. The lenses of intersectionality

During a protest in Rafah, Rahma Zein addresses to CNN's international correspondent Clarissa Ward claiming she tells the truth about the on-going genocide of the Palestinian people. However, live videos made by Motaz Azaiza, Plestia Alaqad, Bisan Owda (and few other Palestinian journalists still alive) documenting the daily ethnic cleansing fall short. This inadequacy stems from the fact that they do not control the narrative; Western media, as CNN, do. Power dynamics manifest and reinforce themselves through communication. Thanks to its wise use, narratives can be constructed; whether they become dominant or marginalized depends on the power dynamics to which they, and their narrators, are ascribed.

Understanding what narratives are, where they originate, and why they wield such power is essential for comprehending the hegemonic power structures. Recognizing and understanding power requires cultivated skills, beginning with the concept of privilege and the consequent self-awareness of our societal position, which reveals our privileges and role within the social environment. To be a privileged individual, it's crucial to belong, totally or partly, to a dominant social group. In Western society privileged social identities, denoting those who have historically occupied dominant positions over other social groups, include whites, males, heterosexuals, cisgenders, Christians and the wealthy¹.

Privilege is closely linked to our social experience, and it is common not to be able to recognize it because it permeates the way we perceive and experience the world. More specifically, if we are privileged individuals (even from a partial perspective), our human experiences align with the reference standard that identifies itself as hegemonic. The issue with privilege lies here: it is implicit and generally goes unnoticed². Privilege resides in what we take for granted and in what we define as normal experience simply because we assume it is equally shared by all social identities, whereas it is the limited experience of the privileged group. When we discuss privilege, we are identifying unearned and largely unacknowledged advantages that people from dominant groups benefit from³. The ability to recognize one's own privilege involves both the capacity to perceive repetitive statistical patterns and systems in social life and an awareness of one's individual experiences. Viewing ourselves systematically is the first step to addressing systemic discrimination and is essential for understanding social group categories, privilege and marginalization. Acknowledging the inherent limitation of rigidity defining social groups due to the constant evolution of both individuals and social systems, the use of categories remains valuable in discussing marginalized groups, as demonstrated by Crenshaw in 1989⁴:

¹ *Privilege and Intersectionality*, « Rider University », 11 January 2023, <<https://guides.rider.edu/privilege>>, (Consulted: 20 July 2024).

² Kimberle Crenshaw, *Dermarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics*, «The University of Chicago Legal Forum», 1989, 1, 8, 1989, <<https://chicagounbound.uchicago.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1052&context=ucf>>.

³ Joshua Rothman, *The origins of privilege*, «The New Yorker», May 12, 2014, <<https://www.newyorker.com/books/page-turner/the-origins-of-privilege>>

⁴ Crenshaw, *op. cit.*, p. 140.

This focus on the most privileged group members marginalizes those who are multiply burdened, and obscures claims that cannot be understood as resulting from discrete sources of discrimination. [...] I suggest further that this focus on otherwise-privileged group members creates a distorted analysis of racism and sexism because the operative conceptions of race and sex become grounded in experiences that actually represent only a subset of a much more complex phenomenon.

There is the tendency to treat race and gender (and all other factors involved in social marginalization) as mutually exclusive categories of experience and analysis. When discussing systemic discrimination, it is essential to consider various nuances of privilege within this discourse. In a complex system of discrimination, the focus often shifts to the privileged individuals in specific groups while Crenshaw's proposal encourages a global perspective on these experiences, recognizing their interconnected nature, which unveils systemic discrimination through their connections; she addresses race and gender categories within a more complex context, emphasizing that there is much more to explore and understand.

Evidence suggests that the concepts of privilege and intersectionality are interconnected, and both are not merely abstract. Intersectionality, like privilege, is rooted in the experiences of people from marginalized social groups and this concept becomes more evident as these experiences become known. Once again, it is a matter of narration, specifically concerning the existence of narratives. Being absent from narratives, whether they are hegemonic or marginalized voices, means making experience invisible and, consequently, rendering existences invisible. The experience of marginalization of people cannot be understood and narrated without considering the multiple factors that lead them to the margins. When Crenshaw formally introduces the concept of intersectionality, she advocates for a method that challenges the single-issue analyses. This does not imply a need to sum up every form of discrimination, but rather emphasize considering the combined effects of different and multiple types of discrimination, thereby challenging dominant discriminatory thinking:

The value of feminist theory to Black women is diminished because it evolves from a white racial context that is seldom acknowledged. Not only are women of colour in fact overlooked, but their exclusion is reinforced when white women speak for and as women. The authoritative universal voice – usually white male subjectivity masquerading as non-racial, non-gendered objectivity – is merely transferred to those who, but for gendered, share many of the same cultural, economic and social characteristics⁵.

3. Scientific knowledge and power

To challenge dominant discriminatory thought, it is essential to understand mechanisms through which they are constructed and legitimized. The presumed objective nature attributed to Western science is a recent narration stemming from the establishment of positivist philosophy in the 19th and 20th centuries. During this period, an absolute trust in scientific knowledge, its theoretical models and their application to the study of

⁵ Crenshaw, *op. cit.*, p.154.

society resulted in the simplistic justification of oppressive action⁶. So, there is a context in which knowledge to attain the scientific status, requires validation based on parameters and criteria defined by Western scholars.

The whole corpora of knowledge validated by Western culture was identified as the only owner of truth, so, the only possible from which disciplines and chairs were established in universities and it consolidated the theoretical framework upon which our contemporary knowledge is based⁷. One of the indicators of scientific rigor asserted in this context is the feature of objectivity⁸, inextricably linked to quantification. If scientific knowledge is measurable, it assumes an almost elitist status within the socially defined hierarchy of knowledge. Furthermore, it is considered worthy of greater trust, making it more challenging to challenge.

In this context, intersectionality is essential for a decolonial academic approach, showing that true patriarchy analysis requires moving beyond the biased white perspective and its colonialist cultural hegemony⁹. In this regard Borghi, employs the tools of decoloniality in her essay¹⁰: it is a veritable performance as it politically deviates from the norm scientific knowledge production while contributing to its production. The issue revolves entirely around methods of narration and interaction. Western scientific knowledge traditionally has been narrated through colonialist lenses, extensively diversified in shapes but never in meaning. The snare in an academic decolonial approach is that it should not assert itself as yet another university trend, but it must be recognized as an act aimed at both critiquing Western knowledge, acknowledging its origin from a dominant subject, and critiquing the process of deconstruction itself. It is an approach which challenges the universality and legitimacy of Western knowledge. The latter is a part of that inherently violent modern world-system which intertwines capitalist economy, knowledge, culture (exemplified in the dichotomy of civilization/non civilization attributed based on the level of adherence to the Western models) and subaltern subjects positioned due to specific characteristics (race, gender, social class, species, religion, age). Hence the need to clarify one's positioning, as Borghi puts it: «Non si può cambiare il sistema-mondo senza toccare i suoi fondamenti epistemologici, i saperi, le epistemi su cui si fonda¹¹».

There is a clear connection between power and knowledge, and it is possible to discuss about coloniality of knowledge and coloniality of power. In the former case, what occurs is defined by Boaventura de Sousa Santos as epistemicide¹². This allows the

⁶ For instance, Social Darwinism was employed to support violent colonial practice.

⁷ Rachele Borghi, *Decolonialità e privilegio. Pratiche femministe e critica al sistema mondo*, Milano, Meltemi Editore, 2020.

⁸ An ambition attainable through the construction of knowledge utilizing the anthropological process called inter-subjectivity. Elena Pierazzo, *How subjective is your model*, in *The shape of data in digital humanities. Modeling texts and text-based resources*, curated by Julia Flanders and Fotis Jannidis, New York, Routledge, 2019, pp. 117-132.

⁹ Crenshaw, *op. cit.*

¹⁰ Borghi, *op.cit.*

¹¹ *Ibidem*, p.74.

¹² The genocides of populations deemed subaltern are compounded by the systemic delegitimization of the knowledge of subaltern subjects. Boaventura de Sousa Santos, *Una epistemologia del Sur: La*

assertation of a dominant discourse through the introduction of narratives that impose themselves as hegemonic in the name of a (self)declared superiority of Western logocentrism, given its rational character; thus, epistemic violence occurs: hegemonic narratives with the power of defining what is deemed worthy of being known, it leads not only to the under-representation of minorities but also to the deprivation of the necessary tools for these minorities to communicate their way of experiencing the world. Its strength grows in proportion to our insensitivity in recognizing it. In the second case, there is, however, the race: a mental category that acts as social organizer. Indeed, its main function was to encode the relationships between conquering and conquered populations, an escamotage functional to naturalize relationships of domination. Hence, the transition to a hierarchization of cultural differences based on race as a principle of social organization, capable of establishing, together with the capitalist system, a coloniality of power, seems inevitable and, therefore, essential to highlight in this context.

Hegemonic narratives should not be conceptualized as something abstract or immaterial, contrarily, they are made of and from bodies of privileged subjects inhabiting the world-system; narratives of specific modes of experiencing space by specific subjects that aspire to universality¹³. In the cultural storytelling process made by each ethnic group about itself there is a common predisposition to place itself at the center of the world. What is not common «is the pretense to be the planetary center and the desire and design to homogenize the world to its image and likelihood»¹⁴. To analyze these narratives is crucial to have a clear understanding of the characteristics of producing subjects. As pointed out by Moira Pérez¹⁵:

Knowledge and experience - and the subjects that embody them - are organized in a multi-leveled hierarchy where the most privileged side affirms itself as a "radically exclusive universality, and the least privileged -with a range of more or less valued knowledges in the middle - is completely excluded from the epistemic system.

It is on these assumption that epistemic violence is based¹⁶, a phenomena that acts mechanisms of power and oppression present outside the epistemological realm. If it is true that the final goal, as well as the most desirable scenario, consists of a social context and, consequently, an epistemological one, where it is possible to dismantle mechanisms of oppression, it is equally important to emphasize that the path to achieve this is long and necessarily involves unveiling, consciousness-raising, and questioning. This is why

reinvencion del conocimiento y la emancipacion social [2009], curated by José Guadalupe Gandarilla Salgado, 5ªed., Mexico, Siglo XXI, 2015.

¹³ Catherine E. Walsh and Walter D. Mignolo, *On decoloniality: concepts, analytics, praxis*, Duhram, Duke University Press, 2018.

¹⁴ *Ibid.* p 194.

¹⁵ Moira Pérez, *Epistemic violence: reflections between the invisible and the ignorable* in «El lugar sin límites», 1 (1), 2019, 81-98 <<https://www.aacademica.org/moira.perez/84>>.

¹⁶ Kristie Dotson, *Conceptualizing Epistemic Oppression* in «Social Epistemology: A Journal of Knowledge, Culture and Policy», 28, 2, 2014, pp.115-138, <<https://doi.org/10.1080/02691728.2013.782585>>.

it is important to identify hegemonic narratives, and the way through which they spread, legitimizing themselves. They represent the voice through which powerful subjects express and define themselves, suggesting their own experience as universally shared. This identification serves the purpose of unveiling the colonialist and imperialist aspirations inherent in hegemonic narratives, a crucial step in subjecting them to discussion. The latter action, however, is crucial to be undertaken by individuals who, in a patriarchal, capitalist and Western-centric society, hold privileges and, consequently, a significant share of power. Recognizing this is essential to avoid perpetuating oppression, and it is achievable by choosing to engage in a conscientization practice. While it begins at a personal level, this practice becomes a political act when individuals, starting from a privileged social position, actively seek practices aimed at interrupting the reproduction of domination relations learned from the environment¹⁷.

4. Narration of stories

Previously we observed that « the materiality of the world (its ontology) is shaped by epistemology (world sense projected into storytelling and argument) coded, in every culture and/or civilization, as knowledge¹⁸».

As extensively discussed by Christian Salmon¹⁹, we live in the era of storytelling management, where the act of narrative is employed by both companies and political elites to construct narratives that serve to maintain the status quo unchanged: one where storytellers (or narrators) act (and are perceived) as point of reference and wielders of power. Long considered a form of communication reserved for children, storytelling shapes the audience's perception of the world, it can serve as a tool to legitimize system of oppression, but at the same time, it can also serve as a means through which marginalized communities can narrate their stories in their own voice, asserting themselves as subjects in the discourse. Hence, storytelling can be defined as a tool for self-legitimization and self-assertation, whose strength lies in its extreme versatility, as it can be easily adapted to the specific communication techniques required by different media and beyond: in the literary realm, storytelling plays a central role. The narratives within literary works, canonical or not, are not mere accounts of real or imaginary events; rather, they serve as contexts in which storytelling encompasses the customs, values, and practices of the society to which the author belongs. If there had been heterogeneity in the canonization process, the phenomenon described above would not have been a cause of concern. However, when the authorship of works can be attributed to a specific category of individuals, it is logical to assert that the values conveyed will reflect those of the social category to which the authors belong. Without a plurality of perspectives and value systems, there is a risk of presenting a single narrative that, if appropriately endorsed, has the potential to assert itself as hegemonic. Impositions of dominant culture occurs through slow, complex processes capable of altering the viewpoint, sentiment, and morality of a particular social class into axioms deemed naturally agreeable, or to use a Crocean expression, into 'common sense'. When a social

¹⁷ Borghi, *op.cit.*

¹⁸ Walsh and Mignolo, *op.cit.*, p.196.

¹⁹ Christian Salmon, *Storytelling. La fabbrica delle storie*, Roma, Fazi editore, 2008.

class succeeds in imposing itself as a reference model, it lays the groundwork for the construction of cultural hegemony, with consequences extending to artistic production. As Antonio Gramsci points out in his *Quaderno n. 21*:

Non si riesce a intendere concretamente che l'arte è sempre legata a una determinata cultura o civiltà, e che lottando per riformare la cultura si giunge a modificare il «contenuto» dell'arte, si lavora a creare una nuova arte, non dall'esterno (pretendendo un'arte didascalica, a tesi, moralistica), ma dall'intimo, perché si modifica tutto l'uomo in quanto si modificano i suoi sentimenti, le sue concezioni e i rapporti di cui l'uomo è espressione necessaria²⁰.

In light of this, the social responsibility becomes evident for those who, working with language and artistic-literary production, find themselves in the position of having to make choices in order to select samples that are as representative as possible of the phenomenon they intend to investigate.

4.1. *Western Literary Canon: a matter of reference systems*

Franco Moretti's 2000 theoretical-political proposal²¹, leading to distant reading, offers a way to minimize dominant narrative effects by using distance as a knowledge condition.

This allows focusing on broader or smaller text issues, potentially making them disappear, and suggesting less mediated reading using tools to observe landscapes beyond the familiar. This approach, seemingly contrasting with close reading, actually complements it by broadening perspectives. Studying a set of texts with almost religious dedication reflects their importance to researchers and scholars. There is a high likelihood that the focus will be on canonical works, whose representativeness and consequent relevance are already taken for granted; works considered distinctive and exemplifying. The close reading approach can offer interesting perspectives if there is a shift in viewpoint concerning the subjects under scrutiny, whether canonical or not. In this regard David Damrosch's considerations²² are particularly relevant, as they, in accordance with the hypercanonical historical-cultural context, would allow for moving beyond the normativity of the canon itself and using it critically. In the contemporary socio-historical context, the discourses about the canon and World literature are inextricably intertwined, and in these debates, attention is also focused on the systemic marginalization of certain social groups in specific contexts, hoping for its overcoming. However, many efforts result in a mere reiteration of the oppressive mechanism, albeit, this time, allegedly to the advantage of marginalized subjectivities; such proposals aim at a substitution of hegemony rather than its leading mechanisms deconstruction. An uncritical act of "substitution" lacks the prerequisite to be a lasting solution, whereas an

²⁰ Raul Mordenti, «*Quaderni dal carcere*» di Antonio Gramsci in *Letteratura Italiana* Einaudi. Le Opere, curated by Alberto Asor Rosa, IV.II, Torino, Einaudi, 1996, p.62.

²¹ Franco Moretti, *Conjectures on World Literature*, «*New Left Review*», 1, Jan-Feb 2000, <<https://newleftreview.org/issues/ii1/articles/franco-moretti-conjectures-on-world-literature>>.

²² David Damrosch, *World Literature in a Postcanonical, Hypercanonical Age* in «*Comparative Literature in an Age of Globalization*» curated by Haun Saussy, Baltimore, The John Hopkins University Press, 2006.

approach that starts from the canon and broadens its perspectives with diachronic and diatopic connections allows for limiting the usually saturate space²³ typically dominated by major authors²⁴. Shakespeare's sister²⁵ will not be born out of the *damnatio memoriae* of her brother, but rather through a connection with him. Rethinking the literary canon through the lenses of World Literature requires the ability to weave new threads that connect the subjectivities inhabiting the categories articulated within the world-system²⁶. Therefore, it still makes sense to discuss the Western literary canon: since the last decade of the previous century, this evolving discourse, has been enriched by numerous contributions reflecting on the theme of representation and representativeness. Greater attention has been given to the role of female writing and female authors within/without the literary canon²⁷, often adopting a binary and white-centric focus, reflecting a white and liberal feminism insufficient for conducting a homogeneous discourse. On the other hand, analyses with an intersectional perspective have not been slow to emerge with essential works²⁸ for overcoming white-centric and binary perspectives, bringing attention back to the necessity of a feminist and intersectional approach, especially considering the impact of the literary canon in pedagogical contexts. If hegemonic narratives have an impact on the education and development of individuals' value sets within a specific social context, a multiplicity of voices becomes fundamental. John Guillory first, and Susan V. Gallagher later, in the discourse on the Western literary canon, grasp the substantial difference between the set of works ideally part of the canon and those included in educational curricula; there exists an ideal canon that can be defined as the «imaginary canon», which contrasts with the «pedagogical canon», namely the selection of work actually intended for teaching²⁹. The hostility and systemic marginalization reflected in the Italian literary canon correspond to a systemic invisibilization of precise subjectivities; however, if a story is not a part of mainstream narrative, it does not mean that it is silent or that it has not been narrated, as is the case with Italian postcolonial literature³⁰ and with the expansion of production and literary success of women writes in the 1980's and 1990's³¹. The production of the canon involves values and hierarchies, produced in turn by the literary system as a whole; for this

²³ To acquire a quantitative understanding of the saturation of literary space: Ivi; Alberica Bazzoni, *Canone letterario e studi femministi. Dati e prospettive su didattica, manuali e critica letteraria per una trasformazione dell'italianistica* in *Le costanti e le varianti. Letteratura di lunga durata*, Siena 5-7 December 2019, curated by Guido Mazzoni et. Al., Siena, Del Vecchio Editore, 2021.

²⁴ Damrosh *op. cit.*

²⁵ Virginia Woolf, *Una stanza tutta per sé* [1929], curated by Egle Costantino, Milano, Rizzoli, 2013.

²⁶ Immanuel Wallerstein, *World-Systems Analysis. An Introduction*, New York, Duke University Press, 2004.

²⁷ *Dentro/fuori, sopra/sotto. Critica femminista e canone letterario negli studi di italianistica*, curated by Alessia Ronchetti e Maria Serena Sapegno, Cambridge, 9-10 September 2005, Ravenna, Longo Editore, 2007.

²⁸ Bazzoni *op.cit.*; Cristina Romeo, *Interrupted Narratives and Intersectional Representations in Italian Postcolonial Literature*, London, Palgrave Macmillan Cham, 2023.

²⁹ Natalie Dupré et. al., *Canone e l'insegnamento della letteratura italiana oltre frontiera. Risultati di un'inchiesta empirica negli atenei belgi e olandesi*, in «Narrativa. Nuova serie», 38, 2016, <<https://journals.openedition.org/narrativa/803>>.

³⁰ Romeo, *op. cit.*

³¹ Bazzoni, *op. cit.*

reason, the canon can be described as the result of a field of forces including teaching at all levels, research, publishing, criticism, literary awards and festivals, readers, authors. From the observation of this set of factors, a disconnect emerges between literary production (writing subjects), research and critical activities (feminist, postcolonial, or cultural studies), and how much of this is absorbed in teaching and the process of conferring prestige. Therefore, the hierarchical structure and the universalizing tendency of the values of dominant subjects persist.

Il dispositivo retorico fondante del discorso dominante è quello dell'organizzazione del simbolico in binarismo gerarchico, che costituisce l'identità del sé per contrapposizione all'altro -le donne, le classi subalterne, i colonizzati. Parte di tale dispositivo è la rimozione della violenza attraverso cui opera, ovvero la trasformazione dei rapporti sociali di dominio in rapporti naturali³².

The success of such transformation implies a repeated resistance to change; an essential attitude for strengthening rather than undermining the status quo. This mechanism also impacts the context of study and teaching in Italian Studies in Italy, where there is a predominant reproduction of dominant values presented as neutral, objective, and universal. As Bazzoni demonstrates in university teaching in Italy there is an over-representation of male writers, and a significant difference is observed when analyzing the situation of Italian Studies in the Anglo-American context³³. The interrogation of tradition carried out by feminist literary studies, coupled with the reconsideration of specific normative criteria, can be a viable path even for those who choose to adopt the approach of distant reading. Indeed, one of the challenges faced by digital humanist teams in literary circles is precisely to understand the motivation behind the choices that will guide corpora composition, as well as to anticipate their implications as much as possible. The interventions required by the latter in the embryonic phase are quite pervasive, and despite being necessary to achieve research goals, it is always useful to remember that they are not neutral interventions. In this context, the concept of canon could intervene to guide the selection of texts suitable for corpus formation. But according to which criteria is it possible to assert whether texts are canonical or not? An interesting example is provided by the collection of corpora, the European Literary Text Collection (ELTeC), created within the frameworks of the networking project Distant reading for European Literary History where is chosen to use a criterion of canonicity identified in the number of reprints that each novel has had within a certain time frame; furthermore, it has been decided to carry out an additional classification in order to discern two groups of texts³⁴. The method used, though interesting, leads to questioning whether a quantitative criterion such as the number of reprints within a relatively short period is sufficient to gauge the measure of a text's canonicity. Indeed, this parameter encompasses variable economic and sociological aspects to consider, such as the taste of

³² Ivi, p.145.

³³ Ivi.

³⁴ Christof Schöch et. al., *Creating the European Literary Text Collection (ELTeC): Challenges and Perspectives*, «Modern Languages Open», 17 December 2021, <<https://modernlanguagesopen.org/articles/10.3828/mlo.v0i0.364>>.

the reading public that will influence the market (and subsequent reprints) in a historical context where demand and supply were taking on increasingly market niches emerging within it³⁵. Adopting such a criterion in a capitalist context is risky as it requires reflecting on the modes of reception of specific texts, also questioning who comprises the audience directing their attention towards such types of texts. In fact, if the corpus includes samples whose first editions fall between 1840 and 1920, there is a high likelihood that the readers of these works are students of various levels and scholars, especially concerning those texts that have not had reprints. If a work is known for its plot and general information learned during studies, but not read in its entirety, can it still be considered canonical, or should it rather be defined as classic? The boundary between the two concepts is imperceptible and resides in a characteristic of flexibility. The Western literary canon can be seen as a code stemming from a solid and seemingly unchangeable structure, useful for self-affirmation and the consequent self-foundation of a particular literary civilization³⁶; however, it is simultaneously endowed with receptivity and flexibility to be able to accommodate new contributions, different but not dissonant. Of this potential for change, there may be a shift in paradigms involving the space that certain works benefit from within the contexts of knowledge production and legitimation. At the same time, the concept of the classic literary texts assumes a more static meaning as it is linked to what is considered the best literary tradition: it is a product of the canon, towards which people (and particularly for those who are not deeply immersed in the literary field) learn to cultivate a certain sensitivity and respect with an almost religious connotation. This attitude identifies a series of texts as indispensable reading, also influencing the social status of the reader. This is another factor that intervenes in market demand orientation. Given the aforementioned considerations, I believe that using the criterion of reprints as an operationalization of canonicity leaves too many questions open and too many considerations that may interfere with the analysis conducted.

Considering the awareness regarding the complexity of the phenomenon, thinking of defining its aspects through finite criteria appears reductionist³⁷; therefore, in an analysis that considers canonicity as a selective criterion, it is useful to consider the set of systems contributing to its definition. They are dynamic systems in an interdependent relationship with the cultural system within which they develop and with the position occupied by the latter in the world-system. For these reasons, a possible alternative could be to observe the presence of works and authors in literary histories; such an approach involves focusing attention on contexts dedicated to education and scientific research, places that, as repeatedly emphasized, are dedicated to the legitimation of knowledge. However, the question of the canon resurfaces when the discourse turns to literary histories. The selection of these can be made according to two criteria: the first involves considering those deemed classical, points of reference within the cultural system; the

³⁵ Chris Anderson, *The long tail*, «Wired», 1 October 2004, <<https://www.wired.com/2004/10/tail/>>.

³⁶ Fausto Curi, *Canone e anticanone. Studi di letteratura*, Bologna, Pendragon, 1997.

³⁷ Jean Barré, Jean-Baptiste Camps, Thierry Poibeau, *Operationalizing Canonicity: A Quantitative Study of French 19th and 20th Century Literature*, «Journal of Cultural Analytics», 8, 3, 17 October 2023, <<https://culturalanalytics.org/article/88113-operationalizing-canonicity-a-quantitative-study-of-french-19th-and-20th-century-literature>>.

second relies on those most widely adopted by official channels of education. By combining these criteria, it may be possible to obtain a framework that considers the flexibility of canons and anti-canons³⁸, while also making space for texts that can be defined as classics, for which the space may be resized over time. Even in this case, however, objections regarding the arbitrariness of such choices can be raised, with which one may choose to compromise, or decide to focus on multiple efforts to ratify proposals containing various options that meet the aforementioned parameters, periodically updated.

Similarly, the question remains regarding what is studied and what is read. Considering the various canons³⁹, which, when combined, contribute to the complex phenomenon of canonization, it is possible to conduct further preliminary analysis by focusing on what is published by major publishing houses in the reference contexts in the series dedicated to classics. If a text is published by at least three different publishing houses, it can be considered hypercanonical, whereas if published by one or two, it may be considered counter-canonical, and if it has one publication in major publishing houses and at least one additional one from small independent publishing houses, it may be a text to be considered as a shadow-canon⁴⁰. Once again, it is a matter of reference systems, considering the multiple coexisting canons within the same socio-cultural system. More specifically, five interconnected contexts⁴¹ can be identified in which the phenomenon of canonization can be observed. In each of these, the perspective changes and directs the form that the phenomenon will take. These cultural processes incorporate the potential for the dissemination of an uncontested discourse, a singular discourse that shifts in its mode of self-narration but not in its content; therefore, a proposal aimed at the progressive dismantling of the Western literary canon may not only prove fruitless but even harmful. The coexistence of complex cultural systems, whose specificities vary according to the geographical, historical, and political contexts in which they coexist, is a hallmark of contemporary times. This is evident in an increasingly strong need for multiple narratives. These narratives find space to be told in contexts situated at the margins of the hegemonic culture: it is here that multiple other canons come into formation. The margin, a place theorized by bell hooks⁴², is a political space where narrative constellations coexist, forming the foundation of a plurality of discourses that serve to unmask the oppressive intentions manifested through the phenomena contributing to the formation of the representative canon of hegemonic culture. Therefore, a progressive unveiling of the oppressor perspective is a necessary condition for the dissemination of multiple narratives, that is, multiple representations described by the protagonist subjectivities. In this context, the margin is not a place to be absorbed or included but an autonomous context to be listened to create fruitful interconnections. The margin can be considered as part of the whole but outside the main body; it is a physical and conceptual space, a narrating space of a «counter-hegemonic discourse that

³⁸ Curi, *op.cit.*

³⁹ Barré, Camps, Poibeau, *op.cit.*

⁴⁰ Damrosch, *op. cit.*

⁴¹ Barré, Camps, Poibeau, *op.cit.*

⁴² bell hooks, *Choosing the margin as a space of radical openness*, «The Journal of Cinema and Media», 36, 1989, pp.15-23, <<https://www.jstor.org/stable/44111660>>.

is not just found in words but in habits of being and the way one lives⁴³»; it is much more than a site of deprivation; it is a site of radical possibility, a space of resistance.

This resistance is built through the voices of those who inhabit it and through them it must be understood; by interacting with the literary tradition, disposed into constellations on present canons, it is functional to establishing a dialogue between the literary cultures of the center and of the margin; thus, returning a complex, contradictory image, in other words, a real one.

To conclude, the debate on the contemporary literary canon risks devolving into a sterile confrontation between factions aimed at exposing the error of one side. However, the goal is not the redefinition of a singular discourse achieved through substitution, but rather the advancement of a complex discourse that is genuinely plural. Such plurality can be realized through constant debate among constellations that relativize perspectives, tools used, narratives and reference systems; complex dialogical practices among (sub)objects of study highlight the partiality of narratives, data and canons.

⁴³ Ivi, p. 20.

In memoria di Ennio Calabria

La creazione artistica e la liberazione umana. In memoria di Ennio Calabria

Giulio Latini

Parole chiave

Ennio Calabria, arte, pittura

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/733>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

Nella mattina dello scorso 1 marzo Ennio Calabria si è spento a Roma, prossimo al compimento di 87 anni. Una perdita enorme, lo esplicitiamo subito, quella di questo straordinario artista. Davvero immisurabile, come è risuonato inequivocamente quanto dolentemente entro i timbri e i toni dei pronunciamenti ma anche dei silenzi sospesi che hanno abitato lo spazio-tempo della cerimonia funebre del 4 marzo nella Chiesa degli Artisti di Roma, gremita di amici e di estimatori del pittore e incisore, dell'intellettuale, dell'uomo generosissimo che mai ha fatto mancare il suo sostegno ideale e materiale a cause sociali e politiche personali o collettive in nome degli ultimi¹. Nel segno di un'inesauribile tensione etico-morale e storico-civile e di una testimonianza incarnata verso un'umanità difesa e liberata dalla sfigurazione della violenza, sfruttamento, sopraffazione di spietati poteri e di correlative idolatrie calcolanti e di magnificazione implicita, per richiamare le parole di un pensatore assai caro all'artista (Walter Benjamin), di quell'estrema religione di culto che ha nome Capitalismo², stanno progressivamente conducendo alla catastrofe il nostro esistere planetario (uno dei costanti richiami agiti criticamente da Calabria in più occasioni pubbliche negli ultimi anni). E al contempo nel segno di una tensione e di una prassi riflessiva estremamente aperta all'"inintelligibile entro cui l'uomo vaga" (Hölderlin), sviluppando cioè una significativa quanto personale speculazione di natura eminentemente spirituale in ordine ai temi primi e ultimi dell'esistenza umana e cosmica. Non sottraendosi, contro ogni semplificante riduzionismo ipertecnologico imperante, alla persuasione della complessità dei processi e dei fenomeni che impegnano gli enti vitali entro le molteplici dinamiche relazionali che gli pertengono. E conseguentemente annettendo alla propria fervida interrogazione (con conseguenze di non poco rilievo anche sull'agire creativo) le lande territoriali dell'incertezza, dell'imprevedibilità, dell'indeterminazione nei confronti dei paradigmi rassicuranti quanto illusivi dell'ordine e del controllo. Quei paradigmi, per stringersi un istante sul quadrante dell'ultima occasione critica testimoniata ripetutamente da Calabria³, che trovano massime esemplificazioni, entro il

¹ Una perdita enorme che rende ancora più tristemente assordante e squalificante l'assenza all'ultimo saluto di una qualche forma di rappresentanza delle istituzioni cittadine e di governo nazionale in ambito culturale. Come è stato stigmatizzato direttamente sull'altare della chiesa, sul finire della cerimonia funebre, nell'intervento di Danilo Maestosi, dopo le intense e lucide parole in ricordo dell'artista pronunciate dai critici d'arte Gabriele Simongini e Roberto Gramiccia, e concluse da quelle di un'operaia romana nel segno di una riconoscenza profonda per la sua sensibilità sindacale e politica. Quella sensibilità esplicitamente riconosciuta dal segretario generale della Cgil Maurizio Landini in una dichiarazione all'indomani della morte dell'artista: *"A nome mio e di tutta la nostra grande Organizzazione esprimo profondo cordoglio per la scomparsa del caro Ennio Calabria. La nostra comunità si è riconosciuta in tante delle sue opere che scandiscono la storia della Cgil degli ultimi cinquant'anni. Ennio ha descritto attraverso la sua pittura la forza del mondo del lavoro così come le sofferenze di lavoratrici e lavoratori, la voglia di riscatto così come le ferite"*.

² Cfr. W. Benjamin, *Kapitalismus als Religion* (1921); trad. it., *Capitalismo come religione*, Il Melangolo, Genova, 2013. Per un'articolata disamina del celebre frammento benjaminiano si veda D. Gentili, M. Ponzi e E. Stimilli (a cura di), *Il culto del capitale. Walter Benjamin: capitalismo e religione*, Quodlibet, Roma, 2014.

³ In special modo lungo gli incontri promossi negli ultimi anni dall'Associazione culturale *in tempo*. Si vedano al riguardo i volumi di Ida Mitrano, Rita Pedonesi (a cura di), *Arte salvaguardia dell'umano. Mutamenti e sviluppi futuri*, Armando Editore, Roma, 2021, *Manifestarsi (Manifesto per l'arte. Pittura e scultura. Riflessioni e commenti)*, Bordeaux, Roma, 2019, *Adamo e la nuvola*, Nemapress, Roma, 2016.

dominio digitale, nel dispiegamento massivo della cosiddetta Intelligenza Artificiale finanche nei territori artistici. Con tutte le ricadute immiserenti e omologanti⁴ che pretenderebbero, rispetto al mondo della vita pittorica, di anestetizzare algoritmicamente la multiforme sfera del sensibile umano, il corpo emozionale, la protensione immaginativa, la tensione tra percezione e memoria, la volontà, l'intenzionalità e l'elaborazione simbolica modulata in costruzioni semantiche e sintattiche che costitutivamente ineriscono l'effettiva esperienza creatrice.

Tensione e testimonianza incarnate dall'artista, dicevamo, nell'alveo di un'assoluta consapevolezza che entro una sola minima partizione del perimetro di una tela, attraverso una semplice intensificazione o diluizione di colore, un'escursione o regressione luministico-tonale, una torsione o linearizzazione segnica e via discorrendo sull'asse dei pattern dell'immagine pittorica, si possa convocare e riassumere l'effigie della dialettica stringente tra agire e patire umano, necessità e libertà. Nel dettato del doppio legame, già riconosciuto tra la fine del Settecento e le prime decadi dell'Ottocento, tra i più alti esiti dell'uso del linguaggio artistico e "le condizioni che sfruttamento e oppressione inducevano nella maggioranza degli uomini" (Fortini)⁵.

Tensione e testimonianza incarnate mantenendo viva, per oltre un sessantennio, una perseguita e rigorosa articolazione formale capace di profonda evolutività nel corso del tempo, una radicale sintassi e semantica pittorica respingente costitutivamente la superficializzazione ed exteriorizzazione accecante del mondo e delle esperienze schiacciate su una nozione pragmatica di eterno presente, smarcandosi dalle evidenze segniche e lavorando alacramente sui limiti dello sguardo e della percezione, sulle lacune delle immagini riproducibili, sulle sue insufficienze che sempre alludono al fuoricampo dell'esistenza concreta e del suo profondo mistero. Assumendo primariamente, come individuò perspicuamente Alberto Gianquinto, la *metamorfosi* come oggetto della mimesi pittorica, "l'oggetto cioè di quello sforzo asintotico all'oggetto che si chiama mimesi, nella discrepanza semantica tra operazione significativa e oggetto (mentale) significato" rendendo oltremodo chiara "la funzione della spazialità barocca, della sua dinamica non prospettica ma invece dialettica con il colore-luce, costruita per consumare, nelle rotazioni, nelle asimmetrie, nelle diagonali compositive, la staticità volumetrica, senza per questo vanificare i volumi stessi"⁶.

Caratteri sensibili di un operato creativo⁷ che si è potuto ripercorrere e riammirare in tutte le sue molteplici articolazioni nella grande mostra antologica *Ennio Calabria*.

⁴ Basti richiamare gli esilissimi esiti presuntivamente "artistici" configurati dai cosiddetti "media sintetici" [l'insieme dei contenuti visivi, uditivi o multimodali che vengono generati o modificati tramite algoritmi di Intelligenza Artificiale, fino alle tecnologie di generazione Text-to-Image (T2I) e Text-to-Video (T2V)]. O, per altro verso, a quelli generati nel nuovo orizzonte simulativo dischiuso dallo sviluppo del Metaverso (ambiente immersivo in CGI-computer-generated imagery), con la sua costellazione di spazi virtuali tridimensionali interattivi e avatar.

⁵ Cfr. F. Fortini, *Insistenze. Cinquanta scritti 1976-1984*, Garzanti, Milano, 1985, p. 291.

⁶ A. Gianquinto, *La nuova figurazione di Ennio Calabria* in *Testo e Senso* n. 2, 1999, p. 160. Gianquinto dedicherà all'opera di Calabria una significativa mole di studi critici che confluiranno in A. Gianquinto, *L'arte e la critica. Una raffigurazione che sopravvive. Sul linguaggio della pittura alla luce delle neuroscienze*, Odradek Edizioni, Roma, 2013, pp. 37-77

⁷ Le opere dell'artista sono ospitate in molte collezioni private e pubbliche: Metropolitan Theatre di New York; Museo Puskin di Mosca; Museo Wroclaw di Cracovia; Museo di Eliat (Israele); Museo d'

Verso il tempo dell'essere. Opere 1958-2018, tenutasi dal 20 novembre 2018 al 27 gennaio 2019 a Palazzo Cipolla (Roma), promossa dalla Fondazione Terzo Pilastro – Internazionale, e curata da Gabriele Simongini in collaborazione con l'Archivio Calabria⁸. Un'occasione che, in più direttrici, ha consentito di riannodare i fili mnemonici di un itinerario artistico che ha fatto della ricerca inesausta sui modi e motivi della figurazione⁹ il proprio principale motore conoscitivo ed espressivo nei confronti di una verità essenziale. Quella ricerca intrisa audacemente di profonda apertura dialogica umana e intellettuale che, come rivista, abbiamo avuto il privilegio di seguire ravvicinatamente a partire dalla pubblicazione del primo numero che conteneva in copertina propriamente una sua opera ("Testo e senso") creata appositamente per noi (e che da allora, numero dopo numero, fedelmente ci accompagna) così come una sua perspicua attestazione di pensiero su più tellurici nodi riflessivi sollecitata dalle penetranti interrogazioni al riguardo formulate da Alberto Gianquinto e che, proprio per consentire di riascoltare direttamente la sua voce tradotta in forma scritta, nelle pagine seguenti riproponiamo¹⁰.

Ed anche in nome di questa intima prossimità con il suo percorso esistenziale ed artistico, nella mai doma esplorazione e configurazione, tra evocazione e assenza, tra visibile e invisibile, di dispositivi espressivi che materializzino pensieri e sensazioni oltrepassanti il buio che ci assedia, abbiamo inteso offrirgli un omaggio, come appena anticipato, attraverso le sue stesse parole in dialogo con quelle di Gianquinto, quindi tramite gli intensi interventi di Tiziana Caroselli, Ida Mitrano¹¹ e Rita Pedonesi (curatrice dell'Archivio Ennio Calabria e Presidente dell'Associazione "in tempo") che, in ruoli e modi diversi, hanno condiviso profondamente con l'artista un tratto temporale estremamente ampio e cruciale delle loro personali vite. E a concludere, in successione, con una serie di preziosi fotoritratti dell'artista realizzati da Alessandra Pedonesi congiuntamente ad una significativa selezione di immagini delle sue opere pittoriche

Arte Contemporanea di Sofia; Collezione Gucci; Colombe d'Or, St. Paule de Vence (Francia); Museo d'Arte Contemporanea di Roma; Collezioni Vaticane; Civica Raccolta A. Bertarelli di Milano; Gabinetto delle Stampe Antiche e Moderne di Bagnacavallo.

⁸ Si veda al riguardo Gabriele Simongini (a cura di), *Ennio Calabria. Verso il tempo dell'essere. Opere 1958-2018*, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale, 2018.

⁹ La nozione di «figurazione» rispetto all'operato pittorico di Ennio Calabria, mutuandola dall'accezione formulata in altro orizzonte speculativo storico-artistico da Georges Didi-Huberman, viene qui intesa non nel senso limitativo di "una pura e semplice procedura di messa in aspetto, di mimesis e di trasparenza rappresentativa, in breve di univocità" quanto, ad un livello più profondo ed essenziale, nel senso in cui «figurare» (equivalente ai due verbi *praefigurare* e anche *defigurare*) "consiste nel «trasporre o trasferire il senso [della cosa che si vuole significare] in un'altra figura». [...] Figurare una cosa, pertanto, non significa restituirle il suo aspetto naturale o 'figurativo': è esattamente del contrario che si tratta, ossia di condurre un lavoro di trasferimento del suo aspetto per tentare di afferrare o di affrontare, tramite uno sviamento, il nodo della sua verità essenziale". Cfr. G. Didi-Huberman, *L'immagine aperta. Motivi dell'incarnazione nelle arti visive*, trad. it., Milano, Bruno Mondadori, 2008, pp. 148-149.

¹⁰ Cfr. *Intervista di Alberto Gianquinto a Ennio Calabria* (maggio 1997) in *Testo e Senso* n. 1, 1998, pp. 141-153. E proprio alla figura e all'operato umano e intellettuale di Alberto Gianquinto è dedicato l'ultimo scritto che l'artista ha voluto donare alla nostra rivista: E. Calabria, *Alberto Gianquinto. La certezza del dubbio*, in *Testo e Senso* n. 22, 2021, pp. 64-66.

¹¹ Sulla sua profonda attenzione e sottigliezza critica sviluppata al riguardo dell'opera di Calabria si veda I. Mitrano, *Ennio Calabria. Nella pittura, la vita*, Bordeaux, Roma, 2017.

(per gentile concessione dell'Archivio Ennio Calabria) insieme a quelle filmiche di una piccola opera (*Ennio Calabria. Memoria per dopodomani*¹²) configurata da Progetti Mediali nello spazio straordinario del suo studio/abitazione dopo la sua scomparsa.

¹² <https://youtu.be/hyIXoDVU5aA>.

Ennio Calabria, testimone del nostro tempo

Ida Mitrano

Parole chiave

Ennio Calabria, arte, pittura

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/737>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

1.

Ennio Calabria è un artista complesso, che sfugge alle definizioni, così la sua arte. È considerato un “pittore filosofo” per la personale interpretazione dei fenomeni della contemporaneità che contraddistingue l’autonomia del suo pensiero e per la straordinaria restituzione della realtà attraverso la capacità penetrante della sua pittura. Una definizione appropriata ma lineare, perché non sottolinea la circolarità significativa della sua unicità.

La circolarità tra pensiero, arte e vita, nelle varie connessioni che hanno caratterizzato le diverse fasi della sua ricerca, è connaturata in un artista come Calabria che si è sempre interrogato sui dinamismi del presente per comprendere i mutamenti in atto e in divenire, avvertendone i sintomi, intuendone gli effetti forse ancor prima delle cause. La lateralità del suo pensiero gli ha consentito di guardare la realtà in altro modo, non ricorrendo a codici già noti, a un sapere consolidato, a chiavi di lettura oggi superate dalla velocità degli scambi, quella velocità della mente che corrisponde al nostro tempo e ha determinato, secondo Calabria, «una dimensione sferoide nella quale tutto è contemporaneo perché posto oltre la dimensione lineare del tempo e del pensiero»¹. “Velocità degli scambi” che è uno degli elementi su cui si centra la sua “posizionatura della mente”, espressione dello stesso artista indicativa del proprio modo di pensare, di “essere”. Una libertà intellettuale e una sensibilità umana che lo hanno reso un attento osservatore e interprete della realtà e, al tempo stesso, un “generatore” di ipotesi e domande. Un “cercatore” e, al tempo stesso, un “fondatore”. Una condizione accentuata dalle istanze inedite della nostra epoca ma che ha sempre connotato, seppur diversamente, il suo percorso, il suo ritenersi un “pittore della società”. Una responsabilità enorme come affermava.

Su questo fronte, il suo impegno è stato grande e costante come testimonia la sua storia personale, i numerosi interventi pubblici, interviste, scritti², e in particolare la sua arte, perché Ennio era pittore. Un pittore capace di “parola”. Parole, pensieri potenti e originanti come la sua pittura. E se la sua urgenza è stata l’incessante interrogarsi sul mondo, su se stesso e sull’altro, la sua straordinaria capacità di stupirsi di fronte al mistero è stata espressione della spaziosità della sua mente, ma soprattutto della sua apertura interiore, perché non si è mai davvero liberi se non si è liberi dentro, se non si accetta ogni volta di morire per accogliere l’inedito esistere.

Per tutte queste ragioni, il pensiero, l’arte e la vita di questo artista sono stati un tutt’uno, perché Calabria era una “totalità creativa”, e lo è sempre stato, coerente fino in fondo nell’affermare e sostenere il valore sociale dell’arte nella sua accezione più ampia, come tensione verso quella salvaguardia dell’umano diventata un contenuto centrale e un progetto importante condiviso con l’Associazione Culturale *in tempo*, di cui è stato il principale promotore e fondatore nel 2009. “Arte come salvaguardia dell’umano”³, una

¹ Ennio Calabria, *L’effetto della causa*, 11 novembre 2020 (Archivio Calabria).

² Per approfondimenti, si rimanda a Ida Mitrano, *Ennio Calabria. Nella pittura la vita*, Bordeaux, 2017 e ID., *La coerenza di una vita. Un percorso storico-critico sull’opera di Ennio Calabria*, in *Ennio Calabria. Verso il tempo dell’essere. Opere 1958-2018*, a cura di Gabriele Simongini, catalogo della mostra, Museo di Palazzo Cipolla, Roma, 20 novembre 2018 - 27 gennaio 2019, Silvana Editoriale, pp. 28-75.

³ Cfr. Ida Mitrano, Rita Pedonesi (a cura di), *Arte salvaguardia dell’umano. Mutamenti e sviluppi futuri*, Armando Editore, 2021.

precisa e dichiarata posizione contro l'attuale Sistema che distante dalle vere ragioni dell'arte gestisce e impone fenomenologie corrispondenti agli interessi del potere economico, e questo è solo l'aspetto più evidente.

Un altro elemento significativo del percorso di Calabria è stata la sua coerenza, anch'essa totale, perché inscindibile dalla complessità del suo sguardo attento alle molteplici sfaccettature della realtà, alle sue contraddizioni, problematiche e trasformazioni. La coerenza sofferta e pagata da un artista che non si è mai sottratto alla responsabilità di essere testimone del proprio tempo.

Non ha mai seguito le mode, né ha mai accettato di ripetere cliché di successo, né si è mai adeguato alle richieste del mercato. Al contrario, si è sempre messo in discussione per comprendere e misurarsi con gli accadimenti e i cambiamenti dell'epoca. Una necessità che lo ha distinto come uomo e come artista, determinandone le scelte.

Era un "pittore della società" e lo è sempre stato fin dalla sua adesione al P.C.I., quando sosteneva le lotte dei metalmeccanici, degli edili, quando partecipava alle Feste dell'Unità con i lavoratori del quartiere romano Tiburtino III, alla contestazione giovanile del Sessantotto, alle battaglie sul fronte istituzionale durante la sua nomina come rappresentante della CGIL per il settore artistico nel Consiglio Direttivo della Biennale di Venezia dal 1974 al 1979. Una presenza attiva e un impegno sociale, politico e artistico documentato anche dai numerosi manifesti realizzati per il 1° Maggio, per il Tribunale Russell, per la Lega delle Cooperative, per l'ARCI e altri ancora. Anni vissuti con grande passione e con una coscienza critica che spesso lo ha reso un personaggio scomodo.

2.

Aveva solo ventun anni quando è stato riconosciuto come una "giovane promessa dell'arte italiana" alla sua prima personale alla Galleria La Feluca a Roma nel 1958 ed è entrato in rapporto con personaggi legati al P.C.I., con alcuni dei quali nel 1961 ha fondato Il Pro e il Contro, la "bottega della giovane arte italiana", che pur muovendosi nell'ambito del Partito, rivendicava la propria autonomia: gli artisti Ugo Attardi, Fernando Farulli, Alberto Gianquinto, Piero Guccione, Renzo Vespignani, l'architetto Carlo Ajmonino, i critici Antonio Del Guercio, Dario Micacchi e Duilio Morosini, voci autorevoli di riviste e quotidiani della Sinistra italiana. E nel 1971 ha inizio l'esperienza romana dell'Alzaia, centro di produzione e organizzazione culturale, connotazione già indicativa dell'orientamento che caratterizzava l'attività del gruppo: oltre allo stesso artista, Pietro Campus, Nicola Distefano, Angelo Fattori, Luigi Ferranti, Franco Ferrari, Giuseppe Frattali, Paolo Ganna, Francesco Pernice e Giovanni Puma. Una storia d'impegno che evidenzia e conferma il carattere sociale della presenza di Calabria, che per il contesto storico dell'epoca non poteva che essere anche politica. Ma, non è un caso che la sua tensione verso la società non sia venuta meno con la morte delle ideologie.

Tra le opere di questo periodo si ricordano *La giuria* (1959), con cui ha partecipato insieme a *Elezione della miss* (1959) alla Quadriennale di Roma dello stesso anno; *La città che scende* e *Un'annunciazione del nostro tempo* del 1963, quest'ultima esposta nel 1964 alla Biennale di Venezia con i noti ritratti di *Giovanni XXIII*, *Stalin* e *Il pittore nello studio* del 1964; i *Funerali di Togliatti*, *Fiera campionaria*, *Quando viene l'estate* del 1965; *Croci e antenne* e *L'edile e la luna* del 1971; *Lontano dal Vietnam* e *Morte per ferro* del 1972.

Calabria s'interrogava, poneva domande, rifletteva, si confrontava continuamente, in passato e ancora oggi. Il suo sguardo era ampio per quella che considerava la sua "anomalia": «La mia 'anomalia' sta nel fatto di dover fare ogni volta un tipo di riflessione rifondante, legata ai fondamentali». "Anomalia" che lo ha sempre distinto, ma nell'attuale contesto storico sentiva che questa sua necessità proveniva «dalla storia stessa, dalla tendenza ai fondamentali che diventa sempre più forte»⁴. Quella stessa "anomalia" che gli ha permesso di avvertire i sintomi della crisi delle ideologie prima ancora della loro fine come rivela l'affacciarsi di un nuovo orientamento nella sua ricerca

Erano gli anni del terrorismo, del sequestro di Aldo Moro nel 1978, della destabilizzazione dei processi democratici, della revisione politica, della perdita del "Padre storico". Gli anni di una nuova consapevolezza che hanno fatto emergere nella sua pittura altri interessi, aspetti inconsci della personalità umana poco indagati, e invece significativi, elementi indicatori di una diversa possibile esplorazione della realtà. Un cambiamento evidente sottolineato dai dipinti esposti alla Galleria Forni a Bologna nel 1978, tra cui *Ricordo del cimitero di Venezia*, *Debole trasgressività del rosso*, *Continuità senza soluzioni* e *La fine dell'estate*, realizzati nello stesso anno, da opere come *Pantheon* (1978-1979), *Da una città d'Italia* (1979), *I giovani* (1979), *Caffè Florian* (1981), ma anche dalle figure femminili avvolte in grandi panneggi colorati presenti in un'altra personale, *La pensione accanto*, alla Galleria Artmessage a Roma nel 1982. Diversi anche i suoi riferimenti artistici: da Goya e Picasso che hanno segnato il suo esordio, a Fussli «per certi accenni esoterici» cui la sua sensibilità si sentiva vicina e a Watteau «per quella festosità che non cela il dramma, ma piuttosto lo annuncia»⁵.

È stato l'inizio di un lungo percorso scandito da mostre importanti, come *Genesi della creazione in arte. Dipinti di Ennio Calabria* alla Galleria La Gradiva a Roma nel 1984, e poi alla Galleria Gucci a New York nel 1985, con opere rilevanti quali *Il restauro* e *Il traghetto per Palermo* del 1984, la grande antologica alla Rotonda della Besana a Milano nel 1985 e poi al Museo di Castel Sant'Angelo a Roma nel 1987, una tappa fondamentale con oltre cento dipinti, tra cui *La città dentro* (1987), di notevoli dimensioni. Una visione di Roma, potente, inquietante, di grande inventiva, una sorta d'inferno metropolitano e, allo stesso tempo, luogo di cultura e tradizione, dove passato e presente sono destinati a coesistere in perenne contraddizione. Calabria stesso ha fornito la chiave di lettura del nuovo percorso creativo: «Oggi sono giunto all'idea ultima che si debba riconsiderare il mondo partendo da noi, da dentro e che il mondo va rifondato attraverso noi stessi. [...] Gradualmente, con *La città dentro*, il processo di identificazione ha cominciato ad accadere per via interiore, cioè ho continuato l'analisi del mondo esterno dall'interno. In poche parole, è come se il cannocchiale si fosse spostato dentro di me fino ad arrivare, poco alla volta, alla fase della scoperta dell'increspature degli scogli che hanno rappresentato il tentativo di arrivare a cogliere una relazione simbiotica tra psiche e mondo esterno»⁶.

⁴ Ida Mitrano, *Ennio Calabria. Nella pittura la vita*, cit., p. 24.

⁵ Vincenzo Perna, *Dalla politica al colore*, in "La Sicilia", 11 dicembre 1982.

⁶ Ida Mitrano, *Intervista a Ennio Calabria*, 12 gennaio 2007, in ID., *Ennio Calabria. Nella pittura la vita*, cit., pp. 96-97.

Il ciclo *Ambiguità dell'intravisto* dei primi anni Novanta ha segnato storicamente la svolta della sua pittura. Un lungo periodo di sedimentazione e riflessione sui mutamenti epocali che riteneva irreversibili e inediti, nel quale lo "spaesamento" si è rivelato il punto di forza per l'identificazione di una nuova sintassi, ogni volta da ricercare nell'accadere del processo pittorico caratterizzato dal metamorfismo, interfaccia tra lo "spaesamento" e "la velocità degli scambi". Spaesamento che nasceva dalla perdita di riferimenti storici, ideologici, di ogni certezza, che Calabria percepiva e viveva, e che trovava "corpo" nella materia, nei segni, nelle forme mutevoli delle opere del ciclo, da *Dinamismo della staticità*, *Intravista tra gli scogli*, *Uomo che guarda il mare* e *Donna e mare* del 1992, a *Eretto antropomorfo* (1993), solo per citarne alcune. Il ciclo, legato al mare, luogo "suggeritore" di forme ambigue, d'immagini che gli scogli con i loro vuoti e pieni lasciavano intravedere, è stato esposto, e negli anni ampliato, in varie sedi pubbliche e private in Italia e all'estero dopo la sua prima presentazione alla Galleria André a Roma nel 1993.

Non si è trattato di un gioco creativo, né di un test di Rorschach stimolato dalla natura per avere input generativi, perché tutto muoveva da un azzeramento. L'artista non aveva orientamenti, né progettualità, né anticipazioni. Ha corso il rischio di una sorta di "autismo" artistico di fronte alla tela, ma sentiva che era l'unica condizione da cui ripartire, l'unica per testimoniare il nuovo stato delle cose attraverso immagini polisense, suggerite ma mai descritte: «l'immagine accade come derivazione del puro coesistere di forme, ciascuna autonoma dall'altra e ciascuna non intenzionale a quell'immagine finale e complessiva che accadrà»⁷. Accettare la libertà del processo creativo, tra consapevolezza e inconsapevolezza, senza progettare a priori forma e contenuti dell'opera, gli ha consentito altre possibilità di incontro con la realtà e di ricerca di una nuova sintassi. Nuovi codici, e non strategie di svecchiamento della figurazione. Un percorso scandito negli anni da varie esposizioni, tra cui la mostra itinerante *Il mare accanto* alla Galleria Lazzari a Roma nel 1996, *Sintassi dell'acqua* alla Galleria Appiani Arte Trentadue a Milano nel 1998, *Compenetrazione metamorfica* alla Galleria Ca' d'Oro a Roma nel 1999, *Ennio Calabria. Sintassi della strada* al Museo Archeologico Nazionale d'Abruzzo a Chieti nel 2001. Si ricordano in particolare le opere, *L'acqua confligge i corpi* (1998), donata alla Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma (oggi Galleria d'Arte Moderna), e *Accade in città* (1999) con il manifestarsi dinamico e sincronico delle figure nello scontro dialogante tra materia e forma sulla tela. Molteplicità di senso, compenetrazione delle masse colorate, intersezioni dei segni che rompono il rapporto di causa ed effetto nella rappresentazione della visione, dando vita a uno spazio risucchiato e a sua volta, risucchiante. Il soggetto stesso diviene luogo psicologico dell'accadere delle esperienze, luogo d'incontro con parti di sé da identificare. È l'idea dello sconosciuto.

Calabria affermava la necessità «di uscire dall'ombra del padre per accorgersi che le uniche informazioni importanti vengono dal tuo Sé profondo e non dal tuo Sé ideologico. Provengono da tutta quella massa di scambi oscuri tra la formazione genetica del tuo Sé e la tua formazione culturale. [...] Oggi il padre ha perso autorità, per certi

⁷ La citazione di Ennio Calabria è tratta da *Ennio Calabria. Verso il tempo dell'essere. Opere 1958-2018*, cit., p. 152.

aspetti siamo noi il padre, anzi dirò di più, siamo noi e basta, il nostro Sé e basta»⁸. Lo smarrimento per la fine del Padre Storico, l'urgenza di ritrovare nuove ragioni per l'arte in un contesto mutato e irreversibile per aspetti e condizioni inedite che richiedevano altre chiavi interpretative della realtà e per l'irrompere di elementi sempre più invasivi nello scenario contemporaneo, come l'intelligenza artificiale, hanno determinato in Calabria ulteriori riflessioni sempre più articolate negli ultimi anni.

Artista catalizzatore della società e dei suoi dinamismi, diceva di sé: «io sono così, la mia è una tipologia genetica per la quale io sono un pittore della società, legato alla società». Una consapevolezza di sé, cui non ha mai rinunciato. Coerente e fedele a se stesso, alla sua pittura.

3.

I valori fondanti dell'arte dichiarati nei suoi scritti, nei suoi interventi pubblici e nell'attività svolta con l'Associazione Culturale *in tempo*, hanno dato vita a un percorso con artisti e intellettuali che, attraverso il *Manifesto fondativo* (2009) e il *Manifesto per l'arte. Pittura e Scultura* (2017), sostengono il ruolo dell'arte a salvaguardia dei fondamentali dell'identità umana nell'attuale Sistema che nega l'unicità del processo creativo dell'essere.

Calabria riteneva necessaria e urgente «la risposta che oggi la pittura può dare, perché la pittura non è pura pennellata, non è qualcosa di esterno a te, ma è il tuo liquido biologico per certi aspetti, un tessuto, come se tu trasferissi qualcosa di fisiologico sulla tela. Questo è l'elemento che dà forza di essere a ciò che tu dichiari, altrimenti tu dichiari un concetto. Io sono e traduco il mio essere nella pittura. Questa è l'unica funzione che oggi può avere la pittura»⁹. *Sum ergo cogito*, come aveva compreso, capovolgendo il *cogito ergo sum* cartesiano. Un ribaltamento con cui ha sancito l'avvenuta trasformazione dell'epoca affermando, al tempo stesso, con una sintesi perfetta l'inedita condizione umana da cui ripartire: «io sono l'archivio vivente e ciò significa che io conosco solo mediante e attraverso il mio essere vivente la memoria del 'già pensato' ed identifico attraverso le gerarchie esigenti della mia vita il significato e l'autorità delle informazioni e recupero in tal modo la chiave interpretativa del mondo»¹⁰.

Non è un caso che la figura umana sia sempre stata centrale nelle sue opere senza mai diventare uno stereotipo. Una figura di straordinaria intensità che deriva da un misterioso corto circuito tra sé e l'altro da sé, tra la propria soggettività e la soggettività dell'altro, tra i sintomi provenienti dalla Storia, l'inconsapevolezza del processo creativo e la responsabilità di artista, e che produce nell'altro disorientamento ma anche stupore nel ricercare la visione addentrandosi tra segni, cromie, luci, ombre, vuoti e pieni. Figura, luogo d'incontro con l'indicibile che è in ciascuno di noi. Calabria stesso cercava l'immagine, non la raffigurava ma lasciava che accadesse sulla tela attraverso il processo psicofisico del gesto pittorico che definiva l'"intelligenza della mano", l'unica autorità

⁸ Floriano De Santi, Roberto Lambarelli, Ennio Calabria, *Conversazione sugli ultimi tempi*, in *Ennio Calabria. Compenetrazione metamorfica*, catalogo della mostra, Galleria Ca' d'Oro, Roma, aprile - maggio 1999, s.p.

⁹ Ida Mitrano, *Ennio Calabria. Nella pittura la vita*, cit., p. 20

¹⁰ Ennio Calabria, *Scritti personali*, 6 settembre 2016 (Archivio Calabria), in Ida Mitrano, *op. cit.*, p. 143.

portatrice in sé di verità, di quel *sum* che è un riferimento vitale nel totale relativismo della nostra epoca.

La sua pittura e il suo pensiero sono state, in modo diverso, espressione dei fondamentali antropologici oggi messi in discussione. La nostra società ha smarrito il senso dell'umano. Una denuncia che l'artista motivava, che non nasceva da un atteggiamento apocalittico e obsoleto rivolto al passato o da un disadattamento generazionale agli ultimi sviluppi tecnologici, come si tende a interpretarla senza capirne le reali istanze, ma ha invece radici profonde nell'attuale contesto storico, dove per l'alta velocità degli scambi l' "osservatore collassa sull'osservato", dove per l'attuale relativismo "vero e falso sono interscambiabili", dove per la mercificazione dell'arte "l'opera ha solo valore espositivo e non valore in sé". Questi alcuni dei contenuti elaborati dall'artista nella sua lunga "riflessione rifondante", di cui sentiva la necessità e il valore della condivisione. Un patrimonio culturale che continuerà a far riflettere nella molteplicità delle sue intuizioni e nella grandezza della pittura di Calabria. Se, infatti, il suo pensiero è stato fondante per la capacità di analisi e interpretazione dei fenomeni attraverso nuovi parametri e categorie della mente in discontinuità con il "già pensato", rifunzionalizzandolo in rapporto all'inedito accadere dei fenomeni stessi e alle loro cause, la pittura lo è stata altrettanto nel suo essere originante attraverso l'unicità del gesto creativo che deve "dire e non raccontare", come sosteneva sempre l'artista.

Ne sono una forte testimonianza i suoi ritratti, perché la raffigurazione di un personaggio è più soggetta al racconto ma Calabria, al contrario, riusciva a cogliere e a restituire con grande sensibilità lo spazio-tempo di un'esistenza in un'immagine sincronica, potente, immediata, dialogante con l'interiorità dell'altro, con quella complessità esiliata dall'attuale società dove ha valore solo ciò che è funzionale. Quell'inedito divorzio tra dimensione complessa e dimensione pragmatica della personalità determinato dall'alto livello della velocità degli scambi, più volte sottolineato nei suoi scritti: «se prima la complessità partecipava alla definizione dei grandi orientamenti sociali, oggi la società pragmatica non ha più bisogno del pensiero complesso, per cui esclude anche ogni accezione di 'processo aperto', e quindi l'accezione più forte della creatività, e utilizza invece solo i codici già conclusi. Il pittore deve perciò diventare partigiano di quella accezione della creatività che si collega con la complessità, con la dimensione magmatica, con il processo aperto che riguarda il trasferimento su una tela dell'atto stesso del formarsi del pensiero»¹¹.

Non è un caso che sia ritornato al ritratto a inizio Duemila, anche se è sempre stato un tema ricorrente e significativo della sua produzione¹². Si ricordano negli anni Sessanta, oltre ai già citati *Giovanni Paolo XXIII* e *Stalin*, i ritratti di *Charles de Gaulle*, *Nelson Rockefeller*, *Agostino Neto*, *Ingrao*, *Paolo VI all'ONU*, *Gramsci*, *Mao Pianeta*; e ancora, negli anni Settanta quelli di *Di Vittorio*, *Gandhi*, *De Gasperi*, *Einstein* e negli anni Ottanta

¹¹ Ennio Calabria, *Scritti personali*, 22 maggio 2001 (Archivio Calabria), in Ida Mitrano, *op. cit.*, p. 125-126.

¹² Cfr. *Ennio Calabria. Un volto e il tempo. Ritratti e autoritratti 1960-2008*, a cura di Carlo Fabrizio Carli, catalogo della mostra, MAS (Museo d'Arte dello Splendore), Giulianova, 5 luglio - 7 settembre 2008, Edizioni MAS Giulianova; *Ennio Calabria. Ritratto, verità dell'essere. Opere 2005-20019*, a cura di Ida Mitrano e Rita Pedonesi, catalogo della mostra, Teatro Comunale Giuseppe Piazzi, Ponte in Valtellina, 9 aprile -14 maggio 2023.

quello di *A Berlinguer* (bozzetto per un manifesto). Un ritorno che è segnato dallo storico ciclo dedicato a *Giovanni Paolo II* (2002-2005) e da quello *Un volto e il tempo* con ritratti di personaggi noti di ieri e di oggi, quali *Pantani: nell'accadere del ricordo* (2005), *Isaac Newton* (2007), *Uomini del deserto. Ritratto di Ahmadinejad* (2008) e *De Chirico: il corpo è pesante* (2008), *Jorge Luis Borges: la manovra dell'ombra* (2009), *Marcel Proust: la manovra dell'acqua* (2012), *Italo Calvino: voglia di eterno* (2013). Volti che richiedono una riconoscibilità ma sono, al tempo stesso, espressione delle contraddizioni e tensioni dell'epoca cui appartengono: «Non ho l'autorità per modificare un volto che documenta con assoluta esattezza il livello di evoluzione o di involuzione del nostro percorso di vita. Ma io come medium metto me a disposizione dell'emersione dei volti di oggi e di quelli che in passato ho percepito come grandi contenitori delle paure e delle speranze degli uomini»¹³. I suoi ritratti, infatti, non sono mai stati solo raffigurazioni come palesa la potenza iconografica di *Pantani: nell'accadere del ricordo*. Un'immagine straziante e presaga di morte in quel segno di vittoria con le braccia aperte e le cosce strette al manubrio della bicicletta che evoca la crocifissione.

Spinto dalla necessità di affermare l'unicità dell'immagine pittorica in quanto portatrice di una verità che solo la pittura può restituire, l'artista era interessato al "carattere genetico del soggetto", come egli stesso lo definiva, ai fondamentali dell'identità umana nella relazione profonda con il tempo. E, allo stesso modo, guardava se stesso.

4.

L'autoritratto, con cui più volte si è misurato, mostra una lettura intima di sé, della sua interiorità, in cui autobiografia e storia s'incontrano perché, affermava Calabria, «mentre si lavora entro uno spazio autobiografico, nel contempo si sconfinava nella biografia sociale»¹⁴. Un incontro che ha determinato e connotato la diversità dei suoi autoritratti a prescindere dal tempo biologico, come confermano anche i ventidue ritratti di Giovanni Paolo II che altrimenti non sarebbero così diversi uno dall'altro. L'artista ha lasciato che l'immagine del Papa risuonasse nel suo profondo come «uno dei pochissimi luoghi iconografici dove si appuntava a livello complesso la possibilità identificativa collettiva»¹⁵. Il volto del Papa, un luogo sinergico dell'accadere, uno spazio interattivo dove i segni generano ogni volta un rincontro, un nuovo ritratto. Non una reiterazione del soggetto con il ricorso a escamotage vari per caratterizzarlo, ma una relazione profonda tra sé e l'altro in cui Calabria avvertiva già nel 2008 il venir meno della «distanza mentale tra noi e gli oggetti a causa dell'alto livello della velocità degli scambi»¹⁶, per cui «l'osservatore collassa sull'osservato» come ha scritto in seguito evidenziandone le conseguenze: «giorno per giorno, il disagio del nostro 'io' aumenta nello sforzo di darsi esistenza e forma. Le tecnologie invece per la loro attuale natura

¹³ La citazione di Ennio Calabria è tratta da *Ennio Calabria. Verso il tempo dell'essere. Opere 1958-2018*, cit., p. 186.

¹⁴ Ida Mitrano, *Ennio Calabria. Nella pittura la vita*, cit., p. 130.

¹⁵ Ida Mitrano, *Intervista a Ennio Calabria*, in *Ennio Calabria, Ritratti di Giovanni Paolo II, 2002-2005*, a cura di Ida Mitrano, catalogo della mostra, Museo Arcidiocesano Cardinale Karol Wojtyła, Cracovia, ottobre - dicembre 2008, p. 4.

¹⁶ *Ibid.*

continuano a certificare l'esistenza di una distanza tra osservatore e osservato. Questo perché esse non possono superare il limite lineare del pensiero e, quindi, una forma di vecchia razionalità che non prevede la morte e la casualità. [...] Le tecnologie sono il giocattolo dell'umano che distoglie il proprio sguardo dalla paura del non essere [...]. Questo processo complesso e inedito della nuova scienza diviene turbinoso e drammatico spaesamento nell'individuo che, ormai, sembra sperare nella forza rabadomantica della propria inconsapevolezza. Per ricomporre la propria soggettività l'individuo dovrebbe ricorrere alla 'vita della morte', cioè a una vita che, per la consapevolezza dell'inevitabilità della morte, supera l'illusione di eternità salvifica che le tecnologie sembrano proporre anesttizzando lo stupore sconvolgente dell'insolito che esse non riescono più a percepire»¹⁷. Ma l'esclusione dello stupore, dell'indicibile, dell'interiorità annuncia la perdita dell'identità umana e con essa, la morte dell'arte in quanto manifestazione autentica di quell'unicità.

L'artista non può che muovere da se stesso, da quel *sum* che diviene centro fondante del processo creativo dell'essere che Calabria ha indicato come "aura", citando Walter Benjamin, e precisando che «l'aura non è un essere avulso dalle problematiche sociali della storia. L'aura è un'orma che l'essere dell'uomo lascia quando entra in rapporto con la realtà»¹⁸. Un'orma che l'intelligenza artificiale non può emulare. È in tal senso che Calabria ha riconsiderato il valore dell'aura contestualizzandolo in rapporto ai mutamenti della nostra epoca, e non ai significati convenzionali dati a questo termine. Per questo sosteneva che «il concetto di nascita che l'intelligenza artificiale ci propone deriva da un presupposto informativo. L'uomo invece genera o potrà generare dal mistero del proprio essere e potrà farsi risposta al nulla. Di questo l'arte è testimonianza unica»¹⁹.

Una convinzione e una responsabilità enorme come ripeteva sempre. Ne sentiva l'urgenza incalzato dalle domande che il tempo poneva. Un sentire da cui sono nate le opere degli ultimi anni esposte nell'antologica *Ennio Calabria. Verso il tempo dell'essere. Opere 1958-2018* a Palazzo Cipolla a Roma nel 2018, da *Questa lunga notte* (2013), che apre il ciclo dall'omonimo titolo con *La luce dei telefonini* (2015), *Il Parlamento* (2009-2014-2018), *Il branco* (2018), a *Fusione celibe* (2016), *L'Uomo e la Croce* (01/2016), *L'ombrello è rotto: paura dell'acqua* (04/2018) e *Gravido mistero* (05/2018). Immagini dense, di impatto emotivo, di grande potenza espressiva e inventiva. Non c'è narrazione, ma presenza. Una presenza che inchioda lo sguardo come accade in *Tutto bene!* (2023), dove l'assurdità dell'accadere diviene normalità del quotidiano. Una risata agghiacciante, paralizzante, irrazionale, eppure possibile. Tutto è in primo piano, l'uomo che ride e i cani che si azzannano, perché «oggi all'invasività tecnologica corrisponde una regressione verso l'istinto che,

¹⁷ Ennio Calabria, *Sulla tecnologia. Il bambino e il suo giocattolo*, gennaio 2023, in *Diversità Follia Inconscio, tre scale per l'Invisibile*, a cura di Carla Mazzoni, catalogo della mostra, Palazzo Santa Chiara, Roma, aprile 2023, s. p.

¹⁸ Ennio Calabria, *Appunti di Ennio Calabria per un testo sulla Nuova figurazione*, dicembre 2023, in *Figurazione anni '60 e '70*, a cura di Lorenzo ed Enrico Lombardi, catalogo della mostra, Musei di San Salvatore in Lauro, Roma, 24 aprile – 21 luglio 2024, Il Cigno GG Edizioni, p. 109.

¹⁹ Ennio Calabria, *Universalità della nuova soggettività*, in *Io siamo, necessità di un'esperienza*, a cura di Ida Mitrano e Rita Pedonesi, catalogo della mostra, Associazione Culturale *in tempo*, Plus art Puls, Roma, 23 novembre – 3 dicembre 2023, p. 7.

forse, custodisce il livello di estensione cui può giungere la mente se vuole conservare la propria natura umana»²⁰. Una considerazione che prende atto di come in una realtà ormai disumana il progresso tecnico-scientifico non coincide più con il progresso/processo evolutivo della specie umana. Calabria lo aveva già anticipato. *Arcaica navigazione* (2003) è, in tal senso, un'opera di notevole intuizione espressa dall'artista stesso: «Navigando nelle tecnologie la barca della nostra mente si adatta a navigare in quel mare e subito si leva la violenza arcaica dell'istinto per difendere la nostra identità umana dalla vasta colonizzazione dell'intelligenza artificiale»²¹.

In una società che non riconosce più il valore dell'umano, in un'esistenza pervasa, condizionata dagli algoritmi e a rischio di robotizzazione della mente, Calabria sosteneva il ruolo fondamentale dell'arte perché «l'arte è stata la grande alleata dell'evoluzione. Ricordo che quando i metalmeccanici mi chiedevano un manifesto, a mia volta chiedevo il loro punto di vista sui contenuti che il manifesto avrebbe dovuto rappresentare. Alla fine, dicevo: 'vediamo cosa ne pensa la pittura'. Ad opera conclusa quegli operai trovavano più convincente il punto di vista della pittura. In quelle circostanze mi sono reso conto che la pittura capisce prima di me. [...] L'arte è motore di verità, oltre che d'immaginazione»²². È tracciare un segno nell'infinito dentro e fuori di noi. Un viaggio nel grande mistero della vita e della morte. Per questo Calabria era sconcertato della mancanza di stupore della nostra epoca, di «quelli che analizzano con cura il dito che indica la luna. Mai una parola sulla luna!»²³.

Questo testo dedicato a Ennio non poteva che chiudersi così, dando voce ai suoi ultimi pensieri, straordinariamente unici nell'individuare i caratteri della contemporaneità senza mai smettere di credere nel valore sociale dell'arte e nella potenza rivoluzionaria del processo creativo dell'essere, mai come oggi a salvaguardia dell'umano, dell'aura di cui la sua pittura è stata piena espressione. L'autoritratto, cui stava lavorando, quel volto, quel gesto pittorico, quell'"intelligenza della mano" che diviene risposta al "nulla", comunica la coerenza di tutta una vita. Una posizione radicale, forte, coraggiosa che continuerà a essere testimonianza del tempo. Grazie Ennio.

²⁰ Ennio Calabria, *Sulla tecnologia. Il bambino e il suo giocattolo*, cit., s.p.

²¹ La citazione di Ennio Calabria è tratta da *Ennio Calabria. Verso il tempo dell'essere. Opere 1958-2018*, cit., p. 160.

²² Ida Mitrano, Rita Pedonesi (a cura di), *op.cit.*, pp. 156-157.

²³ La citazione di Ennio Calabria è tratta da *Ennio Calabria. Verso il tempo dell'essere. Opere 1958-2018*, cit., p. 170.

Spazi della memoria

Tiziana Caroselli

Parole chiave

Ennio Calabria, arte, pittura

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/734>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

Mi si chiede di scrivere un ricordo di Ennio, mio compagno di vita da poco scomparso. Mi costa un po' di dolorosa nostalgia, ma mi accingo volentieri a farlo.

Eviterò di proposito di parlare di lui come artista o come raffinato pensatore, lasciando questo compito a chi lo svolge di mestiere, che può certo farlo meglio di quanto possa farlo io. Eviterò anche ricordi troppo personali e vicini per mantenere una giusta distanza emotiva, in modo da consentire a me stessa una buona lucidità di esposizione. Mi limiterò quindi a proporre quei ricordi di lui che mi verranno incontro, lasciandoli fluire liberamente così come mi si presenteranno.

Il primo ricordo che immediatamente mi si prospetta è quello del tempo notturno. Stare con Ennio significava infatti *abitare la notte*.

Ciò non vuol dire vivere di notte (cosa che noi per altro facevamo per abitudine), ma significa vivere la notte come pura dimensione esistenziale: la "nostra" dimensione. Nella notte le voci dall'esterno si spegnevano a poco a poco, sostituite a volte dal canto stridulo della civetta, a volte dal fruscio degli alberi mossi dal vento, a volte dal picchietto della pioggia, a volte dal vociare lontano di giovani ubriachi. Nella notte ogni rumore sembrava stemperarsi nel buio, quel buio che, dopo il tramonto, si infittiva gradatamente, diluendo in sé ogni colore, ogni forma, quasi ogni certezza. Tutto sembra così rimanere sospeso in una dimensione surreale, come a costruire un mondo "altro", o che poteva divenire "altro" all'improvviso, ma che comunque era e restava il mondo di Ennio e mio.

Ennio abitava in un posto straordinario, che aveva acquistato quando era molto giovane in una periferia lontana dal centro urbano, ma che poi l'espandersi naturale della città aveva sempre più ravvicinato alla vita convulsa di Roma.

Lui amava ricordare che quello spazio così grande era all'inizio una stalla dove venivano custodite delle mucche. Un locale, quindi, di grandi dimensioni, che per un lato affacciava sulla strada, mentre per gli altri tre era circondato da un vasto terreno, che nel tempo Ennio aveva trasformato in un giardino, ombreggiato qua e là da alcuni alberi d'alto fusto: un faggio, un'enorme pianta grassa dalle foglie a forma di spada, un fico d'India, alcuni pini e perfino qualche elegante cipresso.

Al lato del terreno mormorava l'acqua sempre in moto di un fontanile da abbeveraggio, ricavato da un relitto d'epoca romana, come a volte si vede nei giardini qui da noi, mentre un'ampia fontana a forma di mezza luna, successivamente costruita da Ennio, se ne stava distesa tra i cespugli, sempre in attesa che qualcuno ne azionasse lo zampillo.

Tutto lo spazio del giardino era recintato da una folta siepe di lauro ceraso, che impediva ad occhi indiscreti di sbirciare all'interno, ma che serviva anche a definire vialetti ed aiole e, lasciato crescere a parete, era alla fine riuscito a delineare alte muraglie di fogliame che andavano a formare un vero e proprio labirinto di vialetti. Al centro del giardino, circondato dal verde, troneggiava un enorme tavolo di pietra di forma tondeggiante. D'estate il lauro ceraso si riempiva di fiori bianchi a grappolo, che emanavano un intenso profumo che arrivava a zaffate inebrianti dal buio della notte.

Non mancava nemmeno qualche albero da frutta, come l'imponente albicocco, il ciliegio generoso e l'albero delle prugne gialle. Quest'ultimo, a ridosso di una delle porte-finestre dello studio, sembrava quasi far parte degli arredi interni, tanto la sua presenza era ormai indispensabile per noi. Ed era per altro anche indispensabile per i

gatti del giardino, i quali se ne servivano come ponte per arrampicarsi sul tetto. In estate poi esso costituiva una valida difesa dal sole, un vero sollievo di ombra e di fogliame, che all'improvviso si copriva di prugne dorate e succulenti, tantissime, che, aggrappate fitte fitte, piegavano i rami al punto tale che sembravano doversi spezzare.

Il giardino era piuttosto incolto e trascurato, ma questo per qualche misteriosa ragione costituiva gran parte del suo fascino. Visto di giorno non sembrava un granché, ma visto di notte appariva surreale, inquietante, pieno di ombre e di mistero, e si accompagnava meravigliosamente alle particolarità suggestive proposte dall'interno dello studio di Ennio.

In effetti anche lo studio era qualcosa di veramente insolito.

Era strutturato come un edificio a piano unico, per una larghezza di circa dodici metri, una lunghezza di non meno di sessanta e un'altezza più o meno di sei metri. A parte le zone soppalcate, esso si componeva praticamente di quattro vasti ambienti abitativi contigui, il più ampio e spazioso dei quali costituiva lo studio vero e proprio, cioè lo spazio di lavoro di Ennio.

Anche lo studio poteva essere vissuto in due dimensioni (o versioni) diverse, quella diurna e quella notturna. Di giorno appariva per quello che era, uno spazio enorme sia in lunghezza, che in larghezza che in altezza, ingombro delle cose più disparate ed imprevedibili, a cominciare dagli arredi normali del vivere (quali il tavolo, le sedie, il divano azzurro, le poltroncine di sua madre, la scrivania, il televisore, le librerie e via dicendo), per finire a tutto ciò che gli serviva per lavoro: tavolozza, tele, pennelli, pastelli, colori di ogni genere.

Tutto quanto faceva parte degli arredi aveva una provenienza del tutto casuale. Molte cose provenivano dalla casa materna, ed erano approdate in studio dopo la morte di lei. L'ampia scrivania di Ennio, ad esempio, era in realtà il tavolo della camera da pranzo di sua madre, mentre il divano azzurro di fronte al televisore gli era stato regalato da un amico di nome Giovanni.

La zona più specificamente utilizzata per lavoro era sormontata da un enorme lucernaio, al di sotto del quale erano disposti i cavalletti, di solito di ampie dimensioni, mentre da un lato troneggiava la tavolozza usata da Ennio per dipingere. Se parlo di tavolozza mi riferisco però a qualcosa che non aveva nulla a che vedere con quelle tavolozze ovali da tenere in mano su cui poggiare di volta in volta i colori. Nel caso di Ennio si trattava invece di un enorme mobilone appoggiato su ruote, che aveva al centro un grande ripiano rettangolare (la tavolozza, appunto), mentre tutt'intorno era sormontato da contenitori di pennelli e di spatole di ogni forma e dimensione; e poi ancora da secchielli pieni d'acqua per ammorbidente i pennelli sporchi, ed altro, ed altro ancora. Insomma, questa enorme tavolozza era una mostruosità vera e propria, che Ennio si era fatta costruire per sopperire alle sue esigenze di lavoro.

Dietro la tavolozza, appoggiato al muro, c'era il mobiletto dei colori, che in realtà era una libreria adattata a cassetiera che conteneva l'infinta varietà di colori in acrilico, mentre su un'altra parete facevano spicco alcuni grandi vasi di vetro contenenti polveri fasciose dalle tinte bellissime. Quanto alle tempere e ai pastelli, erano talmente numerosi che occupavano tutta la zona dello studio dal lato opposto alla tavolozza. E poi, libri e libri e libri, in tutte le stanze, su tutte le pareti e dovunque ci fosse un po' di spazio disponibile.

Queste e tante altre curiosità rendevano affascinante lo studio di Ennio durante il giorno, ma la notte esso acquisiva tutt'altra dimensione. Di notte scendeva su tutto il fascino del buio, che ingoiava gli arredi, le tele bianche, quelle dipinte e quelle ancora sui cavalletti. Tutto nel buio sembrava acquisire un'altra valenza, tutto restava immerso nel chiaroscuro determinato dal bellissimo, immenso lucernaio, capace di illuminare lo studio anche di notte, con quel suo lasciar trapelare la luce dei lampioni di strada.

Tutto sembrava predisporre ad accogliere i nostri discorsi notturni, come pure i nostri silenzi, mentre Ennio si concentrava nella pittura. Solo la zona di lavoro restava investita da fasci di luce intensissima, proveniente da riflettori strategicamente collocati in vari punti del soffitto. Qui il ricordo di Ennio si fa tenerissimo, mentre lo rivedo nella tipica posizione di quando dipingeva, tutto concentrato a mordicchiarsi la mano sinistra chiusa a pugno davanti alla bocca. Ennio nei vestiti da lavoro macchiati di colore. Ennio che mentre dipinge segue attentamente un programma televisivo che lo interessa. Ennio che parla d'arte, che parla di spiritualità, che parla di politica, che parla dei nostri amici, che parla dei suoi pensieri e me li espone per ore intere, chiedendomi continuamente cosa ne penso io.
Ennio.

Ennio Calabria. L'essere nella storia

Rita Pedonesi

Parole chiave

Ennio Calabria, arte, pittura

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/735>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

Non è facile per me che ho vissuto con Ennio Calabria un'intensa collaborazione e una profonda amicizia, darne testimonianza, ma sento di poterlo fare cercando di comunicare quanto dell'essenza della sua unicità mi risuona. Posso affermare che nella mia vita, come per molti che l'hanno frequentato, ha rappresentato un dono davvero speciale. Mi sono occupata da tempo immemore, 50 anni, del suo lavoro negli aspetti di promozione della sua opera e di cura del suo Archivio. Ho portato avanti altri progetti, gallerie d'arte, ma la collaborazione con lui non si è mai interrotta. Inoltre sono tra i fondatori, attualmente Presidente, dell'Associazione culturale "in tempo" che Calabria ha fortemente voluto e di cui è stato promotore instancabile e guida illuminata. Credo non si possa ancora restituire alla storia la complessità del suo essere mediante le tappe che hanno contraddistinto il suo lungo percorso artistico e intellettuale, da testimone ineguagliabile del proprio tempo. Per poterlo comprendere sarebbero necessari nuovi parametri critici capaci di rispondere al susseguirsi rapido delle domande che scaturiscono dai mutamenti inediti che investono drammaticamente la nostra epoca. Questo ripeteva Calabria quando parlava di sé e di altri artisti che purtroppo non riteneva fossero stati "giudicati" come invece meritano. Spero che, in qualche modo, il tempo riesca a risarcire il danno fatto ai tanti autentici protagonisti dell'arte, oggi dimenticati. Per ciò che mi compete, con la cura dell'Archivio, la promozione e lo studio della sua opera e del suo pensiero, l'impegno è quello di continuare a lavorare per affermare il raro valore di questo artista e, nel contempo, il potere conoscitivo unico e rivoluzionario che attribuiva all'arte e quegli artisti che considerava "fondatori", cioè anticipatori del loro tempo.

Pensando a lui, in primo luogo, mi pervade il ricordo commovente della sua umanità fatta di premuroso affetto, di generosità, di impegno costante e di purezza di cuore. Non di rado quest'ultima gli impediva di accorgersi dei problemi causati da chi se ne approfittava. Nel pensarlo, mi appare poi come un singolare "traghettatore" che, dal secolo scorso all'attuale, è riuscito a captare nei sintomi del vivere, i germi del futuro; perché Calabria è stato incessantemente mosso dall'urgenza di cercare il senso, di dare "risposta al tempo". In questo consiste la sua mirabile unicità. Non l'ha fatto per se stesso, anche se gli era necessario, ma per salvaguardare il mistero della vita e dell'umano in cui ha creduto profondamente. Soprattutto, ha continuato a farlo con coraggio e generoso slancio in tarda età, in un momento storico inquieto e spaesante come il nostro.

In sostanza, quello che cerco di comunicare è che Calabria ha donato con passione alla società, a cui si è costantemente rivolto, la forza creatrice e intuitiva del suo genio, cercando risposte sempre oltre il "già pensato" e il conosciuto. Questa forza generatrice nel suo percorso ha dato nuovi frutti alla vita, alla pittura e alla cultura, ma non gli è stata riconosciuta perché il tempo non era interessato ad ascoltare, voleva vivere altro. Solo ora che la vita non ha più tempo, credo che il suo percorso possa essere accolto.

Riguardo all'arte, esiliata da un sistema neocapitalistico che per convenienza nega il mistero della vita, di cui invece essa è custode, Calabria riteneva prioritario che si riappropriasse della funzione insostituibile che le spetta, in quanto espressione indicibile di unicità e di verità testimoniale dell'essere. Considerava tale consapevolezza e responsabilità fondamentali nella difesa, imprescindibile oggi, dell'identità umana minacciata dal rischio di robotizzazione. Su questo, mi tornano in mente alcune sue frasi

emblematiche: “La pittura capisce prima di me”; “La pittura dice, non racconta”; “L’arte restituisce alla storia i sintomi delle mutazioni in atto”; “L’arte è eccellenza della soggettività che è l’antitesi del pensiero unico”; e da “La pittura muta testimone dell’essere”, un suo scritto del 2016, aggiungo:

«La pittura deve riconquistare la propria funzione sociale e deve scendere in campo come antitesi iconica delle mercenarie immagini digitali e degli sterili concettualismi dal cuore modaiolo. La pittura deve dimostrare di essere forza testimoniale del tempo.

Dopo la morte delle grandi narrazioni dalle quali derivava la forma del nostro senso, oggi noi ci percepiamo originanti da noi stessi e cantiamo la canzone del nostro essere nel vuoto contesto dello spazio e del tempo, ormai vuoto di narrazioni.

L’essere è la cosa in sé, è verità in sé ed oggi comprende che invece ciò che aveva ritenuto vero non era una verità, ma un’opinione...

La pittura deve porsi come icòna della consistenza psicofisica dell’essere che è in sé verità testimoniale di un profilo antropomorfo che un processo di robotizzazione incipiente rischia di alterare per sempre...».

Tra i suoi contenuti centrali, intuiti e vissuti in primo luogo con la pittura, anche quello dell’entrata nella storia di una nuova soggettività, risultato di una articolata riflessione a cui ha fatto seguito un *Manifesto per l’arte. Pittura e scultura* firmato con l’Associazione “In tempo” (2017), nel quale si afferma che pittura e scultura non possono prescindere dall’*intelligenza della mano* e dal *processo creativo dell’essere* che oggi, per l’alta velocità con cui la mente scambia, pone al centro l’*inconsapevolezza*. Per questa ragione successivamente ha affermato che nell’arte l’esclusione del mistero dell’interiorità ha aperto all’intelligenza artificiale. Amava invece definire gli artisti dell’interiorità, a cui sentiva di appartenere, quelli dell’*aura*, citando Benjamin. *Aura*, come anima delle cose che oggi rischia di spegnersi perché la vita non ha tempo e perde senso; arte, connettore di questo mistero che vuole vivere, come moltiplicatore di vita.

Molti i suoi scritti e le occasioni pubbliche in cui è intervenuto. Tanto che ora, per poter pubblicare l’ampiezza del suo pensiero, sarà necessario avviare un attento lavoro di sistemazione e di ricerca. Esiste già un bellissimo libro di Ida Mitrano *Ennio Calabria. Nella Pittura la vita* (Bordeaux, 2017) che mette in rilievo quell’unità indissolubile di pensiero, vita, pittura, che caratterizza il suo processo creativo. Un “testimone del tempo”, o come l’ha definito Gabriele Simongini, curatore dell’indimenticabile antologica dell’artista nel Museo di Palazzo Cipolla a Roma (2018), un “pittore sociale”, «un testimone che per propria geneticità, è un testimone sociale, un testimone interessato alla dimensione umana compromessa dentro le vicissitudini della storia», come ha detto di sé Calabria. Per altri un “artista filosofo”, da approfondire e comprendere, che ha dipinto la realtà interpretandola con la propria magica “visione” capace di cogliere mediante l’accadere conoscitivo della pittura, ciò che non è verbalizzabile; la vita e la “vita della morte”, come desiderio di vita. Allo stesso tempo, un intellettuale impegnato di straordinario spessore, non incasellabile, che avvertiva l’urgenza di dar “voce” a quanto, di volta in volta, perveniva.

Infine, Ennio Calabria assolutamente unico che non ha ricevuto i riconoscimenti che merita, ma che ci ha lasciato un prezioso patrimonio tuttora da scoprire e continuare a indagare.

Altra critica

A Queen and a Masque. Samuel Daniel's *The Vision of the Twelve Goddesses* as a Mirror of Anne of Denmark's Political Aims

Paolo Pepe

Università degli Studi eCampus
(paolo.pepe@unicampus.it)

Abstract

This study focuses on the role played by Anne of Denmark in the English court during the first years of the reign of James I and on her creative use of the masque to convey, in both symbolic and allegorical ways, the idea of herself as a subject endowed with a peculiar political identity. From this perspective, the article analyses *The Vision of the Twelve Goddesses* (1604) by Samuel Daniel - the first masque commissioned by the Queen - interpreting it as an attempt on Anne's part to appear as the center of a power that, though subordinate to the King's authority, demands its own autonomy and a function complementary to that of the sovereign.

Parole chiave

Samuel Daniel; Jacobean Masque; Sovereignty

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/722>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.
Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

1. The Vision of the Twelve Goddesses

On the evening of 8 January 1604, as part of the festivities for the first Christmas celebrated by the Stuart sovereigns at their new English court, Samuel Daniel staged the masque *The Vision of the Twelve Goddesses*. Commissioned by the powerful Lady Lucy Harington Russell, Countess of Bedford, on behalf of Queen Anne of Denmark, wife of James VI and I¹, the masque was performed in a place of venerable age, the Great Hall of Hampton Court, and danced by the queen herself and eleven ladies belonging to her personal retinue, her inner circle.

Despite the show's perfect success and the unanimous applause of those present, dwelt on at length in the reports of two eyewitnesses, the young diplomat Dudley Carleton and the Spanish ambassador, Juan de Tassis, Count of Villamediana², from the following year onwards the queen entrusted others – Ben Jonson and Inigo Jones – with the task of producing the major court masques that she sponsored³. One of the reasons

¹ Though Anne is the most common spelling in English, there are various clues suggesting that the Queen herself considered the Danish “Anna” to be her name. For example, she signs herself Anna in a 1603 holograph letter to James (“I rest/yours Anna R.”); similarly, in a Scottish account of 1590, her oath of office when she was crowned Queen of Scotland begins: “I Anna, by the grace of God, Queen of Scotland”. One of the stanzas of the poem by John Burel, also of 1590, describing the form and manner of the Queen's Scottish coronation, begins: “Anna, our well-beloved Queen”; John Dowland's *Lachrimae* (1604) is dedicated to “the most sacred and gracious princess Anna Queen of England”; and again John Florio offers the second edition of his well-known *Italian Dictionary* to “the Imperial Majesty of the highest-born Princess, Anna of Denmark” (see Leeds Barroll, *Inventing the Stuart Masque*, in *The Politics of the Stuart Court Masque*, edited by David Bevington and Peter Holbrook, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 136 note 1).

² See Berta Cano-Echevarría and Mark Hutchings, *The Spanish Ambassador and Samuel Daniel's Vision of the Twelve Goddesses: A New Document*, «English Literary Renaissance», 42, 2, 2012, pp. 223-257; of particular importance are pages 227-233, to which we also refer for the rich apparatus of explanatory and bibliographical notes. See also *Dudley Carleton to John Chamberlain 1603-1624. Jacobean Letters*, edited by Maurice Lee Jr., New Brunswick, Rutgers University Press, 1972, p. 54. The count of Villamediana was one of the protagonists of the intense peace negotiations that culminated in the Treaty of London at Somerset House in August 1604 and its ratification at Valladolid the following year. The political and propagandistic importance of spectacles of this type is also reinforced by the chosen topic of Daniel's masque, in which we can see an indirect celebration of the ceasefire with Spain, proclaimed by King James in March 1603.

³ In any case, the decision did not lead to a rift or compromise a relationship of esteem and trust that endured without a breach until the queen's death (1619). For example, in 1604 Daniel was appointed Licenser for the Children of the Revels at the wishes of the Queen (see Edmund K. Chambers, *The Elizabethan Stage*, Oxford, Clarendon Press, 1923, p. 49; Robert E. Brett, *Samuel Daniel and the Children of the Queen's Revels, 1604-5*, «The Review of English Studies», 3, 10, 1927, p. 162; J. Ronnie Mulryne and Margaret Shewring, *Theatre and Government under the Early Stuarts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 72). In 1607 he was made a groom of the Queen's Privy Chamber, “a purely nominal role but one that he proudly attached to his name in print” (Ian F. MacInnes, “Some Gothicq barbarous hand”: Poetry and foreign policy in Samuel Daniel's Epistle to Prince Henry”, «Apposition», 2009, <http://appositions.blogspot.com/2009/05/ianmacinnes-daniels-epistle-to-prince.html>, last consulted: May 2024). In 1610, a second masque was commissioned from him, *Tethys' Festival*, composed to celebrate an event of great importance: the investiture of her oldest son Henry as Prince of Wales. Daniel also wrote two “pastorals” for Queen Anne: *Arcadia Reformed* – performed in 1605 at Christ Church during a royal visit to Oxford and published the following year under the new title *The Queen's Arcadia* – and *Hymen's Triumph* – performed in February 1614. Nonetheless, as stressed by Joan Rees, at least initially “[t]hough Daniel enjoyed the Queen's favour [...], it is probable that he

for this choice should perhaps be sought in a difference of opinion – between Daniel and Anne – on the specific messages that she evidently wished to see conveyed by these court entertainments, playing on the multiple levels of meaning that could be activated by the modes of representation of the queen on stage.

2. Theatre and Government

As we shall see, the decodification of *The Vision of the Twelve Goddesses* cannot be separated from an analysis of these modes, albeit within a visual and symbolic framework that paid tribute to the king and glorified his political action.

After ascending to the throne, James I Stuart presented himself as the incarnation and guarantor of an ideal, a dream that had always been fostered and that now seemed within reach: the unification of Scotland, England, Wales and Ireland, and the creation of a “Great Britain” through the indissoluble bond of a “Great Marriage”. The desire for peace, inside and outside the domestic borders, encapsulated in the motto *Beati pacifici* that James affixed even to the title page of the printed edition of his works (1616), was to substantiate his political actions. In his view, peace was “the greatest blessing a monarch could bestow upon his subjects”⁴. This ideal was not universally shared, and some feared that it might turn out to be “disappointing and unpopular [...] to a nation longing for glory after the decline of Elizabeth’s last years”⁵. Indeed, the policy implemented by Elizabeth, generally shrewd and based on controlling and managing conflicts, had in particular situations and on specific issues revealed itself to be firm and unmoveable, playing on the nationalistic and warlike impulses of sectors of the court and of society. There is no doubt that, from the earliest years of James’s reign, some Protestant fringes “idealized the Elizabethan years, when England had led the fight against the Antichrist”. This sort of “Elizabethan legend” was fed by images of heroism incorporating two well-defined and powerful traditions: “that of aristocratic honour and that of the Protestant apocalypse”. On the one hand, we find John Fox reinventing “Reformation history as an epic confrontation between Protestantism and the Whore of Babylon”⁶; on the other the noble and fearless figure of Sidney, but also of Drake and his sea-dogs, or again of the Counts of Leicester and Essex, glorified for their deeds in the Low Countries and in Ireland⁷. According to Snow, the third count of Essex in particular,

had hoped [...] to capture the interest of the King and to be employed on weightier matters” (Joan Rees, *Introduction*, in Samuel Daniel, *The Vision of the Twelve Goddesses*, edited by Joan Rees, in *A Book of Masques in Honour of Allardyce Nicoll*, edited by Terence John Bew Spenser and Stanley Wells, Cambridge, Cambridge University Press, 1967, p. 19). A sort of indecisiveness, caused by the desire to accommodate the wishes of both his patrons, emerges in some parts of *The Vision of the Twelve Goddesses*.

⁴ Peter Holbrook, *Jacobean Masques and the Jacobean Peace*, in *The Politics of the Stuart Court Masque*, cit., p. 68.

⁵ Stephen Orgel, *Jonson and the Amazons*, in *Soliciting Interpretation. Literary Theory and Seventeenth-Century English Poetry*, edited by Elizabeth D. Harvey and Katherine Eisaman Maus, London; Chicago, The University of Chicago Press, 1990, p. 123.

⁶ Peter Holbrook, *op. cit.*, p. 70.

⁷ In this context it is interesting to stress that “[in] several of his writings Daniel kept the spirit of Elizabeth’s Essex alive [...] and honored his patron with such allusions as ‘The Mercury of Peace’ and ‘The Mars of War’” (Vernon F. Snow, *Essex and the Aristocratic Opposition to the Early Stuarts*, «Journal of Modern History», 32, 1960, p. 224).

having grown up with the myth of “the heroic life and martyr-like death of his father” bemoaned “the decline of honor and other military ideals in James’s court [believing that] new titles and dignities should be won on the battlefield and not sold in the anteroom of the presence chamber”⁸.

In this context, Elizabeth’s name was exalted as an emblem of austerity, Protestant alliances, military preparedness and martial glory in opposition to the perceived extravagance and pro-Spanish policies of James I⁹. Elizabeth had made good her right to the throne “through a combination of policy and extraordinary personal style” and an important component of that style was specifically “the chivalric mythology with which she surrounded herself”¹⁰.

From this chivalric and Protestant perspective, James’ approach to the issues of international politics, especially in matters of faith, might indeed appear “cowardly and treacherous”¹¹.

The result was a division of the court into two separate factions. On one side was a pro-Spanish party, grouped around the Howard family and led by the Earls of Northampton and Suffolk; on the other the devotees of the Sidney-Essex tradition who looked with hope to the very young Henry, who within the space of a few years did indeed become established as the representative of the ideals promoted by militant Protestantism¹². In this context, Henry Peacham’s emblem book *Minerva Britannia* was certainly representative of a polyphonic climate and narrative. Published in 1612, and thus nine years after Elizabeth’s death, Peacham’s book reflected this revival of Protestant royalist chivalry, anti-Spanish and anti-Catholic. *Minerva Britannia* offered a nostalgic celebration of the world of Gloriana and her knights, a past world but one that evidently remained alive in the minds and hearts of many; a world that fed the mythology created for Henry Prince of Wales. Those who cherished the old ideals, as we have said, projected their hopes onto the heir to the throne, and indeed “in the two years (1610-1612) during which he had his own household, Henry became the focal point for those who wished to put the clock back to 1603”¹³.

In this multifaceted context, if we look at court theatre – and the masque in particular – as a symbolic yet telling reflection of how power was expressed, Orgel’s statement that “Queen Anne [...] studiously avoided politics and was unsympathetic to her son’s ambitions”¹⁴ may seem excessively categorical.

The Queen’s personal biography and the steps she took inside the Palace after her arrival in London tell a story that differs at least in part from Orgel’s, or is subject to a

⁸ Ivi, pp. 224; 226-227.

⁹ See R. Malcolm Smuts, *Court Culture and the Origins of a Royalist Tradition in Early Stuart England*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1987, p. 29.

¹⁰ Stephen Orgel, *Jonson and the Amazons*, cit., p. 119.

¹¹ Peter Holbrook, *op. cit.*, pp. 69-70.

¹² The role of a very young Prince Henry “as the focus of a militant Protestant opposition”, is noted by Stephen Orgel, *Jonson and the Amazons*, cit., p. 123; Kristen McDermott (ed. by), *Masques of Difference. Four Court Masques by Ben Jonson*, Manchester; New York, Manchester University Press, 2007, p. 11; and, within a broader discussion, Peter Holbrook, *op. cit.*, pp. 68-71.

¹³ Roy Strong, *The Cult of Elizabeth. Elizabethan Portraiture and Pageantry* [1997], London, Pimlico, 1999, p. 187.

¹⁴ Stephen Orgel, *Jonson and the Amazons*, cit., p. 123.

different interpretation. More recently, historians and literary critics, variously influenced by the approaches of new historicism and gender studies, have laid the foundations for a reconsideration and new interpretation of the queen and her cultural and political role¹⁵. On the premise that the monarchical power of the Stuarts was structured in a more complex way¹⁶, no longer a monolithic but rather a polymorphic entity, these approaches stress Anne's desire to establish her own personal political identity.

Indeed, many elements confirm that Anne, grasping the profound significance of the tensions running through the court, attempted to present herself as a point of convergence between the two factions¹⁷. She was thus disposed towards peace, even with Spain, but ready to take up arms if needed to reaffirm England's glory anywhere in the world, adopting and glorifying that zeal for martial glory that had inspired and continued to inspire whole sectors of the male Elizabethan aristocracy.

Anne aimed to emerge from the shadow of the King and his circle and to take her place as an independent figure, as a credible and authoritative voice: to do so she needed a different story to be created and told. In the masque she saw the means to convey her own social and political purposes on a symbolic and allegorical level, and therefore personally organized court spectacles. These were not merely entertainment or art, but conveyed the idea of herself and her court as the centre of a power inscribed within a hierarchical model, necessarily subordinate to the authority of the sovereign yet fundamentally autonomous and complementary to the king.¹⁸ The objective was the definition and consolidation of a role¹⁹, following a path whose stages seem to be marked out by the masques commissioned from Jonson, but whose premises can be identified already in *The Vision*, albeit less clearly and more allusively²⁰. This ambiguity is unsurprising since *The Vision* attempts to respond to a "tripartite loyalty: to the King, as

¹⁵ See Leeds Barroll, *Anne of Denmark, Queen of England. A Cultural Biography*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2001; Claire McManus, *Women on the Renaissance Stage. Anna of Denmark and Female Masquing at the Stuart Court*, Manchester, Manchester University Press, 2002.

¹⁶ See Leeds Barroll, *Anne of Denmark, Queen of England. A Cultural Biography*, cit., p. 3.

¹⁷ It would be more correct to speak, at least after Henry's appearance on the political stage and for the brief period during which he occupied it, of three court worlds organized, respectively, around James, Queen Anne, and the young but wilful Prince Henry. These worlds often followed different or conflicting trajectories.

¹⁸ Leeds Barroll, *Inventing the Stuart Masque*, in *The Politics of the Stuart Court Masque*, cit., p. 121.

¹⁹ On Anne's desire, for example, to set relations with Spain on a new footing, to end the conflicts under way on the European stage and usher in a period of mutual respect and collaboration, and the consequent changes in the court hierarchies between the ambassador of Spain, Juan de Tassis, and that of France, Christophe de Harlay, Count of Beaumont, see in particular Ernest Law, *Introduction*, in Samuel Daniel, *The Vision of the Twelve Goddesses. A Royall Masque*, edited by Ernest Law, London, Bernard Quaritch, 1880, pp. 48-49; Leeds Barroll, *Inventing the Stuart Masque*, in *The Politics of the Stuart Court Masque*, cit., pp. 124-125 and notes; Berta Cano-Echevarría and Mark Hutchings, *op. cit.*, pp. 227-229.

²⁰ For a general overview of the Stuart court, of the characteristics of James' reign and an analysis of the relations between the court and the theatre, and the masque in particular, as vehicles for political propaganda a fundamental study is Stephen Orgel, *The Illusion of Power. Political Theater in the English Renaissance*, Berkeley, University of California Press, 1975. Interesting suggestions can also be found in *The Court Masque*, edited by David Lindley, Manchester, Manchester University Press, 1984; and Kristen McDermott (ed. by), *op. cit.*

the central spectator, to the Queen, as sponsor, and to the aforementioned Elizabethan tradition of honor”²¹.

To decodify the complex, non-linear message carried by the work we must thus read between the lines, go beneath the surface of the intentions set out by Daniel himself in the first authorized printed edition of the text.

3. *The Vision*, the authorial commentary and the text

In February 1604, in response to the “unmannerly presumption of an indiscrete printer who without warrant divulged the last show at Court”²², Daniel decided to personally publish an authorized printed edition of the masque, preceded by a long dedicatory letter to his patron, Lady Lucy Harington Russell²³.

The preface certainly served “as a conventional expression of gratitude [...] and a desire for future patronage”, but it also gave Daniel the opportunity to offer a detailed description of the staging and an illustration of the intentions underlying it. In essence, *The Vision* offers “two sequential texts of the masque: a narrative description incorporating the authorial commentary, and then the ‘acted’ text [...] that accompanied the visual display”²⁴.

The purpose of the show, Daniel declares, is “only to present the figure of those blessings [...], which this mighty kingdom now enjoys by the benefit of his most gracious Majesty, by whom we have this glory of peace, with the accession of so great state and power” (25). In these lines, we find the conceptual cornerstones around which the masque revolves, namely the words “state”, “power” and “peace”. “Peace”, however, is introduced “by the oxymoronic ‘glory of peace’”²⁵. The splendour of the state, the celebration of the desire for unity and peace advocated by the sovereign suggest a linear design; yet within it, a dissonant element can be glimpsed in the background, concealed precisely within the oxymoron connecting the semantic areas of peace and the heroic and warlike spirit, and governing the entire “vision” elicited by Night and generated by her son Somnus.

The masque opens with Night, “represented in a black vesture set with stars” (31), reaching the cave where her son Somnus sleeps, to wake him and invite him to “beget

²¹ Peter Holbrook, *op. cit.*, p. 73.

²² Joan Rees, *op. cit.*, p. 25. All textual references are to the edition by Rees cited above. Quotations are followed by the page number in brackets within the body of the text.

²³ About two weeks after the performance, the work was published in a small quarto pamphlet, with twelve pages of text preceded by a title page that reads: *The True Description of a Royall Masque. Presented at Hampton Court, upon Sunday night, being the eight of Ianuary. 1604. And personated by the Queenes most Excellent Majestie, attended by Eleven Ladies of Honour*. The text, acquired and illegally published by the stationer Edward Allde, was sold at his shop near St. Mildred’s Church in Cheapside.

Shortly afterwards, Simon Waterson, Daniel’s lifelong publisher, issued another text of the masque, in an octavo entitled *The Vision of the 12. Goddesses, presented in a Maske the 8. Of Ianuary, at Hamton Court: By the Queenes most excellent Maiestie, and her Ladies* (see Ernest Law, *op. cit.*; Joan Rees, *op. cit.*; Berta Cano-Echevarría and Mark Hutchings, *op. cit.*, p. 233; John Pitcher, *Samuel Daniel’s Masque The Vision of the Twelve Goddesses: Texts and Payments*, «Medieval & Renaissance Drama in England», 26, 2013, pp. 18-19.

²⁴ Berta Cano-Echevarría and Mark Hutchings, *op. cit.*, pp. 235-236.

²⁵ Peter Holbrook, *op. cit.*, p. 75.

strange sights, Strange visions and unusual properties" (31) in a dream for the assembled court/audience. The iconography of Night is reminiscent of that in plate LIII of Cartari's *Le Immagini con la sposizione de i dei de gli antichi*, with the difference that in the illustration the garment is light-coloured, and Night presents a series of further characteristics (derived from the descriptions by Pausanias, Virgil and Ovid) ignored by Daniel (Cartari's figure is winged and crowned with poppies)²⁶.

The "vision" to which the title refers is that of twelve goddesses who abandon the supra-lunar world of rarefied and ideal perfection, and take on corporeal form to reveal themselves to the eyes of the sublunar world. The setting, however, is no longer "in Samos, Ida, Paphos, their ancient delighting places of Greece and Asia", now reduced to barbarism and devastation, but a new paradise on earth, "mighty Brittany, the land of civil music and of rest" (32). It is Iris, the messenger of Juno, who informs the Sibyl, priestess of the Temple of Peace, of the imminent visit of the celestial powers. Introduced by the three Graces who advance holding hands, the procession of deities slowly and solemnly descends from the mountain, with the goddesses moving forwards by threes, alternating with rows of three torch-bearers – three, "a number dedicated unto sanctity and an incorporeal nature, whereas the Dual, *Hieroglyphicè pro immundis accipitur*" (29). The triad is also "the figure representing the giving, receiving and returning benefits"²⁷.

The deities were played, as mentioned above, by ladies of Queen Anne's inner circle, chosen not for specific qualities like youth, beauty or reputation, but merely as representatives of that most trusted following: emblems, idealized projections, surrounded by an aura of perfection, of specific virtues of the individual and of the nation.

Juno, Pallas and Venus lead the procession of celestial powers. Juno, in gold and blue robes with a golden crown and sceptre, is played by Katherine Howard, Countess of Suffolk; Queen Anne is the warrior Pallas, wearing a blue cloak, "with a helmet-dressing on her head [...] a lance and target" (27); Venus, here a symbol of the bond of friendship between peoples ("with t'all-combining scarf of amity T'engird strange nations with affections true", 33), is Penelope Rich. The second triad is formed by Vesta, Proserpina and Diana. Vesta (Lucy Harington Russell, Countess of Bedford), "in a white mantel embroidered with gold-flames" (27), recalling her cult, holds a burning lamp in one hand and a book in the other; Proserpina (Alice Spenser, Countess of Derby), "with a crown of gold on her head, presented a mine of gold ore" (27); Diana (Frances Howard Stewart, Countess of Hertford), bearing a gift of "a bow and a quiver," appears dressed "in a green mantel embroidered with silver half moons and a croissant of pearl on her head" (27), exhibiting an attribute, the crescent moon, probably drawn from the

²⁶ See Caterina Volpi, *Le immagini degli dei di Vincenzo Cartari*, Roma, Edizioni De Luca, 1996, p. 379. Vincenzo Cartari was a humanist at the Renaissance Este court and one of the most popular of the Renaissance mythographers. In his intentions, *Le Immagini de i dei* was to meet the needs of poets and painters representing the history of the pagan gods in images and words. The work was an immense success. After the first edition of 1556, a second illustrated edition was published in 1571, and another 15 new editions appeared between 1571 and 1615 (on the rapport between Daniel and Cartari see Section 4.1).

²⁷ Françoise S. Carter, *Number Symbolism and Renaissance Choreography*, «Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research», 10, 1, 1992, p. 28.

iconography of the goddess in the *Hieroglyphica* of Valeriano²⁸. They are followed by Macaria, goddess of happiness (Lady Elizabeth Hatton), with a caduceus representing Abundance; Concordia (the Countess of Nottingham), wrapped in a red and white cloak, the colours of England and Scotland, symbolizing a union that will bring peace and prosperity; Astrea (Lady Walsingham), with the sword and scales of justice. The procession ends with Flora (Susan de Vere, Countess of Montgomery); Ceres (Dorothy Hastings) and finally Tethys (Elizabeth Howard), the beloved of Albion, adorned with the trident of power. Arriving at the temple – which with its basic four-column structure (the four cardinal virtues) occupied the central area of the stage, perspectively aligned with the position of the sovereign seated on his throne –, the Graces sing a song that exalts “the blend chain of amity” consisting of “Desert, Reward and Gratitude”. The twelve goddesses enter the sacred enclosure one at a time to display their gift, offered “to make glorious both the sovereign and his state” (36). In order: Juno brings “the blessing of power”, Pallas, “wisdom and defence”; Venus, “love and amity”; Vesta, “religion”; Diana, “the gift of chastity”; Proserpina, “riches”; Macaria, “felicity”; Concordia, “the union of hearts”; Astrea, “justice”; Flora, “the beauties of earth”; Ceres, “plenty”; Tethys, “power by sea” (26). Once the homage is complete, with the Sibyl illustrating the symbolism of the gifts, the goddesses, “with great majesty and art”, start the first dance “consisting of divers strains framed unto motion circular, square triangular, with other proportions exceeding rare and full of variety” (30). When the dance ends, “the Goddesses made a pause, casting themselves into a circle, whilst the Graces again sang [...] and prepared to take out the Lords to dance [...] certain measures, galliards, and corantos” (30). At the end, Iris reappears and “gives warning [...] of the departure of [the] divine Powers” (36). After this, the goddesses “fell to a short departing dance” (37) and then, reforming the original tripartite formation, they return to the mountain²⁹.

4. Little more than Pageantry

On the level of aesthetics and stagecraft, *The Vision* has been judged “by no means qualified to satisfy the standards applied, in January 1604, to a Court masque”, since it is “structureless and old-fashioned”³⁰, “derivative [...] not very significant”³¹, lacking in “flexibility, variety and inventiveness” and without that “sophisticated artistry which other men were to create so soon after”³². *The Vision* unfolds like a mere procession of goddesses, with the action dispersed between a Cave of Sleep at the upper end of the

²⁸ See Section 4.2, note 49.

²⁹ For an in-depth discussion of the use of number symbolism in the choreographies of Jacobean masques and, in particular, on *The Vision*, see Françoise S. Carter, *op. cit.*, pp. 27-29.

³⁰ C.H. Herford and Percy Simpson (eds), *Ben Jonson*, Oxford, Oxford University Press, 1925-1952, II, p. 270 and X, p. 450.

³¹ Enid Welsford, *The Court Masque. A Study in the Relationship between Poetry & Revels*, Cambridge, Cambridge University Press, 1927, p. 171.

³² Joan Rees, *op. cit.*, p. 20.

Hall, a Temple of Peace near by it and a mountain at the lower end³³, in practice, “little more than pageantry”³⁴ to use Orgel’s words.

It is highly likely that some of the staging choices made by Daniel were conditioned by the nature of the place in which the masque was performed. Nonetheless there is no doubt that they resulted above all from two factors that deserve a more detailed consideration: first, the way in which Daniel conceived of the masque, very different from the model later established with Jonson; second, the objectives that he attempted to attain, directly or indirectly, by his way of constructing and performing the spectacle.

4.1. Hieroglyphice loqui

Daniel always considered the masque predominantly a form of pure entertainment, lacking true literary dignity, pleasing but unsuited to education and teaching³⁵. Indeed, he is explicit on this point. The concept, already expressed in his historical poem *The Civil Wars*, published in 1595 and later revised and expanded (“[...] imaginary ground / Of hungry shadows, which no profit breed; / Whence, music-like, instant delight may grow; / Yet, when men all do know, they nothing know”; Book V, 35-40), is taken up again and enriched in the song *Are they shadows that we see?* from the masque *Tethys’ Festival* (1610), whose rhetorical structure recalls Petrarch’s famous sonnet CXXXII *S’amor non è*: “Are they shadows that we see? / And can shadows pleasure give? / Pleasures only shadows be / Cast by bodies we conceive, / And are made the things we deem, / In those figures which they seem, / But these pleasures vanish fast, / Which by shadows are exprest: / Pleasures are not if they last, / In their passing in their best. / Glory is most bright and gay / In a flash and so away, / Feed apace then greedy eyes / On the wonder you behold. / Take it sudden as it flies / Though you take it not to hold: / When your eyes have done their part, / Thought must length it in the heart”³⁶.

For Daniel, the spectacle should take the form of a performance that is above all visual and musical, and convey immediately comprehensible meanings. For precisely this reason, he conceived *The Vision* as a luxurious flow of moving emblems, “hieroglyphics for our present intention” (26).

Daniel’s links with the tradition and culture of emblems are wide-ranging and well-documented³⁷. His first published book of 1585 was a revised and expanded

³³ C.H. Herford and Percy Simpson (eds), *op. cit.*, X, p. 270.

³⁴ Stephen Orgel, *The Jonsonian Masque*, Cambridge, Harvard University Press, 1967, p. 101.

³⁵ By contrast, Jonson insists on the central importance – within the masque – of the poetic text, to all intents and purposes a literary work, the true soul, according to his definition, of a spectacle of which music, dance and staging are merely the external structure, ultimately frivolous or even superfluous. Jonson poses the question in the introduction to a *The Masque of Blackness* (1605), contrasting the triviality and superficiality of costumes and stage sets (variously described as “the carcasses”, “the outward celebration or show”), with the power of the poetic word, “the spirit,” capable of redeeming those empty forms, “such superfluity”, and thus of being exemplary and learned. This point of view is repeated in *Hymenaei* (1606), here in terms of the relationship between “Body” and “Soul”, between the permanent and the ephemeral (Stephen Orgel, *The Jonsonian Masque*, *cit.*, pp. 103-106).

³⁶ Francesco Petrarca, *Il Canzoniere*, (*Rerum Vulgarium Fragmenta*), Torino, Einaudi, 1964, vv. 341-358.

³⁷ On the rapport between Daniel and the emblematic literature, see Gilbert R. Redgrave, *Daniel and the Emblematic Literature*, «Transactions of the Bibliographical Society», 11, 1, 1909, pp. 39-58; Mario

translation of a work by Paolo Giovio, *THE Worthy tract of Paulus Iouius contayning a Discourse of rare inuentions, both Militarie and Amorous called Imprese. VV hereunto is added a Preface contayning the Arte of composing them, with many other notable deuises. By Samuell Daniell late Student in Oxenforde* (1585). Fully described by its title as a commentary on “Imprese”, Giovio’s work has also been described as an emblem book without pictorial illustrations³⁸.

In England, the fashion for and interest in emblems developed late with respect to continental Europe, where the first examples date back to the early 16th century in the form of the aristocratic and chivalric *impresa* (with the aforementioned Paolo Giovio), the mystical and sacred hieroglyph (Horapollo and Pierio Valeriano), or the emblem (Andrea Alciati). According to Freeman, this fashion was destined to last about a hundred years. After some sporadic examples that include Daniel’s translation, he gives the chronological limits of 1586, the year of publication of the book by Geoffrey Whitney, *A Choice of Emblems* (1586), and 1686, in which a book by John Bunyan, *A Book for Boys and Girls*, saw the light. Within these hundred years, we should also mention at least the *Partheneia Sacra* (1633), attributed to Henry Hawkins, and then *A Selection of Emblemes* (1635), by George Wither, *Emblems* (1635), by Francis Quarles, in addition to the anonymous *Ashrea* (1665)³⁹.

The preface to the translation of Giovio edited by Daniel is of great importance. Within a fairly articulated discourse centred on the four kinds of devices [Liurees, Ensigns, Mots, Imprese] in which “we may discouer our secret intentions by colours and figures”⁴⁰, Daniel states the need to progress from the hieroglyph to the emblem. From classical antiquity onwards, hieroglyphic writing had been seen as imbued with a symbolic and sacred meaning, and the sources, up to the Renaissance, unanimously stressed the hypothesis that hieroglyphs signified their form and lacked phonetic value. According to Plotinus, whose reflections underlie the revival of hieroglyphs in the humanistic period, they participate in the *sophia* that gives access to the intelligible world through immediate understanding, offering themselves up immediately to contemplation and skipping the mediation of complex language⁴¹. In some ways, hieroglyphs are the Platonic language *par excellence* and are interpreted as such in the Renaissance⁴². However, Daniel sees precisely in the absence of this mediation the

Praz, *Studi sul concettismo* [1964], Firenze, Sansoni, 2014; Rosemary Freeman, *English Emblem Books*, London, Chatto and Windus, 1948; Stephen Orgel, *The Jonsonian Masque*, cit., 1967, pp. 101-106; Lloyd Goldman, *Samuel Daniel’s “Delia” and the Emblem Tradition*, «The Journal of English and Germanic Philology», 67, 1, 1968, pp. 49-63. On emblem culture in England, see Michael Bath, *Speaking Pictures: English Emblem Books and Renaissance Culture*, Boston, Addison-Wesley Longman Ltd, 1994.

³⁸ See Lloyd Goldman, *op. cit.*, p. 50.

³⁹ See Rosemary Freeman, *op. cit.*

⁴⁰ Alexander B. Grossart, *The Complete Works in Verse and Prose of Samuel Daniel. Edited by the Rev. Alexander B. Grossart, D.D., LL.D. (EDIN.), F.S.A. (Scor). In Five Volumes, Vol. IV, Printed for Private Circulation Only*, 1896, p. 16.

⁴¹ See Plotinus, *The Enneads*, edited by Lloyd P. Gerson et al., Cambridge, Cambridge University Press, 2018, V, 8.

⁴² The great rebirth of the hieroglyph from the 15th century is based above all on the exegesis of two texts: the *Corpus Hermeticum* (now dated to the 2nd-3rd century AD and attributed to unknown authors, perhaps Greek); and the *Hieroglyphica* of Horapollo, discovered in 1419 by Cristofaro de’ Buondelmonti on the island of Andros. But at least two other works should be seen as true

danger of polysemy, of varied and fantastical interpretations induced by the exotic or bizarre nature of these representations. Only the linguistic codification of the symbol, precisely because it is rich and mindful of cultural and antiquarian traditions, can counter this risk:

Yet notwithstanding, in my opinion their devise was unperfect, by reason of the diversities of the nature of beasts and other things which they figured. Whereupon they who drewe more neere unto our time seemeth to have brought this art to perfection, by adding mots or posies to their figures, whereby they covertly disclose their intent by a more perfect order⁴³.

In *The Vision*, Daniel fully applies this conviction to construct a visual representation rooted in mythological and emblematic iconography, in association with an immediate decodification entrusted to “his” word to avoid the “divers significations” that such images have often had, in order to serve exclusively “as hieroglyphics for our present intention” (26).

It is probably in this context that we should identify one of the signs of the influence exerted by Cartari’s *Le Immagini de i dei* on Daniel’s thought and works. Cartari’s treatise is to all intents and purposes a mythographic *corpus*, but for Daniel, beyond the iconographical debts to this text, apparent here as in other works⁴⁴, it is more than this. In Cartari’s intentions it was words, on their own, that “painted with the pen”

milestones: the fifty-eight books of the *Hieroglyphica* by Pierio Valeriano (1556), or Giovanni Pietro delle Fosse “Secret chamberlain” of Pope Leo X and *Oedipus Aegyptiacus* by Athanasius Kirker, which marks the culmination and demise of the so-called Hieroglyphic Renaissance. For a definition of at least the general reference coordinates of the multiple issues connected to hieroglyphic writing and the meanings ascribed to it see George Boas (ed. by), *The Hieroglyphics of Horapollo*, New York, Bolingen Foundation Inc., 1950; André-Jean Festugière, *La revelation d’Hermès Trismegiste*, Paris, Librairie Lecroffe, J. Gabalda et Cie Editeurs, 1950-1954; Erik Iversen, *The Myth of Egypt and its Hieroglyphics in European Tradition*, Copenhagen, Gad, 1961; Frances A. Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, Chicago, University of Chicago Press, 1964; Roberto Calasso, *I geroglifici di Sir Thomas Browne*, Milano, Adelphi, 2018.

⁴³ Alexander B. Grossart, *op. cit.*, p. 17. The Emblem is codified, starting with the *Emblemata* of Andrea Alciati, as the association of an image and an epigram, accompanied by a short inscription, almost always in Latin. Generally, the emblem conveys a moral lesson, but it is also used in amorous pedagogy, both sacred and profane. The *impresa* is “the symbolic representation of an intention, a desire, a line of conduct (what one wishes to “undertake” or “embark upon”) by means of a motto and a figure that reciprocally interpret one another”, a sort of “knight’s philosophy” (Mario Praz, *op. cit.*, p. 54). In the dedicatory letter (*To His Good Friend Samuel Daniel, N. W. Wisheth health*) forming one of the paratexts preceding the translation of Giovio’s treatise, Daniel’s friend, N. W., establishes the differences between *impresa* and emblem: “The mot of an *Impresa*”, he argues, “may not exceede three words. Emblemes are interpreted by many verses. An *Impresa* is not garnished with many different Images, Emblemes are not limited. [...] Impreses manifest the special purpose of Gentlemen in warlike combats or chamber tournaments. Emblemes are generall conceiptes rather of moral matters then perticulare deliberations: rather to give credit to the wit, then to reveale the secretes of the minde” (Alexander B. Grossart, *op. cit.*, p. 11).

⁴⁴ Ira Clark, *Samuel Daniel’s Complaint of Rosamon*, «Renaissance Quarterly», 23, 2, 1970, pp. 153-154.

to create the iconographies thanks to their communicative and explicative power⁴⁵. Cartari's idea of images of antiquity stripped of any supersense and brought back to their primary, essential, connotative meaning with a sensibility that we could describe as archaeological, almost pre-scientific⁴⁶, inspires and substantiates Daniel's decision to publish an authorized version of the masque and to preface it with the dedicatory letter in which he "illustrates" in words the structure and development of the spectacle. It is the power of words that makes it possible to communicate the "true" meanings, which lie precisely in the explanation provided. Words strip images of any hidden allusions, restoring them to their essence and purpose, that of acting as the visual equivalents of a discourse as what we could describe as linear allegories, iconographies that bear and convey a single, symbolized meaning.

Daniel constructs his invention as a kind of Platonic figuration, giving "mortal shapes to the gifts and effects of an eternal power, for that those beautiful characters of sense were easier to read than their mystical Ideas dispersed in that wide and incomprehensible volume of Nature" (32). He thus composes his tableau of divinities in such a way that the image captures the attention and gaze of the audience, whilst the word is called upon to express the "true" intention of which each image is the bearer, "according to some one property that fitted our occasion, without observing other their mystical interpretations, wherein the authors themselves are so irregular and confused as the best mythologers" (26).

Thus, what is presented is above all "the hieroglyphic of empire and dominion as the ground and matter whereon this glory of state is built"; immediately afterwards comes the specification of the "blessings and beauties that preserve and adorne it: as armed policy, love, religion, chastity, wealth, happiness, concord, justice, flourishing seasons, plenty: and lastly power by sea" (26)⁴⁷. These blessings and beauties are embodied by the Queen and the Ladies of her close circle, the ornament and framework of a power that, fed by the past, irradiates from the King but is not exhausted in his person.

4.2. *Out of the Shadow of Elizabeth I*

The Vision was one of the few major Stuart-era masques to be staged outside the Palace of Whitehall. For Anne's first English masque, the court performed in a traditional space, the Great Hall of Hampton Court built by Henry VIII in 1532-1534. This was an unaltered and eloquent emblem of the strength of the Tudor spirit, a "liminal" space, rich in symbolic resonances, that Daniel incorporates and deliberately conveys in his masque. By emphasising the continuity of royal power, the performance space reinforced the idea of ancestry, of a hereditary bond that guaranteed legitimacy, physically and metaphorically bringing the new dynasty into contact and dialogue with the physical

⁴⁵ Sonia Maffei, *Cartari e gli dei del Nuovo Mondo, Il trattatello Sulle Immagini de gli dei indiani di Lorenzo Pignoria*, in *Vincenzo Cartari e le direzioni del mito nel Cinquecento*, a cura di Sonia Maffei, Roma, GBF, 2013, pp. 63-64.

⁴⁶ See Caterina Volpi, *op. cit.*, p. 22.

⁴⁷ See also Parry Graham, *The Politics of the Jacobean Masque*, in J. R. Mulryne and Margaret Shewring (eds), *Theatre and Government under the Early Stuarts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 91.

and conceptual structures of “mighty Brittany” (34) while also more specifically establishing “a resonant series of ties between Elizabeth I and Anna of Denmark”⁴⁸.

As mentioned above, the physical structure of this space also necessarily influenced the staging choices. There were no moveable sets to arouse wonder, but three fixed “places” as in medieval *pageants*: the mountain, the cave of Sleep and the temple of peace. Furthermore, there was no “unveiling” of the idealized body of the court, rendered visible and brought into the foreground with the support of complex and surprising theatrical machines; instead, a moving physical body was displayed in a static context that acted as a backdrop. The world in which the vision takes place is mythological and Platonic: the ideas embodied by the symbolic body of the court ladies and the queen contain a tribute to the sovereign, but also concern the role of the consort in general and the nature of Stuart queenship in particular. From this point of view, identified and explained by McManus in her seminal study, prominence is given to the relationship that Anne attempts to establish with her predecessor at the head of the kingdom, Elizabeth I⁴⁹. Pallas, played by Anne, is one of the iconographical references – together with Astrea, Cybele and Tethys – favoured by Elizabeth for her mythical and literary transfiguration⁵⁰. This is thus a semantically structured choice that aims to communicate the military power of a long-standing monarchy whose quest for peace, pursued by James, must never be confused with weakness. This image is recalled and amplified by Astrea, who displays the sword and scales, and by Tethys, emblem of that “power by sea” in which we glimpse an echo of Daniel’s lines on England in the collection *Delia* (“Flourish fair Albion glory of the North; Neptune’s best darling, held between his arms”, vv. 9-10) and of the words of John of Gaunt in praise of England⁵¹. However, while on the one hand trying to establish and convey the idea of a direct descentance from Elizabeth, Anne simultaneously signals areas of difference, as revealed by a further detail that is in no way marginal.

For *The Vision* there are no surviving designs for the costumes worn by the masquers, and this is because only clothes from Elizabeth’s very rich wardrobe were adapted and used. As Lady Arabella Stuart wrote in a letter dated 18 December and addressed to her uncle Gilbert Taylor, Earl of Shrewsbury, “The Queene intendeth to make a mask this Christmas to which end my Lady of Suffolk and my Lady of

⁴⁸ Claire McManus, *op. cit.*, p. 102.

⁴⁹ If we wished, we could push this game of meanings even further and stress that “In commissioning Daniel for the first of Anne’s English masques Russell was supporting a poet of the former Pembroke circle as well as a writer previously patronized by Elizabeth I” (ivi, p. 100).

⁵⁰ A reference text for reconstructing the complexity and articulation of the myth of Elizabeth, deliberately created and sustained over four decades by public spectacles and courtly chivalry, by private sonnet and public oration, is still Roy Strong, *op. cit.*

⁵¹ “*Gaunt*: This royal throne of kings, this scepter’d isle, / This earth of majesty, this seat of Mars, / This other Eden, demi-paradise, / This fortress built by Nature for herself / Against infection and the hand of war, / [...] England, bound in with the triumphant sea [...]” (William Shakespeare, *King Richard II*, edited by Peter Ure, The Arden Shakespeare, London, Methuen and Co., 1956, II.i.40-44; 61).

Walsingham have warrants to take of the late Queenes best apparel out of the Tower at theyr discretion"⁵².

A widespread practice at court, certainly not introduced by Anne, is thus employed to reiterate "the appropriation of her predecessor's corporeal existence"⁵³, but also to underline a distance: "Only Pallas had a trick by herself, for her clothes were not so much below the knee that we might see a woman had both feet and legs which I never knew before"⁵⁴. Unafraid to defy convention, almost to the extent of causing a scandal, the new queen states her individuality as a physical and non-abstract woman, the mother of future kings and not a virgin without heirs, ready to take up arms if the peace sought and hoped for by the king should prove impossible to achieve through the arts of diplomacy and compromise. This queen is a woman and a mother, capable of supporting her king and consort to pursue autonomous political designs, establish relationships and present herself as a credible and influential interlocutor, however discreet.

Anne, in a still embryonic and controversial way in *The Vision*, in more explicit and articulated forms in the masques by Jonson, introduces an element of dissonance into the symmetrical model traditionally inscribed in the masque: Jacobean queen's masques challenge the discrete terms of power, race, gender, and theatricality. The challenge is posed by images of female excess, bearing no resemblance to the king; the space between James and the stage becomes not conceit but ellipsis, and masquers' bodies, women's bodies, figure opposition rather than compliment⁵⁵.

5. *Conjunctio oppositorum*

In *The Vision* we see a double expressive and figural register. On the one hand, we witness Daniel's attempt to tone down the potential symbolic significance of the *emblemata* he stages with his descriptions by attributing a specific meaning to those idealized icons, which must act only "as hieroglyphics for our present intention" (26). All possible allusions to the power of the passions, to violent actions are excluded; each element is brought back into a space of bucolic suspension, governed by harmony, unity and peace. At the same time, Pallas and her mirror-images, Astrea and Tethys, trigger a different movement, a movement of connotative accumulation whose meaning is ambivalent. The queen lays claim to a specific role, which Daniel's linguistic limitations, aimed at exalting "wit and courage" as her main qualities and at subjecting her power to the action of "Providence" (God-King), are insufficient to contain. Anne presents herself as a queen in arms, ready to act in defence of her people, heir to Elizabeth, the bride of England, even capable of surpassing her, transforming the nostalgia for a past

⁵² Sara Jayne Steen (ed. by), *The Letters of Lady Arabella Stuart*, New York and Oxford, Oxford University Press, 1994, p. 197; Ernest Law, *op. cit.*, p. 13.

⁵³ Claire McManus, *op. cit.*, p. 107.

⁵⁴ Dudley Carleton to John Chamberlain 1603-1624. *Jacobean Letters*, cit., p. 52. The display of nude or barely covered parts of the female body (particularly the breasts and nipples) became increasingly frequent in the Queen's later masques (the designs for the costumes of the twelve queens in *The Masque of Queens* are clear proof of this).

⁵⁵ Kathryn Schwarz, *Amazon Reflections in the Jacobean Queen's Masque*, «Studies in English Literature 1500-1900», 35, 2, 1995, p. 294.

already wreathed in legend into confidence in a future of glory and honour. Here the semantic sphere of peace is enriched with lexemes referring to the chivalric and military code, to an aesthetic and a practice of courage, strength, dedication (“true zeal”, “might”, “armed policy”, “power by sea”) to the point of perfect coexistence: “this glory of peace”, which holds together the two extremes of royalty, Anne and James, Anne the glory of James, a glory that generates a heroic peace.

In the hall at Hampton Court, the sovereign contemplates an idealized staging of power in which the unity and sacredness of the king’s mystical body is no longer univocally celebrated, and in which he perceives a wrinkle, a fold in the irreducibility of the multiple to the one. The sovereign is forced to confront an image of the female body capable of embodying the virtues of command and good governance, a body divided into twelve parts, ultimately recomposed not in himself but in the figure of Queen Anne, the mystical and carnal rose that contains and informs all. The performance space of the masque is no longer a clean surface, a mirror of ideal perfection. The mirror, long a metaphor for exemplarity in the sixteenth century – in the wake of a well-established medieval tradition – had in the last years of Elizabeth’s reign already taken on the opposing connotations of dissolution, of a disintegration of the idealized projection of the Self. Richard II who in the Shakespearean drama of the same name asks for a mirror to look at himself and recognizes none of his own royalty, and therefore of his essence, in his reflection and shatters the mirror, symbolizes a gap, a fracture in the Renaissance episteme.

In light of the four later masques commissioned from Jonson, it is difficult not to agree with Barroll’s statement that *The Vision* already responds to a specific social and political objective that sees Anne intent on promoting “her circle, to establish a context for the exercise of her own politics”⁵⁶. The fairly basic mathematical symbology – the insistence on the numbers three and twelve and on the geometrical figures of the triangle and the circle – reaffirms the pervasive concept of a chaotic multiplicity restored to a hierarchical order (the Chain of Being) that merges and is resolved in the one (King-Sun-God), in a constant mirroring between the sovereign and the ideal image of king and court that the staging displays, in codified and ritualized forms, before his eyes⁵⁷. As mentioned at the start, however, an element of dissonance is created by the “position”, by the part that the queen chooses to play: not Juno, “goddess of empire and dominion” and, above all, wife of Zeus but rather Pallas, a goddess in arms, a symbol of intelligence and wisdom.

The redefinition of the performance space of court theatre, encouraged by Anne, particularly in the masques composed by Jonson, but already attempted in Daniel’s *The Vision of the Twelve Goddesses*, reformulates the perfect fixity linking the king to the masque, suggesting a new point of view. The masque is now a mirror that expresses neither exemplarity nor the dissolution and fragmentation of a model, but instead reflects the image of an otherness, understood as the principle of differentiation of the identical. The triggering of this process leads to the possibility of an alternative, a

⁵⁶ Leeds Barroll, *op. cit.*, p. 132.

⁵⁷ See Françoise S. Carter, *op. cit.*, especially pp. 26-29.

political body generated by a Queen who joins the King, forming a double unity⁵⁸, a dynamic rather than a static unity, like the heavens and the earth postulated by the “new philosophy”, which reinterprets and recodifies a world out of balance.

Taking the form of the metaphorical meeting place between two opposing elements, the mirror becomes the symbol of a *conjunctio oppositorum*, translating into an oxymoron, the rhetorical figure of the “double unity”. This shift in viewpoint and meaning, triggered “by the motion of all-directing Pallas [...] patroness of this mighty monarchy”, encapsulates the essence of an incipient desire “to grace this glorious monarchy with the real effects of [the] blessings represented” (36). Anne thus entrusts to theatre the announcement and celebration of this new course led by James and supported by the pillars of chivalric *virtus* restated by the Queen herself, in the garb of Pallas, and echoed by Astrea and Tethys.

In *The Vision of the Twelve Goddesses*, the narration of the deeds of the queen, surrounded by the ladies of her *inner circle*, emphasises her desire to reaffirm the peculiar and autonomous nature of her own role as sovereign. While a reverent deference is owed to James and his royal prerogatives, in the actions, words and forms of their theatrical reflection, Anna claims for herself and glorifies those qualities that, in the judgement of many, were fundamental to the government of a kingdom wishing to impose itself as a solid, respected and feared political player: in other words heroic virtues and the martial spirit erected as a defence and placed at the service of the Kingdom.

On the one hand, then, the ordering and pacifying light radiated by the king shines forth; on the other it is the queen’s shield and lance that gleam, as symbols of steadfastness and martial strength. It is this duality that Anna attempts to confirm and to present as a unity with a double nature on various levels of discourse. In her eyes, the exercise of royal authority can only be a reflection of the dual unity inscribed within the circle of the crown and encapsulated in an oxymoron: the force of peace. In the convictions of Anna, and soon of her son Henry too, only a composite but solid disposition of this type could ensure Great Britain’s security and prosperity, and the eternal fame of her restless heralds.

A sparse staging and an ancient place tell of the vision of a destiny to which the young prince Henry, encompassing the two souls of the kingdom, was intended to soon give body and substance. History decided otherwise.

⁵⁸ See Marina Lops, “Anna di Danimarca, Giacomo I Stuart e la regalità in scena in *The Masque of Blackness*”, in *Nuove frontiere per la Storia di genere* a cura di Laura Guidi e Maria Rosaria Pelizzari, 3 vols, vol. III, Salerno and Padova, Università degli Studi di Salerno in co-edizione con Libreriauniversitaria.it Edizioni, 2013, p. 103.

La guerra nel sottosuolo: trincee e tunnel negli scritti di autori (ex)combattenti

Nora Moll

Università Telematica Internazionale Uninettuno

(nora.moll@uninettunouniversity.net)

Abstract

Nell'immaginario della Prima guerra mondiale, così come in molti conflitti bellici successivi, gli spazi sotterranei come le trincee e i tunnel hanno assunto delle valenze spesso contrastanti: luoghi di morte, della irrealità, della distruzione, della follia da un lato, e protezione, nascondiglio, espressione della semplice e razionale umanità dall'altro. Il presente contributo si propone di rileggere alcuni esempi di narrativa di guerra, finzionale e non, mettendo in luce tali ambivalenze: da Emilio Lussu ad Erich-Maria Remarque e a Mario Rigoni-Stern, da Gelasio Caetani a Tim O'Brien, avvalendosi dell'ampia bibliografia critica sulla letteratura di guerra, oltre che della tematica comparatistica.

Parole chiave

Narrativa di guerra, Emilio Lussu, Erich Maria Remarque

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/689>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

1. Alcune premesse: l'immagine (di sé) del soldato e la guerra in montagna

Nel suo studio fondamentale sulla Prima guerra mondiale intitolato *No Man's Land (Terra di nessuno, 1979)*¹, Eric J. Leed mette in evidenza come le caratteristiche spaziali di quella guerra furono talmente nuove e inaudite, da sconvolgere le aspettative delle tante reclute e dei volontari delle varie nazioni coinvolte, appena partiti per il fronte. Paragonando, nel primo capitolo del suo libro, l'esperienza di tale guerra a dei riti di iniziazione legati a condizioni ed eventi simbolici quali l'invisibilità, la contaminazione, la morte e la sepoltura, Leed mette in evidenza come l'idea tradizionale del soldato votato all'aggressione, al gesto eroico, all'assalto, fosse vanificata dalla necessità di condurre una guerra sottoterra, rimanendo nascosto al nemico, a sua volta invisibile:

L'invisibilità del nemico e il riparo delle truppe sottoterra distrussero la vecchia nozione di guerra come spettacolo di un'umanità duellante: il combattente poteva sentire il "pericolo, ma non c'era niente là fuori, nulla di visibile contro cui scagliarsi" (S.H.A. Marshall). L'invisibilità del nemico esasperò l'importanza del senso acustico e ciò parve rendere l'esperienza di guerra particolarmente soggettiva e impalpabile: "Tutto si svolge interiormente, sottoterra, nell'uomo" (H. Massis)².

Una guerra combattuta nel sottosuolo, i compiti del soldato non dissimili da quelli del minatore e del più comune lavoratore, e, non ultimo, la scoperta di essere in balia di dinamiche di natura prettamente tecnologica: sono questi alcuni dei motivi che costrinsero i soldati ad una totale disillusione rispetto alle aspettative nutrite in partenza, e ben alimentate dalle retoriche nazionaliste dei paesi belligeranti. Si tratta di un processo che, al di là dell'evidente risvolto concreto e ben visibile (l'immobilismo e la bruciante noia della vita in trincea, lo sporcarsi e il confondersi con la terra durante la permanenza in linea, il convivere con la morte – i caduti e i feriti – in una sorta di tomba collettiva), conosce dei risvolti psicologici altrettanto drammatici: la perdita del senso di orientamento, la percezione solo frammentaria della realtà, lo *shell shock* e la perdita di sé. Mentre Eric Leed basa queste e altre sue illuminanti intuizioni e conclusioni sull'analisi della narrativa (fanzionale e non) sulla Prima guerra mondiale, principalmente tedesca, ma anche inglese e francese e solo in minima parte italiana, lo storico Diego Leoni in *La guerra verticale. Uomini, animali e macchine sul fronte di montagna 1915-18*, prende in esame tale specificità italiana³. Soffermendosi in particolare sul corpo militare degli Alpini, costituitosi nel 1872 (e che nel 1882 contava ben 6 reggimenti)⁴, Leoni spiega come durante il conflitto del 1915-18 fosse necessariamente, e drasticamente, ridimensionata «la "mistica del combattente-montanaro", che troverà molti altri *cantori*, molti altri *sacerdoti*, pronti a celebrare il sacrificio imposto dalla guerra tecnologica al mondo alpino e agli *eletti* che lo popolavano»⁵, alludendo evidentemente

¹ Eric Leed, *Terra di nessuno. Esperienza bellica e identità personale nella prima guerra mondiale*, trad. di Rinaldo Falcino, Bologna, Il Mulino 1985.

² Ivi, p. 31.

³ Diego Leoni, *La guerra verticale. Uomini, animali e macchine sul fronte di montagna 1915-1918*, Torino, Einaudi, 2019 (prima edizione 2015).

⁴ Ivi, p. 71.

⁵ Ivi, p. 74, corsivi nel testo.

alla successiva propaganda fascista. Si tratta di un ridimensionamento dall'interno, come è ovvio che sia, e in crescente contrasto con la retorica bellica di cui venivano foraggiati i civili, che implica non solo la trasformazione dell'idea di sé che ha il soldato, da guerriero a talpa, ma anche la stessa idea di conduzione della guerra, pianificata in principio come fulminea ma poi rivelatasi come «piena di attriti e imprevedibile»⁶: e difatti l'idea iniziale di "guerra lampo" fu demistificata su tutti i fronti in cui la Grande Guerra fu combattuta. L'inattesa natura del conflitto bellico è ben riassunta dallo storico nelle pagine introduttive al suo lavoro:

La guerra di movimento divenne di posizione, di lavoro, di sistema, sovrapponendosi al sistema alpino: tentacolare, totale, onnivora, autoreferenziale, barocca, mai combattuta prima e mai più dopo, intreccio di iperboli e paradossi. Distrusse incessantemente e incessantemente costruì; fu moderna e primordiale; coniugò l'osceno del campo di battaglia al sublime del paesaggio; spinse gli uomini in armi a violare la Natura, mutandola profondamente, nel momento stesso in cui ne celebravamo la purezza, incontaminata e la forza consolatoria⁷.

I contrasti descritti da Leoni su grande scala sono gli stessi che incontreremo nella rappresentazione degli spazi chiave del conflitto, contenuti nei testi narrativi che parlano di questa prima Grande Guerra; rappresentazioni che trovano degli echi anche nelle narrazioni di guerre combattute successivamente, nel corso del Novecento e oltre. Si tratta difatti di un territorio, assai ibrido perché composto da testi di varia natura e appartenenti a generi disparati, anch'esso sorprendente, "pieno di attriti e imprevedibile", un territorio testuale che risente delle differenze culturali oltre che delle diverse mentalità degli scriventi. Limitandoci, appunto, agli spazi sottoterra, ovvero alle trincee, ai rifugi e ai tunnel, procederemo quindi, per così dire, a "mo' di talpa", creando collegamenti tra questi stessi spazi sotterranei e mettendo in evidenza l'esperienza narrativizzata dei combattenti, scrittori e non, con la loro simbologia, la loro ambiguità, la loro permanenza nella memoria personale e culturale.

2. Lo spazio della trincea nella Grande Guerra e oltre

Cominciando il nostro percorso da *Un anno sull'altipiano*, ovvero da un classico della letteratura di guerra scritto da Emilio Lussu fra il 1936 e 37, a distanza di 20 anni dagli eventi narrati che riguardano il periodo tra il giugno 1916 e il luglio 1917, si rintracciano subito alcuni dei contrasti e alcune delle ambivalenze appena esposte. Condannato al confino durante il Ventennio fascista per le sue attività politiche considerate eversive, Lussu compose il suo libro, un *memoir* dai tratti sia autobiografici che finzionali, proprio in quel periodo di semi-libertà. Egli vi elabora le sue esperienze di guerra, in cui aveva combattuto nella brigata Sassari dell'esercito regio italiano, di stanza prima sul Carso e poi sull'altipiano di Asiago. L'incipit di *Un anno sull'altipiano* rende perfettamente l'idea di una guerra definita come di trincea: statica, immobile, logorante oltre che tragica per tutti i partecipanti:

⁶ Ivi, p. 9.

⁷ Ivi, p. 10.

Alla fine maggio la mia brigata - reggimenti 399° e 400° - stava ancora sul Carso. Sin dall'inizio della guerra, essa aveva combattuto solo su quel fronte. Per noi, era ormai diventato insopportabile. Ogni palmo di terra ci ricordava un combattimento o la tomba di un compagno caduto. Non avevamo fatto altro che conquistare trincee trincee e trincee. Dopo quella dei "gatti rossi" era venuta quella dei "gatti neri", poi quella dei "gatti verdi", ma la situazione era sempre la stessa. Presa una trincea, bisognava conquistarne un'altra⁸.

In quella che lo stesso Lussu nella prefazione al libro definisce come una «semplice testimonianza italiana della grande guerra»⁹, lo scrittore e politico sardo evidenzia fin da subito e con penna ironica l'inadeguatezza delle alte gerarchie militari di fronte al sempre più disperato senso di responsabilità di ufficiali e sotto-ufficiali (grado ricoperto inizialmente dallo stesso Lussu) e di molti soldati. Ben visibili fin da subito sono infatti le differenze tra i partecipanti di diverso grado nella guerra del Carso. Sono i soldati ad indossare la "tenuta da trincea"¹⁰, perennemente infangata ed è il tenente Grisoni nella sua vanagloria ad esibire, fin dal primo capitolo, un'uniforme impeccabile, e a far tintinnare gli speroni. Eppure, la notizia che raggiunge nel maggio 1916 la brigata Sassari, quasi interamente composta da combattenti provenienti dalla (montanara) Sardegna, di passare appunto all'attacco viene accolta quasi con sollievo:

Era finita la vita di trincea: ora si sarebbe contrattaccato, manovrando, ci avevano detto. E in montagna. Finalmente! Fra di noi si era sempre parlato della guerra in montagna, come di un riposo privilegiato. Avremmo dunque, anche noi, visto alberi, foreste, sorgenti, vallate ed angoli morti, che ci avrebbero fatto dimenticare, con il grande riposo sfumato, quella orribile petriera carsica, squallida, senza un filo di erba e senza una goccia di acqua, tutta eguale, sempre eguale priva di ripari, con solo qualche buco, le "doline", calamita dei tiri di artiglieria di grosso calibro, in cui ci si sprofondava alla rinfusa, uomini e muli, vivi e morti. Ci saremmo finalmente potuti sdraiare nelle ore di ozio, e prendere il sole, e dormire dietro un albero senza essere visti senza avere per sveglia una pallottola nelle gambe. E dalle cime dei monti avremmo avuto di fronte a noi un orizzonte e un panorama in luogo degli eterni muri di trincea e dei reticolati di filo spinato e ci saremmo finalmente liberati da quella miserabile vita, vissuta a cinquanta o a dieci metri dalla trincea nemica in una promiscuità feroce, fatta di continui assalti alla baionetta o a base di bombe a mano e di colpi di fucile tirati alle feritoie avremmo finito di ucciderci l'un l'altro, ogni giorno, senza odio¹¹.

Una trincea di fronte all'altra, in "promiscuità feroce" con il "nemico": ecco cosa in questa "guerra di posizione" è temuto di più, cosa esaspera i soldati semplici e i loro immediati superiori come Lussu. Un'esasperazione che porta, come ben descrive Lussu, non solo alla trasfigurazione della "guerra in montagna" in una sorta di "gita in montagna", bucolica e oziosa, quasi alla pari di un miraggio che ben presto sarà

⁸ Emilio Lussu, *Un anno sull'altipiano*, Torino, Einaudi, 2014, p. 13.

⁹ Ivi, p. 9.

¹⁰ Ivi, p. 15.

¹¹ Ivi, pp. 19-20.

demistificato dagli ordini di attaccare il nemico austriaco, in un corpo a corpo atroce e mortifero; essa è legata anche a chiare manifestazioni di follia, all'uso massiccio di alcool (in forma di cognac, fornito e consumato in grandi quantità prima di ogni attacco), e in qualche caso al suicidio o alla diserzione. Eppure, una volta sferrato l'attacco sul Monte Fiore, in cui emerge ancora più chiara l'insensatezza della guerra e in cui i pochi soldati italiani ancora in piedi vengono sollecitati dagli stessi austriaci a fermarsi («Basta! Bravi soldati. Non fatevi ammazzare così!»¹²), la trincea ritorna ad essere luogo di protezione, di inezia, di un'abitudinaria e umanissima quotidianità. Infatti, confrontando le due modalità di far guerra, quella difensiva da trincea e quella offensiva dell'assalto, Lussu scrive:

La vita di trincea, anche se dura, è un'inezia di fronte all'assalto. Il dramma della guerra è l'assalto. La morte è un avvenimento normale e si muore senza spavento. Ma la coscienza della morte, la certezza della morte inevitabile, rende tragiche le ore che la precedono. [...] Quei giorni di vita di calma in trincea furono persino giocondi. I soldati canticchiavano all'ombra. Rileggevano cento volte le lettere ricevute da casa, cesellavano i braccialetti di rame tolti alle granate, si spulciavano beati e fumavano¹³.

Si tratta di un'immagine, e una testimonianza, che adduce una visione non del tutto in linea con quella tratteggiata da Eric Leed nel suo già citato libro¹⁴, a conferma delle connotazioni diverse del *Materialkrieg* combattuto con ingenti mezzi tecnologici dalle truppe francesi, tedesche e inglesi, e della guerra di posizione in montagna italo-austriaca. Per Lussu, interventista della prima ora e fino alla fine fedele alla sua decisione di prendere parte alla guerra – della quale pur si mostra l'insensatezza, stante nelle conquiste minime a fronte di perdite di uomini massime e nella visione del nemico come alter ego che coltiva le stesse abitudini e che è costretto a svolgere lo stesso “lavoro” bellico –, la visione demistificatoria non giunge alla totale disillusione e conseguente condanna del conflitto: difatti, la guerra viene considerata anche dal Lussu ormai maturo come «dura necessità, terribile certo, ma alla quale ubbidivo, come ad una delle tante necessità, ingrate ma inevitabili, della vita»¹⁵. Né egli giunge alle conclusioni formulate da Ernst Jünger nel suo famoso e controverso libro *In Stahlgewittern* (*Nelle tempeste d'acciaio*, 1934) e in molteplici altri scritti: la totale distruzione e il superamento attraverso tale conflitto – attraverso una “guerra dei materiali” che coinvolge l'uomo in eventi molto poco eroici e in cui egli stesso si trasforma in una sorta di “materiale bellico” –

¹² Ivi, p. 107.

¹³ Ivi, pp. 111-112.

¹⁴ «Si può quindi trovare nella letteratura di guerra una sequenza di tipi connotati dalla realtà bellica nelle sue varie fasi [...]. Ciascuno di questi tipi incarna un differente aspetto, un differente carattere degli eventi bellici: il volontario è la personificazione della guerra come progetto nazionale e comunitario; l'esauisto, rassegnato attore del *Materialkrieg* è immediatamente identificabile come prodotto del modo di guerra industrializzato in tutte le sue dimensioni e la sua enorme potenza; le truppe d'assalto sono la personificazione di una realtà e di un desiderio d'aggressione radicati nella massiccia frustrazione degli impulsi d'aggressività vissuta nella quotidianità della guerra di trincea» (cfr. Eric Leed, *op.cit.*, p. 52). Difatti, la rappresentazione della trincea in Lussu è quella di un ricovero difensivo in cui si mantengono i rituali di una quotidianità umana.

¹⁵ *Un anno sull'altipiano*, cit., p. 136-137.

degli stessi valori della civiltà occidentale: la religione, la cultura, la conoscenza, la solidarietà¹⁶. Lussu, invece, nel suo memoriale mostra la fedeltà e l'attaccamento a tali valori, raccontando ad es. di aver trovato dei libri (una copia dell'*Orlando furioso* di Ariosto e una dei *Fiori del male* di Baudelaire) in una villa abbandonata¹⁷, libri che gli faranno compagnia e che l'aiuteranno a mantenere la razionalità e l'umanità di fronte alla deriva collettiva, di cui sono colpevoli come si è detto gli alti ranghi militari (e si vedano a tal proposito i numerosi episodi in cui è protagonista il generale Leone), ma che non induce il soldato semplice e i sottoufficiali come lo stesso Lussu alla trasformazione in disumane macchine belliche.

Spostandoci sul fronte occidentale, non possiamo non dedicare alcune riflessioni al famoso romanzo di Erich Maria Remarque, *Im Westen nichts Neues* (*Niente di nuovo sul fronte occidentale*, 1929), scritto anch'esso ad una certa distanza temporale (più di 10 anni) dalla partecipazione del suo autore al conflitto bellico in cui egli combatté (diversamente dal protagonista del libro) per pochi mesi. In Remarque, la trincea è un luogo pervaso da rumori estenuanti, privato di quel silenzio che simboleggia il mondo di prima, la giovinezza di una generazione partita appena maggiorenne per il fronte. Il silenzio è quello del «paesaggio della nostra giovinezza»¹⁸ che appare per sempre perduto: la trincea, al contrario, è un luogo in cui il silenzio evocativo di una giovinezza piena di vita, anche se accecata dagli ideali bellici del nazionalismo germanico, è disfatto dai rumori costanti che fanno di morte: «An der Front gibt es keine Stille, und der Bann der Front reicht so weit, dass wir nie ausserhalb von ihr sind»¹⁹. Difatti, è nella trincea, e nei suoni pervasivi della guerra, che viene decretata una morte non solo fisica, ma anche morale, di questa stessa generazione:

Hier in den Gräben aber ist sie [die Stille] uns verlorengegangen. Sie steigt nicht mehr aus uns auf; - wir sind tot, und sie steht fern am Horizont, sie ist eine Erscheinung, ein rätselhafter Widerschein, der uns heimsucht, den wir fürchten und ohne Hoffnung lieben. [...] Wir sind verlassen wie Kinder und erfahren wie alte Leute, wir sind roh und traurig und oberflächlich, - ich glaube, wir sind verloren²⁰.

Come si può notare, le conclusioni di Remarque, anche a partire dalla descrizione degli spazi fisici della guerra, sono più perentorie di quelle di Lussu: i giovanissimi volontari partiti in preda all'«euforia d'agosto» (tema al quale Leed dedica un illuminante

¹⁶ Difatti, come è stato ben evidenziato da Mimmo Cangiano, «L'analogia fra guerra e società industriale non provoca in Jünger né sconforto né (come è ad esempio per Barbusse o in Drieu) rigetto della società che ha condotto a tale tipo di guerra, bensì riconoscimento dell'emersione di una nuova tipologia di esistenza (o forma, come viene chiamata) che, spazzando via i valori del mondo precedente [...], sta educando gli uomini a se stessa, anzitutto tecnologizzandoli, post-umanizzandoli»; cfr. Mimmo Cangiano, *Casa, caserme, cimiteri e birrerie. Lo spazio fuor-di-trincea nella letteratura della Grande Guerra*, in «Sigma. Rivista di Letterature comparate, Teatro e Arti dello Spettacolo», 5, 2021, pp. 25-45, qui a p. 38.

¹⁷ *Un anno sull'altipiano*, cit., p. 113.

¹⁸ Erich M. Remarque, *Im Westen nichts Neues*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 2020, p. 110.

¹⁹ Ivi, p. 109.

²⁰ Ivi, pp. 110-111.

capitolo²¹) sono una generazione perduta per sempre: anche se alcuni di loro potranno tornare alla normalità del mondo dei civili, magari feriti o mutilati, non vi ritroveranno veramente un posto, e soprattutto non saranno compresi. Quella sorta di rito d'iniziazione che è la guerra (iniziazione che però non porta ad uno status sociale superiore, come ribadisce sempre Leed), e che nella trincea trova la sua macabra celebrazione, rappresenta un marchio, un inguaribile trauma: inguaribile anche perché incomunicabile, anzi comunicabile, ma solo attraverso la trasformazione artistica e narrativa riuscita a distanza di anni, e prendendo letteralmente le distanze da quei luoghi mortiferi.

L'immaginario della trincea, che richiama la Prima guerra mondiale alla stregua di una metonimia, ritorna anche nella narrativa finzionale oltre che nella memorialistica della Seconda guerra mondiale. Dando ancora una volta precedenza alla componente italiana di tale immaginario, possiamo citare *Il sergente nella neve* (1953) di Mario Rigoni Stern. Il libro è in parte il frutto dell'elaborazione di annotazioni di diario dell'autore, riguardanti la campagna di Russia (1942-43) e la disastrosa ritirata dell'armata italiana (denominata ARMIR), dalla quale ritornarono, come è noto, solo in pochi²². Nella prima parte del libro, intitolata *Il caposaldo*, Rigoni Stern racconta la vita dei soldati italiani stazionati sul Don, che conducono una guerra di posizione non molto diversa da quella già conosciuta durante la Prima guerra mondiale. Le trincee, qui, sono inserite in un sistema di fortificazione sotterraneo, composto inoltre da "caposaldi", ovvero da rifugi collocati in una posizione arretrata rispetto alle trincee, con le quali i caposaldi sono collegati attraverso dei "camminamenti". In questi caposaldi, definiti anche come "tane", nei quali i soldati e gli ufficiali si ritirano a turni, si riproducono abitudini casalinghe, si crea un'atmosfera familiare («Si stava bene nei nostri bunker»²³) che è in forte contrasto con quella delle trincee, luogo descritto come inquietante, *unheimlich*, legato intrinsecamente alla morte. Rigoni Stern spende molte pagine del suo memoriale per descrivere in dettaglio abitudini, oggetti, odori di queste "tane" scavate nel gesso o nella terra:

Quelli che avevano fatto gli ultimi turni di vedetta dormivano. C'era un odore forte lì dentro: odore di caffè, di maglie e mutande sporche che bollivano con i pidocchi, e di tante altre cose. A mezzogiorno Moreschi mandò per i viveri. Ma siccome quel rancio non era da Natale si decise di fare la polenta. Meschini ravvivò il fuoco, Bodei andò a lavare il pentolone in cui aveva bollito i pidocchi²⁴.

D'altronde, è la stessa terra in cui si scavano trincee, bunker e camminamenti a ricordare ai soldati italiani una normalità, una vita pacifica che è quella degli abitanti del villaggio

²¹ Il cap. II intitolato "La comunità d'agosto e la fuga dal moderno", alle pp. 59-102.

²² «Su circa 220.000 uomini impiegati sul fronte russo le cifre ufficiali parlano di oltre 26.000 morti, di 43.000 feriti e di 63.000 dispersi. Qui non c'era la morte in trincea, ma infinite marce fino all'esaurimento e la morte fredda nel gelo», cfr. Raffaella Romanelli, *Novecento. Lezioni di storia contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014, pp. 230-231.

²³ Mario Rigoni Stern, *Il sergente nella neve*, Torino, Einaudi, 2001, p. 5.

²⁴ Ivi, p. 9.

russo ora distrutto e abbandonato, e che assomiglia in tutto e per tutto a quella dei villaggi italiani dai quali essi provengono:

Scavando i camminamenti negli orti delle case che non c'erano più, uscivano fuori dalla terra e dalla neve patate, cavoli, carote, zucche. Qualche volta era roba buona e si faceva la minestra²⁵.

La finta e ben provvisoria pace natalizia, coltivata dai soldati italiani sul Don, e rispettata dai loro nemici russi, verrà presto interrotta. L'attacco sferrato contro gli aggressori italiani a Capodanno viene descritto da Rigoni Stern utilizzando ancora metafore e similitudini che rimandano alle festività da lui conosciute e ricordate con affetto, alle usanze del suo paese:

Dopo, verso mezzanotte, venne la sagra. D'un tratto pallottole traccianti mandavano a pezzi il cielo, pallottole di mitragliatrice passavano sopra il nostro caposaldo miagolando e davanti le nostre trincee scoppiavano i 152: subito dopo i 75/13 e i mortai da 81 di Baroni laceravamo l'aria e i pesci nel fiume. Tremava la terra, e sabbia e neve colavano giù dai camminamenti. Nemmeno nel Bresciano nel giorno della sagra di san Faustino d'udiva un baccano simile. Cassiopea non si vedeva più e i gatti chissà dov'erano andati. Le pallottole battevano sui reticolati mandando scintille. Improvvisamente tutto ritornò calmo, proprio come dopo la sagra tutto diventa silenzioso e nelle strade deserte rimangono i pezzi di carta che avvolgevano le caramelle e i fiocchi delle trombette²⁶.

Il confronto continuo con la vita di pace sembra quasi banalizzare gli eventi di guerra, ed è in netto contrasto con la constatazione, da parte di uno scrittore come Remarque, dell'impossibilità di stabilire una comunicazione tra la vita di prima, in tempi di pace, e l'esistenza del dopoguerra, l'impossibilità di lasciare realmente, per così dire, quella trincea (in cui, peraltro, e significativamente, il protagonista del romanzo di Remarque morirà). In realtà, con tale tentativo di trasportare immagini di vita su questo desolatissimo fronte della Seconda guerra mondiale, Rigoni Stern intende stabilire una normalità nel mezzo di una situazione estrema: una strategia immaginaria che aiuta gli stessi soldati, e che aiuterà lo scrittore a spiegare successivamente l'inimmaginabile ai propri lettori. Anche i soldati russi vengono sorpresi in questi stessi gesti (e forse pensieri): subito dopo aver sventato il tentativo del nemico di aggirare il caposaldo italiano, e ritirandosi ognuno nella propria trincea, una vicinissima all'altra, questi gesti diventano l'occasione per un momento brevissimo di pace, dettato dall'umana comprensione e partecipazione:

Alla mattina, con il sole, uscii a osservare le tracce che avevano lasciato. In verità erano più lontane di quanto avessi supposto la notte, e fumando una sigaretta guardavo le loro postazioni al di là del fiume. Ogni tanto vedevo uno di loro che si alzava a prendere la neve dall'orlo della trincea. Faranno il

²⁵ Ivi, p. 4.

²⁶ Ivi, p. 14.

tè, pensavo. Mi venne il desiderio di berne una tazzina. E li guardavo così come si guarda da un sentiero un contadino che sparge letame nel campo²⁷.

Mentre nel libro di Lussu troviamo passaggi analoghi, in cui si evidenzia la possibilità di empatia con i soldati nemici – sentimento il quale tratterrà Lussu e i suoi commilitoni dall’uccisione di soldati dell’esercito nemico sorpresi in occupazioni quotidiane, in un episodio più volte citato del capitolo XIX («Avevo di fronte un uomo. Un uomo!»²⁸) – in Remarque si narra la trasformazione dei soldati in animali da guerra, in “Menschentiere”: nel romanzo dello scrittore tedesco, si è compiuto quel mutamento di identità del soldato di linea, alienato a sé stesso e contaminato con il diverso da sé (la terra delle trincee, la morte vissuta quotidianamente, il mondo animale – gli onnipresenti ratti – che lo assale), che costituisce un *fil rouge* nella narrativa di guerra, finzionale e non, presa in esame da Eric Leed²⁹. Infatti, il protagonista di *Im Westen nichts Neues* arriva ad uccidere il soldato nemico francese con il quale si trova solo nel medesimo cratere lasciato dalle bombe, gli stessi crateri dove i soldati muoiono asfissati dai gas, in una disperata e selvaggia lotta per la sopravvivenza. Se in Remarque, trincee e crateri sono prevalentemente percepiti come tombe, più che come rifugi, la corretta conoscenza del terreno con i suoi avvallamenti, e la capacità di confondersi entrando per così dire in simbiosi con esso, può viceversa salvare il soldato. Confondersi con, sporcarsi e immergersi nella terra, ha quindi un significato ambivalente, di vita (o meglio di temporanea sopravvivenza) e di morte: un’ambivalenza già rintracciata da Leed in un ampio corpus di letteratura relativa alla Grande guerra, e riassunta efficacemente con le parole seguenti:

La guerra di trincea, il rintanarsi del combattente fra e sotto la terra, produsse un paesaggio dominato da una ambivalenza: la terra era al tempo stesso rifugio e minaccia permanente. Il campo di battaglia era “vuoto di soldati” (*menschenleer*) e nello stesso tempo saturo di soldati³⁰.

3. I tunnel nelle Alpi e nel Vietnam: tra il tecnologico e il primordiale

Come abbiamo visto, le trincee, nella prima così come nella Seconda guerra mondiale, venivano collegate tra di loro da camminamenti e da strutture di rifugio sottoterra collocate nelle retrovie, che nel loro insieme creavano delle costruzioni complesse e finanche labirintiche; costruzioni in cui l’orientamento era in funzione del nemico, nascosto in luoghi simili e quasi speculari. Affianco a quelli che ad oggi vengono definiti come “sistemi di trincee”, già nella Prima guerra mondiale venivano scavati dei veri e propri tunnel, che potevano fungere da ricoveri ma che venivano utilizzati anche come gallerie in cui collocare e far esplodere dell’esplosivo. Nella guerra combattuta tra il 1915 e il 1918 dall’esercito austriaco e italiano, ad esempio, e in particolare nella guerra di montagna (definita anche come “guerra bianca”) attorno al Col di Lana (montagna delle Dolomiti di oltre 2.400 metri di altezza), lo scavo delle gallerie da mina fu un importante

²⁷ Ivi, p. 20.

²⁸ *Un anno sull’altipiano*, cit., p. 137.

²⁹ Vedi *Terra di nessuno*, cit., pp. 29-31 e 53-54 del primo capitolo “La struttura dell’esperienza della guerra”.

³⁰ Ivi, p. 31.

strumento strategico, impiegato sia dall'esercito austro-ungarico, sia dal "genio" italiano. L'obiettivo di tali costruzioni era da un lato di predisporre dei ricoveri coperti rispetto al fuoco proveniente dalle trincee nemiche che solitamente distavano poche decine di metri, e dall'altro di creare delle gallerie da mina scavate sotto le stesse trincee dell'esercito avversario, da far esplodere integralmente³¹. Al di là delle gravissime conseguenze sul piano delle perdite di soldati combattenti, per entrambi gli eserciti, notevoli furono anche le tracce lasciate sul territorio: profondi crateri sui costoni e la cima del Col di Lana gravemente devastata.

Nella vasta letteratura di guerra che riporta tali avvenimenti spicca un libro di Gelasio Caetani (1877-1934), esponente di una nota casata nobiliare romana e di professione ingegnere minerario, intitolato *Lettere di guerra di un ufficiale del Genio. 29 agosto 1915-17 agosto 1918*, pubblicato con tiratura esigua di 50 copie (tutte destinate alla distribuzione privata) nel 1919. Il suo autore, arruolandosi volontario sul fronte dolomitico nell'estate del 1915, fu incaricato con la fortificazione del fronte, con il suo sistema di trincee, di camminamenti, di trincee-ricoveri, di posizionamento dell'artiglieria pesante. Nelle lettere inviate a casa, e indirizzate esplicitamente al padre Onorato, il tenente Caetani passa da un atteggiamento positivo, quasi sportivo da escursionista di montagna, e da una rappresentazione persino "bucolica" del paesaggio (ricorrente nei resoconti analoghi e precedente le azioni di attacco alla conquista del Col di Lana), ad una visione sempre più cupa del teatro bellico. Quando, nel settembre 1915, gli viene assegnato un plotone di 235 uomini, tra minatori, muratori e falegnami, egli procede alla costruzione di un sistema di gallerie, sul costone di Agai, sotto il Col di Lana occupato dall'esercito austriaco. Il resoconto di questi lavori comincia in sordina, quasi non ci fossero dei piani di più ampio respiro, quasi fosse innanzitutto necessario creare delle fortificazioni, dei rifugi sottoterra:

7 ottobre 1915

[...] Tra una settimana spero di essere già bene in galleria in ambo i costoni e, quando avrò compiuto queste due cose, starò come un papa, ben dentro nelle viscere della terra, dove non ci potranno più dare molestia né le mitragliatrici, né le bombe, né la neve, né il freddo. Con una dozzina di minatori americani sarei ora già al coperto; i nostri soldati di regimenti diversi, [...] sono ancora assai mal trenati. Ma da qui a qualche giorno conto che tutto andrà benone³².

Tuttavia, questi primi lavori vengono interrotti dai bombardamenti nemici, che osservano i cambiamenti strategici in atto, sul fronte italiano. Dopo aver rimediato ai danni, ma anche registrato il doloroso scenario di numerosi soldati feriti nelle trincee, formulando un pensiero che per la prima volta interrompe il suo afflato patriottico e attivistico («Che diavolo hai da fare con la guerra», annotazione del 12 ottobre³³), i lavori in montagna continuano:

³¹ Per dettagli sul combattimento sul Col di Lana, tra il giugno 1915 e l'ottobre 1917, si veda Mario Vianelli, Mauro Cenacchi, *Teatri di guerra sulle Dolomiti*, Milano, Mondadori, 2009 [2006], pp. 204-210.

³² Gelasio Caetani, *Lettere di guerra di un ufficiale del Genio. 29 agosto 1915 – 17 agosto 1918*, Perugia, Unione Tipografica Cooperativa, 1919, pp. 37-38.

³³ Ivi, p. 42.

15 ottobre 1915

[...] Sono finalmente riuscito a ultimare una specie di portico blindato per una galleria che sto costruendo a ridosso della piccola trincea degli avamposti: sicché d'ora in poi i miei uomini possono lavorare sotto un tetto, protetti dalle schegge e dalla neve, e di notte possono servirsi di candele, mentre sino ad ora hanno lavorato nel buio più completo. Ti puoi immaginare con quanto profitto! Un tetto poi, sia pure un telo di tenda, che non fermerebbe neppure una pallottola morta di shrapnell, in tempi di guerra dà, per ragioni psicologiche, uno straordinario senso di protezione e di conforto. Uno dei miei soldati è stato ferito da una di quelle maledette bombe³⁴.

Nelle annotazioni di Caetani si coglie lo sguardo pragmatico dell'ingegnere, che incarna perfettamente il lato tecnologico e in senso ampio "ingegneristico" della guerra. Nonostante il senso crescente di sconforto per via di ordini insensati e persino disumani ricevuti dai suoi superiori (come quando gli viene ordinato di riportare ogni ora telefonicamente l'avanzamento dello scavo della galleria³⁵), si percepisce tuttavia l'orgoglio fondato sul proprio ruolo e l'assenza del senso di alienazione e di disperazione che pervade la narrativa di guerra, finzionale e non, dello stesso periodo. Sembra proprio che l'esercizio sul territorio, la possibilità di costruire e intervenire fattivamente, rappresenti una salvezza sul piano psicologico, per l'ufficiale quarantenne. Nei vari interventi di fortificazione delle trincee e di costruzione dei tunnel, si avverte inoltre la consapevolezza di poter intervenire a tutela dei soldati semplici, sui quali la guerra di posizione e l'estrema esposizione al fuoco nemico, data dalla conformazione geologica del territorio, hanno lasciato delle profonde tracce non solo fisiche ma anche psicologiche. Ne troviamo una testimonianza nell'annotazione di poco successiva, del 27 novembre:

Tutto ieri rimasi sul Lana: oggi ho riposo e domani tornerò a fare la vigilia sulla vetta. Finalmente ora entreremo in galleria e potremo mettere gli uomini al riparo di quanto cade dal cielo: ho già aperto tre fronti di attacco, siccome tra pochi giorni si dovrebbe cominciare ad aumentare rapidamente il volume dei ricoveri in caverna. È la sola forma di ricovero compatibile con le condizioni di lassù. Sono patetiche le scene all'entrata di questa galleria. I soldati e gli ufficiali vengono a curiosare e gradualmente s'infiltrano e si affollano lì dentro (soli luoghi sicuri sulla vetta), sino a che li debba cacciare fuori tutti allo scoperto, perché altrimenti il loro lavoro diventa impossibile. Appena ci saremo internati per 7 o 8 metri, potrò aprire nuovi fronti di attacco ed aumentare il numero di minatori ed allora il lavoro procederà più rapidamente³⁶.

Nelle parole di Caetani difatti emerge un contrasto già evidenziato in altri esempi di letteratura di guerra, e che a partire dalla sua prospettiva di ingegnere oltre che di ufficiale dell'esercito regio, assume una valenza particolare: quello tra gli aspetti primordiali e gli aspetti tecnologici della guerra, tra gli spazi sottoterra vissuti come

³⁴ Ivi, pp. 43-44.

³⁵ Vedi la lettera del 25 novembre 1915, ivi, pp. 84-85.

³⁶ Ivi, pp. 85-86.

riparo e salvezza perlomeno temporanea, e che ricollegano i combattenti ad antichi rituali e pratiche antropologiche, e gli stessi luoghi come portatori di morte e utilizzati ai fini della moderna “guerra dei materiali”. In una lettera del 14 gennaio 2016, ad esempio, parlando della neve con cui i suoi uomini devono ora fare i conti, Caetani scrive:

Del resto la neve sta sempre per venire ma non è ancora venuta; il tempo sino ad ora è stato delizioso, quasi primaverile. La mattina, all’aurora, fa freddo, ma verso le dieci il sole, che batte in pieno su questo fianco del monte, riscalda tutto, ed i trogloditi escono dalle loro tane, caverne, gallerie e trincee, per scaldarsi ai suoi raggi³⁷.

In questa “guerra di talpe”³⁸, come la definisce lo stesso Caetani, la velocità con cui si scava nella roccia un sistema di gallerie, giusto sotto le trincee del nemico, è quel che conta: quindi i lavori diretti dal tenente proseguono con celerità, contrastati da attacchi di artiglieria e dalla rincorsa con cui anche l’esercito austriaco procede allo scavo di “contromine”. Razionalità e assurdità si intrecciano in questo procedere, che fa avvicinare a pochi metri gli eserciti avversari, in una corsa a chi avanza più velocemente a suon di picconi, mine, trapani:

La sera del 7 aprile il nemico fece esplodere la sua prima contromina; fu un tremendo colpo di martello sulla nostra testa. [...] Il 9 ci arrestammo, essendo completo lo scavo, e da quel giorno abbiamo fatto silenzio assoluto sotto terra. Le gallerie sono state bloccate e minate in caso che il nemico riuscisse a penetrarvi. Due vedette stanno permanentemente in ascolto, vicino al contatto elettrico, con il quale si può dar fuoco alle mine nascoste nel piano dei cunicoli; in questi giorni i rumori nemici si sono andati facendo più forti e più vicini. L’altra notte riaprii lo sbarramento ed entrai nel cunicolo avanzato. Questa volta il nemico ha sbagliato di poco. Quando entrai nel cunicolo angusto, camminando carponi, mi resi conto di quanto era vicino. Sentivo il battere e il raschiare del ferro a forse due metri da dove ero io... Era impressionante, e il cuore mi batteva un poco. Rimasi lì, tutto solo, per un’ora ad ascoltare, fumando sigarette, la candela in mano. Poi uscii e richiusi lo sbarramento di protezione. Da quel giorno il nemico ha continuato a lavorare quasi senza interruzione³⁹.

In un’accelerazione disperata dei lavori, nei giorni seguenti verranno depositati cinque tonnellate di gelatina esplosiva nelle gallerie scavate, con il rischio di essere scoperti dall’avversario che contemporaneamente sta scavando una galleria a pochi metri sopra quella italiana. Il racconto di Caetani si fa concitato, in un riassunto che riguarda i giorni dal 11 al 17 aprile, e la consapevolezza di rischiare la propria vita è altissima. Il 17 aprile alle 23.30 verrà fatta esplodere la galleria e sferrato l’attacco contro l’esercito austriaco. È il lavoro ingegneristico e tecnologico ad avere la meglio e a portare ad una svolta,

³⁷ Ivi, p. 102.

³⁸ Ivi, p. 127.

³⁹ Ivi, p. 143.

sebbene solo momentanea, nell'estenuante guerra di montagna; e Caetani, protagonista e testimone lucido di tali vicende, annota:

Con quel colpo di cordicella ho mandato all'altro mondo ben più di cento austriaci; è strano il senso di indifferenza per ciò che dovrebbe sembrare un'atrocità. Non mi duole che dei pochi nostri, i quali nel compiere il dovere più sacro, rimasero sepolti quassù, purtroppo per un'imprudenza loro⁴⁰.

Sono delle righe che ben fanno trasparire, forse per il contesto retorico che le caratterizza (trattandosi appunto di lettere inviate a vari componenti della sua famiglia) che per Caetani il legame con il mondo civile e con i valori della civiltà non si sia spezzato, nonostante l'infiltrazione di qualche nota di cinismo: il nemico che scava come lui stesso gode di rispetto, ma va annientato, i soldati italiani che muoiono non pesano sulla coscienza dell'artefice di tale "bravata" patriottica; è loro l'imprudenza, mentre dell'ingegnere sono i meriti strategici, per quanto anche questi appaiano, sul piano storico e in una retrospettiva critica, come inutili e insensati, e ben presto vanificati dalla clamorosa e disonorevole disfatta di Caporetto⁴¹.

Passando a tutt'altro capitolo storico, ma insistendo ancora sulle varie valenze strategiche oltre che semantiche ricoperte dalle gallerie sotterranee, nei vari teatri di guerra, vale la pena fare un cenno ad un autore di narrativa di guerra, questa volta finzionale e incentrata sul conflitto bellico nel Vietnam. Si tratta di Tim O'Brien, che tra il 1969 e il 1970 partecipò come recluta ventitreenne alla guerra del Vietnam, scrittore postmoderno di quella che è stata definita, da Stefano Rosso (rifacendosi a sua volta a Frederic Jameson), anch'essa come una "guerra postmoderna"⁴²: ben documentata dai mass media di tutto il mondo⁴³, fu inoltre una conseguenza meno palese della decolonizzazione dei popoli soggetti dalle potenze europee (in questo caso l'impero coloniale francese, contro cui gli indipendentisti vietnamiti comunisti, i Viet Minh, si ribellarono negli anni Cinquanta). Il romanzo più noto di O'Brien, *Going after Cacciato* (*Inseguendo Cacciato*, 1975), racconta la storia di un gruppo di soldati statunitensi di stanza nel Vietnam, che partono all'inseguimento di un disertore dal nome "parlante" Cacciato, in un'atmosfera surreale e, proseguendo sempre più verso ovest, facendo quasi il verso al famoso movimento di "conquista" dei pionieri americani. Una volta superata la città di Laos, la squadra di soldati procede con l'intento di raggiungere, assurdamente, la città di Parigi. Come è stato evidenziato da Umberto Rossi:

In realtà la storia non è altro che la materializzazione di un modo di dire tipico dei soldati americani in Vietnam, che con l'espressione "gay Paree" (l'amena

⁴⁰ Ivi, p. 150.

⁴¹ Nell'immediato, lo spostamento dell'esercito austriaco sulla vicina cima del Sief e la conseguente prosecuzione di una guerra di posizione, dimostrò che l'azione clamorosa portata a termine da Caetani e dal suo plotone fu tutt'altro che risolutiva per questo capitolo della Prima guerra mondiale.

⁴² Cfr. Stefano Rosso, *Musi gialli e berretti verdi. Narrazioni Usa sulla Guerra del Vietnam*, Bergamo, Bergamo University Press, 2003, pp. 13-30, ma anche Umberto Rossi, *Il secolo di fuoco. Introduzione alla letteratura di guerra del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 33-34 e pp. 306-316 (cap. 5.1 "Guerre coloniali e della decolonizzazione").

⁴³ Si tratta di una particolarità ben colta in un famoso episodio del lungometraggio di Francis Ford Coppola, *Apocalypse now* (USA, 1979).

Parigi) indicavano le comodità e i divertimenti della vita civile. In pratica il libro di O'Brien è la materializzazione del desiderio che anima i soldati americani in Vietnam di andarsene, di uscire dagli orrori di una guerra nella quale molti si sono trovati coinvolti per forza (era in vigore durante il conflitto un sistema di estrazione a sorte dei chiamati alle armi, che colpiva soprattutto i giovani meno istruiti e benestanti)⁴⁴.

Nella rappresentazione delle gallerie scavate dai vietcong, ma in parte risalenti alla guerra di decolonizzazione del 1954, si materializza tutto il terrore delle reclute inviate lontano da casa, per combattere questa guerra non solo postmoderna, ma anche postcoloniale e anti-sovietica. Difatti, la rete di tunnel lunghissima e intricata nel territorio sud-est asiatico, in cui si trovavano locali adibiti a magazzini, infermerie, armerie, dormitori e altro, assunse un ruolo strategico di primaria importanza per i guerriglieri del Vietnam del nord, e divenne un vero rompicapo per l'esercito americano. Nel romanzo appena citato di Tim O'Brien, fin dall'incipit appaiono i tunnel come luoghi mortiferi, in una elencazione di "caduti" sul fronte sud-asiatico, che riassume tutta la disperazione e l'amarrezza di chi vi rimane a combattere:

It was a bad time. Billy Boy Watkins was dead, and so was Frenchie Tucker. Billy Boy had died of fright, scared to death on the field of battle. ad Frenchie Tucker had been shot through the nose. Bernie Lynn and Lieutenant Sidney Martin had died in tunnels. Federson was dead and Rudy Chassier was dead. Buff was dead. Ready Mix was dead. They were all among the dead⁴⁵.

Mentre nella realtà storica, proprio l'ordine di calarsi nei tunnel per esplorarli significava una probabile condanna a morte (di cui furono vittime i soldati addestrati a quel tipo di missione, denominati "tunnel rats" e spesso scelti tra i *latinos*, a causa della statura adatta alla strettezza dei cunicoli d'ingresso)⁴⁶, nel romanzo di O'Brien un gruppo di sei soldati, partiti alla ricerca del commilitone fuggito, improvvisamente sprofonda nelle viscere della terra, in una scena che ricorda la caduta di Alice nel paese delle meraviglie, rimanendo miracolosamente illeso. Successivamente, i sei marines si trovano a percorrere una galleria sotterranea, che, seguendo l'analisi di Stefano Rosso, assume una valenza insolita, rovesciandosi da luogo mortifero e infernale in spazio che rievoca il grembo materno. Soprattutto, scrive Rosso, lo scrittore nordamericano vi tenta di «immaginare la guerra dal punto di vista del nemico, [...] dalla prospettiva di quanti vi abitano e addirittura vi partoriscono, vi svolgono attività culturali ecc.»⁴⁷. In quello che in realtà fu un «labirinto illeggibile per gli americani, metonimia e al tempo stesso metafora di quel più grande labirinto che per gli occidentali fu la guerra nel Vietnam»⁴⁸, il piccolo plotone di O'Brien incontra un maggiore del 48. battaglione vietcong di nome

⁴⁴ *Il secolo di fuoco*, cit., p. 311.

⁴⁵ Tim O'Brien, *Going after Cacciato*, London, Fourth Estate, 2015, p. 9.

⁴⁶ Per dettagli sulle gallerie dei vietcong si veda Gerd Gendzel, *Tunnels*, in S.I. Kutler (ed.), *Encyclopedia of the Vietnam War*, New York, Charles Scribner & Son, 1996, pp. 547-548.

⁴⁷ S. Rosso, Storia e fiction: i tunnel della guerra del Vietnam. Note sul mito americano dei prigionieri di guerra, in «Iperstoria. Testi letterature linguaggi», blog series 2010, p. 3, <<https://iperstoria.it/article/view/824/833>> (consultato il 3 marzo 2024)

⁴⁸ Ivi, p. 2.

Li Van Hgoc, che da loro il benvenuto («'Welcome', he said, 'It is a pleasure you droppend in'»⁴⁹) e che più avanti illustra ai soldati americani questo stesso punto di vista di chi, in realtà, nemmeno appare più come nemico:

'The soldier is but the representative of the land. The land is... your true enemy'. He paused. 'There is an ancient ideograph – the word Xa. It means' – He looked to Sarkin Aung Wan for help. 'Community', she said, 'It means community and soil, and home'. 'Yes', nodded Li Van Hgoc. 'Yes, but it also has other meanings: earth and sky and even sacredness. Xa, it has many implications. But at heart it means that a man's spirit is in the land, where his ancestors rest and where the rice grows. The land is your enemy'⁵⁰.

In questo insolito dialogo “interculturale” sembra palesarsi la chiave, non solo strategica ma anche simbolica, dell'aggressione statunitense alla popolazione di quella zona del sud-est asiatico, una interpretazione nella quale viene coinvolta anche una giovane vietnamita di nome Sarkin Aung Wan, che viaggia in compagnia dei marines, dopo che questi hanno ucciso le mucche del suo villaggio: è la lotta contro la terra a diventare ingestibile per l'esercito USA, proprio perché quella terra (*land/soil*) è sacra e si confonde con chi da sempre questa terra la abita. Il potere è sopraffazione, portato avanti dagli americani con mezzi militari nettamente superiori, di cui sono la chiara e micidiale espressione i modernissimi elicotteri bellici, ma la difesa del popolo aggredito viene dalla profondità della terra, che lo nutre spiritualmente offrendogli un riparo “smisurato”: fuori misura per i muscolosi corpi dei marines, fuori misura rispetto alla loro immaginazione e anche per questo fonte di un terrore incontenibile e duraturo. Un terrore che, al di là delle conseguenze mortifere anche per la popolazione e la guerriglia vietnamita, produce nella migliore delle ipotesi un'elaborazione successiva del trauma, che assume delle forme di singolare creatività, come nel caso del romanzo di O'Brien.

4. Per concludere

Lo spazio del sottosuolo che diventa teatro di guerra sposta l'attenzione dall'esterno (l'attacco al nemico) all'interno, alla propria interiorità, al proprio inconscio; da ciò che accade “alla luce del giorno” alla permanenza – statica ed estenuante – nel buio o semibuio. Non può essere sciolta l'ambivalenza che lo caratterizza: è protezione ma anche dannazione, casa ma anche luogo inabitabile, espressione della tecnologia e contemporaneamente ritorno al primordiale. Possono essere rintracciate le diverse valenze semantiche ad esso assegnate da chi ha fatto esperienza di tali spazi, avendo la fortuna di uscirne fuori vivo; senza escludere di tornarvi successivamente, a guerra finita, con l'immaginazione e la scrittura, per elaborare e testimoniare il proprio vissuto. “Soldiers are dreamers” afferma Tim O'Brien nell'epigrafe del suo romanzo surreale (citando Siegfried Sassoon), e l'idea che trincee e tunnel siano tornati spesso nei sogni e negli incubi dei soldati delle varie guerre del Novecento è una inevitabile certezza.

⁴⁹ *Going after Cacciato*, cit., p. 86.

⁵⁰ *Ivi*, p. 87.

Persistenze moderniste e neomodernismo in *Pinkerton* di Franco Cordelli

Giovanni Barracco

Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"
(giovanni.barracco@uniroma2.it)

Abstract

Il contributo ragiona sulla possibilità di impiegare la categoria di neomodernismo – nel più ampio quadro delle persistenze del modernismo nel secondo Novecento – per il romanzo di Franco Cordelli *Pinkerton* (1986). Questi vi rientrerebbe per una serie di elementi quali l'opacità della forma, la tensione conoscitiva, la problematica dell'io narrante e l'insufficienza dei suoi strumenti conoscitivi, la torsione pubblica, per cui la realtà storica preme fortemente sulla trama, e infine lo spessore sintattico, dominato dall'epanortosi, che avvicina il testo al modello del romanzo-saggio. Attraverso l'analisi di *Pinkerton* si vuole inquadrare infine l'opera di Cordelli nell'orizzonte letterario delle persistenze del moderno.

Parole chiave

Cordelli; neomodernismo; neoavanguardia; forma; romanzo; Moro; modernismo; Novecento.

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/xxx>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.
Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

1. Introduzione

Lo scopo di questo contributo è ragionare sulla possibilità di impiegare la categoria di neomodernismo per il romanzo *Pinkerton* (1986) di Franco Cordelli. È un discorso complesso, che chiama in causa una categoria critica su cui recentemente si è molto dibattuto¹, ne dilata il perimetro cronologico² e in prospettiva coinvolge anche la questione dell'interpretazione dell'opera di Cordelli, la sua posizione nel canone del romanzo italiano, il suo rapporto con le esperienze e le temperie complementari dell'avanguardia e del postmoderno. Qui, per ragioni di spazio, si tratterà specificamente del romanzo *Pinkerton*, quarto tassello di un'opera la cui tensione, la cui densità, il cui spessore formale – fattori che sono il precipitato di una inquieta riflessione sulla forma romanzo, pubblica (come critico³) e privata (come scrittore) – esigono che ci si interroghi sulla questione delle persistenze del modernismo nel secondo e pieno Novecento.

La scelta di *Pinkerton* muove dal fatto che il romanzo, situato quasi al centro dell'opera⁴, ne costituisce il perno, l'oggetto imprescindibile per comprendere i testi che lo hanno preceduto e quelli che seguiranno. Attraverso *Pinkerton* – romanzo sciolto dalla «angoscia dell'influenza»⁵ della neoavanguardia, e che chiarisce il rapporto che egli, e la sua generazione, ebbe con questa – si avvicina più e meglio che altrove il nucleo della poetica di Cordelli, quella sostanza profonda che ne innerva l'opera e l'attività – di critico, saggista, “agitatore e organizzatore culturale”, romanziere, drammaturgo ecc. Il punto è mostrare come l'opzione letteraria di Cordelli – la sua posizione nei confronti del romanzo – si situi in uno spazio (estetico ed etico) alternativo rispetto a quello della neoavanguardia, pur essendone influenzato e pur dovendo egli, e il suo romanzo,

¹ Il riferimento è a Tiziano Toracca, *Il romanzo neomodernista italiano. Dalla fine del neorealismo alla seconda metà degli anni Settanta*, Palermo, Palumbo, 2022, che nel primo capitolo, cui rinvio, sintetizza la questione; il dibattito sulla persistenza del modernismo può risalire alle origini stesse del ragionamento sulla categoria in quanto tale e su quelle, storicamente connotate, più o meno scivolose, di *Late Modernism* e tardo modernismo. Per un quadro completo cfr. Massimiliano Tortora (a cura di), *Il modernismo in Italia*, Roma, Carocci, 2018, ma anche Frank Kermode, *Continuities*, Routledge & Kegan Paul, Londra, 1968, che pone l'accento sulla ironia che permea la cognizione della caoticità delle cose, e sulla questione della “crisi” come fulcro della riflessione romanzesca neomodernista, particolarmente interessante proprio per uno scrittore come Cordelli.

² *Pinkerton*, del 1986, è concepito nel 1978. Per Toracca dopo *Aracoeli* occorre chiamare in causa categorie distinte da quella di neomodernismo. Sono persuaso che la categoria della “persistenza del moderno” possa costituire una più ampia cornice che implica il neomodernismo, cui l'opera di Cordelli, specie dopo *Pinkerton*, sembra attagliarsi con una certa congruenza, per cui forse sarebbe necessario ragionare nei termini di una continuità tra persistenze del moderno e neomodernismo, in particolare per autori le cui opere, dominate da una forte tensione formale e conoscitiva, nascono dal conflitto con la neoavanguardia, e la cui ricezione e comprensione è stata in un certo senso falsata dall'irruzione della narrativa postmoderna.

³ Gli articoli e i saggi critici di Cordelli costituiscono l'altro versante della riflessione sul romanzo, imprescindibile per comprenderne la poetica. La maggior parte di essi è raccolta in *La democrazia magica* (Einaudi, 1996), *La religione del romanzo* (Le Lettere, 2002), *Lontano dal romanzo* (Le Lettere, 2002), *Un mondo antico* (Theoria, 2019), *Il mondo scintillante* (Theoria, 2019).

⁴ Si tratta del quarto dei suoi nove romanzi.

⁵ Così Andrea Cortellessa, *Notizie dal diluvio*, pp. 407-424, p. 415, in *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale*, a cura di Nanni Balestrini, seguito da *Col senno di poi*, a cura di Andrea Cortellessa, Roma, L'orma, 2013.

confrontarvisi – come anche rispetto a quello del postmoderno. In tal senso la congruenza con gli elementi propri del modernismo – dal problema della forma (dalla struttura alla sintassi, alla manipolazione della linea del tempo ecc.), alla questione della verità, fino al tema dello statuto dell'io e al rapporto tra il romanzo e il saggio – e con l'elemento chiave neomodernista – la presenza della storia, quella «torsione pubblica»⁶ e quella «intersezione tra io e storia»⁷ ineludibile che contrassegna i romanzi che possono essere inseriti nella categoria – rendono *Pinkerton* un testo particolarmente significativo nella storia del romanzo contemporaneo.

2. Perimetro del discorso: Cordelli prima di *Pinkerton*; la neoavanguardia; il neomodernismo

Pinkerton esce per i tipi di Mondadori a maggio 1986. A quest'altezza, Cordelli ha pubblicato tre romanzi, *Procida* (Garzanti, 1973), *Le forze in campo* (Rizzoli, 1979) e *I puri spiriti* (Rizzoli, 1982), è conosciuto come curatore, con Alfonso Berardinelli, di una antologia di poesia contemporanea (*Il pubblico della poesia*, Lerici, 1975), per l'attività di critico letterario e teatrale, per aver animato le serate del Beat 72 e aver organizzato il Festival di poesia di Castelporziano del 1979. Di questo fervore culturale rendono conto *Partenze eroiche* (Lerici, 1980) *Il poeta postumo* (Lerici, 1978) e *Proprietà perduta* (Guanda, 1983), questi ultimi due testi complessi, anfibi, che si muovono tra il resoconto e la narrazione, il documento testimoniale e la riflessione critica, dove la cronaca si fa romanzo, il romanzo piega verso la riflessione saggistica, non aliena alla struttura del diario, e la pagina è attraversata da una tensione autofinzionale non estranea alla nascente *autofiction* d'Oltralpe⁸, cui pure i romanzi di Cordelli possono in un certo senso essere avvicinati⁹. Come per *Pinkerton*, i primi tre romanzi, segnati da quello «sforzo tipicamente modernista di rappresentare al meglio una realtà percepita come complessa, sfuggente e spesso traumatica nella consapevolezza dell'inadeguatezza dei mezzi espressivi»¹⁰, già delineano un'opzione alternativa rispetto a quella neoavanguardista; al tempo stesso, la tensione conoscitiva che li percorre, e la problematica formale – che fa leva sulla struttura dei testi, lo statuto dei personaggi, la prosa «fortemente

⁶ Tiziano Toracca, *op. cit.*, p. 88.

⁷ *Ibid.*

⁸ Sulla storia dell'*autofiction*, che sembra nascere col romanzo Serge Doubrovsky, *Fils* del 1977, e gli sviluppi in Italia cfr. Lorenzo Marchese, *L'io possibile. L'autofiction come forma paradossale del romanzo contemporaneo*, Ancona, Transeuropa, 2014. Cfr. anche, tra gli altri, il Dossier monografico de «Il Verri», Vol. 64: *L'io in finzione*, 2017. Le riflessioni sui precursori dell'*autofiction* hanno interessato un recente convegno dell'Università di Torino – dove però Cordelli non è stato nominato.

⁹ Gli inserti autofinzionali e la tensione autofinzionale attraversa tutta l'opera di Cordelli, e meriterebbe un attento studio proprio in quanto il dispositivo dell'*autofiction* è un esito della riflessione romanzesca, una necessità e non una postura. Nelle *Forze in campo* e ne *I puri spiriti* il personaggio protagonista ha lo stesso nome dell'autore (e ne condivide le avventure, salvo trattarsi di un romanzo); in *Proprietà perduta* e *Il poeta postumo* il diario-resoconto degli eventi (fuori) è innervato in una struttura narrativa fortemente autobiografica, filtrata, cioè, dall'io narrante, che mentre descrive e racconta, continuamente interpreta e reinterpreta gli eventi.

¹⁰ Tiziano Toracca, *op. cit.*, p. 7.

sintattica»¹¹ – li rendono altrettanto lontani dalla postura postmoderna, in quanto attraversati da una «tensione alla verità, cioè a una spinta a dare significato e ordine alla realtà, che nel postmodernismo non ha più senso di esistere»¹², come estraneo al postmodernismo d'altronde è il suo autore.

Distingue *Pinkerton* dai primi tre romanzi il rapporto finalmente e del tutto sciolto dalla neoavanguardia¹³ – e per questo è l'oggetto di interesse di questo lavoro – dopo il cui passaggio pure esso rappresenta per Cordelli, come soluzione, il solo romanzo possibile. Se ancora nei *Puri spiriti* la marca sperimentale – anche, in un certo senso, il desiderio di «avere un riconoscimento d'esistenza da parte di una frazione, non della totalità»¹⁴ – prevale sul problema della coscienza (o meglio: il problema della coscienza, e dunque del romanzo, è ancora legato al dibattito neoavanguardista, alla questione dell'impegno, ad un rapporto con la letteratura ancora connotato dalla sostanza ideologica), ciò è perché Cordelli è uno di quegli scrittori che, per generazione e formazione¹⁵, più di tutti dovette confrontarsi con la neoavanguardia, in un rapporto che fu di partecipazione intellettuale (euforica ma esterna) e poi di allontanamento; un rapporto, di comprensione, prima, seguito da una presa di distanza, poi, senza capire il quale non si comprenderebbe non solo la sua opzione romanzesca – e l'eccesso di coscienza che è stato sovente imputato al suo romanzo¹⁶ – quanto anche il romanzo

¹¹ Giovanni Raboni (riferendosi a *Pinkerton*), *Commissario Pinkerton, indagini su via Fani*, «Europeo», 24 maggio 1986, ora in *Il Cordelli immaginario*, a cura di Luca Archibugi e Andrea Cortellessa, Firenze, Le Lettere, pp. 281-283, p. 281.

¹² Tiziano Toracca, *op. cit.*, p. 29.

¹³ Se i «migliori scrittori degli anni Settanta e Ottanta – Celati, Cordelli, Pontiggia e Tabucchi, Tondelli e Vassalli – hanno preso il latte dalla neoavanguardia», come scrive Walter Pedullà, in *I compagni di strada*, in «L'illuminista», n. 8/9, a. III: Cinquant'anni di sperimentismi/1, Roma, Ponte Sisto, 2003, pp. 231-249, p. 238, quello con la neoavanguardia è stato comunque un rapporto difficile, come Cordelli ha sempre sottolineato. Le sue considerazioni in *Col senno di poi*, a cura di Andrea Cortellessa, *cit.*, pp. 286-288, mezzo secolo dopo, sono in tal senso chiare: cosciente che «la letteratura aveva davanti a sé un futuro molto difficile» (p. 287), Cordelli muove confermando che la neoavanguardia è «un feticcio dal quale memorialmente e fattualmente, ancor oggi, non prescindo» (p. 286) e raccontando il processo che lo spinse a prendere «le misure nei suoi confronti [...] [per] difendere me stesso e un'idea di letteratura più "personale"» (p. 288), per cui «le nostre strade si divisero, insomma, nel punto in cui mi pareva che nel discorso della neoavanguardia subentrasse la malafede. Oppure l'eccesso di consapevolezza. Oppure il volontarismo» (p. 288).

¹⁴ Franco Cordelli, *Bilancio personale* in «L'illuminista», *cit.*, pp. 225-229, p. 227. A p. 226 parla, poi, di «un senso di rivolta» verso la neoavanguardia, probabilmente all'origine degli sviluppi successivi del suo romanzo.

¹⁵ La formazione universitaria e personale di Cordelli si svolge proprio tra il 1961 e il 1967 all'insegna della partecipazione – come lettore e spettatore – delle vicende della neoavanguardia. Franco Cordelli, *Bilancio personale*, *cit.*, p. 226: «questa avanguardia fino dal '63 al '73 aveva determinato un cumulo di credenze, di fede, di idealità dentro di me».

¹⁶ La questione dell'eccesso di coscienza accompagna Cordelli sin da *Procida*. Forse Geno Pampaloni, proprio perché in senso ampio conservatore, è il critico che più ha messo a fuoco la questione. Nella recensione a *Pinkerton* scrive della sua «coscienza letteraria molto forte» (p. 285) e come egli sia «impegnato in una estenuante [...] lotta contro Flaubert, vuol dimostrare a se stesso l'assolutezza, l'invulnerabilità del provvisorio, del rinvio, del reticolo delle interrelazioni, di un "qualcosa che rappresenta un qualcos'altro"», affermando che Cordelli «patisce la propria contraddizione: egli va

successivo, quello dei Tondelli, De Carlo, Veronesi, che poterono tornare al romanzo ben fatto¹⁷ proprio perché una generazione di scrittori, consumando l'istanza dell'avanguardia nel corpo a corpo con i propri romanzi, aveva infine liberato il campo – lasciando i propri difficili, complessi, testi, a testimonianza di questa storia (storia di cui peraltro Tondelli era acutamente consapevole¹⁸). Dunque la questione formale, il problema dell'io e il tema della conoscibilità della realtà erano già presenti nei tre romanzi precedenti *Pinkerton*, come sostanza romanzesca – nucleo del racconto e ragione dello stile – e non soltanto come petizione di principio o tesi che la trama dispiega: la loro complessità, come sarà compiutamente in *Pinkerton*, risiede in questo, nell'essere testi che non rimandano alla problematizzazione della forma, dell'io e della verità, ma che ne fanno l'oggetto del proprio discorso, ne sono la sostanza¹⁹.

Se si convoca la categoria del neomodernismo – che vorremmo comunque tenere legata a quella, più duttile, in ampio senso culturale, di persistenza del modernismo – è perché *Pinkerton* ne presenta tutti gli elementi caratterizzanti:

1) La questione della forma, intesa sia come riflessione sulla forma romanzo operata dall'autore, sia come struttura del romanzo, complessa, opaca, in cui il filtro della coscienza determina l'articolazione del testo, incidendo sul racconto, sul tempo, sui meccanismi narrativi, per cui, «la prospettiva soggettiva del racconto e l'opacità formale influenzano nuovamente le strutture portanti del testo (personaggi, narratori, intrecci) all'insegna di una visione del mondo antigerarchica e straniante e rimontano a loro volta, come già nel romanzo modernista, al problema della verità, vale a dire al problema di come rappresentare il mondo alla luce della relatività e della parzialità di ogni rappresentazione»²⁰. Si tratta di una questione, quella formale, che investe direttamente la storia e la redazione del romanzo, di cui leggiamo la settima stesura.

alla ricerca del nocciolo irrazionale che fa da combustibile alla misteriosa e suprema razionalità dell'arte, sapendo di non possedere la forza liberatoria, anarchica e creativa del grottesco e dell'assurdo, o, rovesciando i termini, si propone come un moralista dell'avanguardia», Geno Pampaloni, *Pinkerton e l'enigma*, "Il Giornale", 25 maggio 1986, ora in *Il Cordelli ecc.*, a cura di Luca Archibugi e Andrea Cortellessa, *cit.*, pp. 283-285, p. 285-28. Anche Eraldo Affinati, *Romanzi*, in *Il Cordelli ecc.*, a cura di Luca Archibugi e Andrea Cortellessa, *cit.*, pp. 182-189 scrive di «ipertrofia della coscienza», p. 184.

¹⁷ Per rifarsi al titolo del saggio di Stefano Tani, *Il romanzo di ritorno*, Milano, Mursia, 1990, che tra i primi descrisse il ritorno del romanzo e i caratteri del romanzo di ritorno in termini di accessibilità, affabulazione, recisione del rapporto con la temperie sperimentale, nuova attenzione alla soggettività e all'emotività.

¹⁸ In un'intervista ad Angelo Mainardi, Tondelli così rispondeva alla domanda sul rapporto con lo sperimentalismo: «credo che mentre la generazione dei quarantenni, Cordelli e Bellezza, è stata un po' bloccata dal fatto di aver sempre rifiutato il romanzo come tale, o quanto meno di ritenere che dopotutto si tratta di una finzione [...] col risultato di scrivere sempre dei metaromanzi, in noi più giovani questo problema non si è posto», Angelo Mainardi, *Una scena per l'età del rock*, "Mondo operaio", dicembre 1985, ora in Pier Vittorio Tondelli, *Viaggiatore solitario. Interviste e conversazioni 1980-1991*, a cura di F. Panzeri, pp. 174-187, p. 183.

¹⁹ In questo il magistero di Gombrowicz, particolarmente per *Pornografia* e *Cosmo*, che vengono tradotti in Italia nel 1962 e nel 1965, è al centro della formazione di Cordelli.

²⁰ Tiziano Toracca, *op. cit.*, p. 66.

2 e 3) La questione del soggetto e la tensione alla verità: se nel romanzo neomodernista «l'inconoscibilità del reale [...] non cancella l'aspirazione tragica al senso»²¹, lo spasimo conoscitivo è qui portato avanti da un io narrante il cui filtro soggettivo non solo opacizza il racconto – continuamente ispessendolo, complicandolo – ma, anche, mentre procede nel proprio resoconto, cerca di fare chiarezza su di sé, di pervenire ad una più profonda cognizione di sé – e di ciò che ha vissuto, e del senso che gli eventi hanno avuto – interrogando se stesso, sondando i propri limiti conoscitivi e rimettendoli alla prova, attraverso la continua messa in discussione del discorso del proprio racconto.

4) Quella «torsione pubblica»²², decisiva in *Pinkerton* e da lì in avanti in tutti i romanzi di Cordelli²³, che segna i romanzi degli anni Settanta e Ottanta: si tratta della rilevanza assegnata alla dimensione pubblica e alla storia, nelle forme di un racconto il cui senso si lega a degli eventi cruciali della storia e per la collettività; in sostanza «la sfera privata dell'esistenza è indissociabile da quella pubblica»²⁴, per cui «la crisi del rapporto tra l'io e il mondo si riversa insomma più nitidamente sulla storia e la sua intellegibilità, sulla capacità di registrarne i mutamenti, sul rapporto tra l'io e gli eventi collettivi»²⁵.

5) Lo spessore sintattico – in sostanza: lo stile – e il rilievo problematico della trama. Qui, più che «contare meno»²⁶, pur in presenza di «ellissi e [...] sbalzi temporali» che «fanno perno su nessi di causa-effetto deboli o artificiosi e sono generalmente inessenziali rispetto al bisogno di cogliere la realtà»²⁷, la trama non è districabile dalla sostanza del discorso-commento dell'io narrante, e guadagna una cupa densità significativa quanto più su di essa preme – al termine di una fitta rete di stratificazioni semantiche – la tensione allegorica del racconto (il rapimento Moro, la disfatta di una generazione, la crisi di una repubblica e di una cultura), e quanto più i fatti stessi, pur facendosi ineffabili, in ragione della molteplicità potenzialmente infinita delle interpretazioni, concorrono alla composizione di una vicenda drammatica, ustorica, che rinvia al problema ultimo della verità, all'interrogativo su ciò che è davvero successo e su ciò che siamo. Perciò, il racconto dei fatti è, sì, frammentato e inceppato dalla «densità del filtro soggettivo (in particolare gli affondi nella mente dell'io) [e dall'] opacità della forma (in particolare gli inserti autoriflessivi del narratore o dell'autore)»²⁸, tuttavia ciò non rende la trama accessoria, non la svuota rispetto ai significati che vi discendono. Questo perché ci troviamo di fronte a un particolare esempio di romanzo dall'impianto e dalla tensione modernista, un romanzo-saggio, che elegge a oggetto del racconto il proprio stesso discorso, e si presenta come forma conoscitiva e autonoma, in tal senso

²¹ Ivi, p. 31.

²² Ivi, p. 88.

²³ Lo spostamento di interesse verso la realtà contraddistingue nettamente la seconda fase della parabola di Cordelli, che chiama in causa il tempo di Tangentopoli (*Un inchino a terra*, 1999), la sagoma berlusconiana (*Il duca di Mantova*, 2004), il recupero della Resistenza (*La marea umana*, 2010).

²⁴ Tiziano Toracca, p. 81.

²⁵ Ivi, p. 61.

²⁶ Così Tiziano Toracca, *op. cit.*, a proposito dello svuotamento delle trame nella costruzione romanzesca modernista e neomodernista: «le trame contano meno», p. 69.

²⁷ Ivi, p. 69.

²⁸ *Ibid.*

allontanandosi anche dal romanzo-saggio modernista, poiché, come scrive De Angelis, «il romanzo-saggio sceglie il racconto come ipotetica irriducibilità conoscitiva, [perciò] il confronto tra il romanzo e la conoscenza si gioca essenzialmente sul significato dell'evento»²⁹, e dunque «la diversa consequenzialità del romanzo può realizzarsi soltanto narrativamente; il racconto regola il valore del possibile ed esprime un rapporto essenziale, alla cui formalità nessuna logica può risultare indifferente»³⁰.

Il romanzo di Cordelli, che nasce dal serrato confronto con la neoavanguardia, muove dal genere, il poliziesco, sovvertendolo, stravolgendolo, e dà luogo ad una forma romanzo che mantiene ancora intatta la sua carica conoscitiva, problematica e complessa quanto la realtà che viene tirata su dalle reti del racconto, eppure ancora densa di significatività, testimonia una tensione alla verità che è «il più vero discrimine tra l'autoriflessività modernista e l'autoreferenzialità postmodernista»³¹, e si costituisce come prova compiuta di quella «"terza via" rispetto a quel binomio riduttivo tra tradizione e avanguardia»³², cui Cordelli più di altri doveva pervenire.

3. La struttura del romanzo: la forma del commento

Concepito nel 1978, di *Pinkerton* Cordelli stese sette versioni³³, a riprova di una problematicità di ordine formale che, per quanto da sempre accompagna lo scrittore nelle stesure dei romanzi, contribuendo ad allargare lo iato tra il tempo dell'ideazione, quello della stesura e quello della pubblicazione³⁴, fu qui particolarmente stringente, investendo ugualmente lo stile, la sostanza e la materia romanzesca. Il romanzo muoveva da una domanda che a lungo aveva accompagnato Cordelli: «che cosa significa la parola rapimento? Quella parola mi ossessionava dal 1978, anno del rapimento di Moro. A furia di ripeterla, essa si consumava, significava un'altra cosa, o poteva significare un'altra cosa»³⁵. Il paratesto presenta in copertina *Ganimede rapito da Giove* di Eustache Le Sueur, mentre la bandella, anonima, che fa i nomi di Nabokov e Landolfi (riferimenti imprescindibili, con Gombrowicz, per l'autore), descrive significativamente

²⁹ Valentina De Angelis, *La forma dell'improbabile. Teoria del romanzo saggio*, Roma, Bulzoni, 1990, p. 22-23.

³⁰ Ivi, p. 18. Non è oggetto di questo saggio, ma sono persuaso che la struttura sintattica che articola consustanzialmente il nucleo del racconto e la questione del significato in *Pinkerton* costituisca uno sviluppo del romanzo-saggio così come è stato approfondito da De Angelis, le cui tesi in merito alla natura del romanzo-saggio e alla sua forma, come struttura conoscitiva di per sé e non semplice forma di compromesso tra due generi della prosa, trovo più convincenti di quelle esposte da Stefano Ercolino in *Il romanzo saggio* (Milano, Bompiani, 2017), che infatti in bibliografia non cita De Angelis.

³¹ T. Toracca, p. 30.

³² Ivi, p. 6.

³³ Ne rimangono due, depositate presso il Gabinetto Gian Piero Vieusseux.

³⁴ Mi permetto di rimandare al libro-intervista a Cordelli che con Massimo Castiglioni sto curando: qui Cordelli conferma come tra i tempi di ideazione e stesura delle prime versioni dei romanzi e la loro pubblicazione è sempre intervenuto uno scarto di più anni. Ad es. *I puri spiriti* è pensato nel 1976, ma pubblicato solo nel 1982.

³⁵ Lettera di Franco Cordelli alla laureanda Maria Cristina Mannocchi, 23 gennaio 1994, in *Il Cordelli ecc.*, a cura di Luca Archibugi e Andrea Cortellessa, cit., *Una lettera su Pinkerton*, pp. 82-87, p. 83.

un romanzo che è un «thriller a modo suo ideologico»³⁶, un «poliziesco puro»³⁷, uno «scrutinio di coscienza»³⁸.

La questione della struttura chiama in causa la storia delle redazioni, e rivela come la stesura finale costituì una liberazione dal problema dell'avanguardia e come la sostanza del romanzo esigesse una forma opaca, in cui il filtro soggettivo (il commento dell'io narrante) si costituisse come principio ordinatore; un soggetto il cui spasimo di comprensione (sebbene si tratti di un testimone non del tutto affidabile, perché parte in causa, e di una trascrizione a sua volta sospetta, quella che Teresa aveva fatto delle registrazioni degli interrogatori, che invece mancano) preme sui fatti di una vicenda il cui senso continuamente si riforma – si rimodella, si ristabilisce, poi si perde, poi di nuovo si ristabilisce, ogni volta approfondendosi, complicandosi – man mano che procede nel racconto e nella riflessione. In una lettera Cordelli spiega:

In realtà quel mio romanzo esiste in duplice versione. Fino alle prime quattro era scritto in forma esclusivamente dialogica. Ma non andava bene: per ragioni stilistico-strutturali, o soprattutto per ragioni strutturali. O forse: d'architettura. I conti non tornavano, volevo che tornassero, volevo che Moroni trovasse una spiegazione reale. Per lui solo *sufficiente* (tale si rivelò), ma reale, plausibile. La mimesi del romanzo realistico – che per me era allegoria della realtà per mezzo della realtà – doveva essere condotta fino in fondo. Non volevo arrendermi al caos e all'inerzia, non volevo inscenare una mimesi dell'informe, quello, a farlo, sono buoni tutti [...]. È un problema di creazione del senso, un problema che riguarda il romanzo. Un romanzo mimetico del plurale, dell'informe, del caos, è avanguardia. La quinta riscrittura di *Pinkerton* rappresentò per me, a torto o a ragione, la mia fuoriuscita dall'avanguardia. Fuoriuscita per che cosa? Verso dove? Non so. Certo, non per tornare indietro.³⁹

Della forma interamente mimetica delle prime stesure – un romanzo dunque dialogico, drammatizzato, teatralizzato – nell'ultima versione rimane solo un ritaglio: lo scambio di battute che apre, in corsivo, ciascuno dei quattordici capitoli e che è, nella storia, una traccia delle registrazioni degli interrogatori tra il commissario Tommaso Moroni (detto Pinkerton o "il Redivivo"⁴⁰) e gli studenti del Collegio Molinelli, per risolvere l'indagine sul presunto rapimento – o la sparizione – di uno di essi a Berlino, Mario Bastiani. La struttura del romanzo consiste dunque nel commento dell'io narrante, lo studente del Molinelli Agostino, alle battute degli interrogatori che decide di trascrivere, e dunque nella ricostruzione della vicenda attraverso il resoconto che egli fa a partire dagli scambi che seleziona e che sceglie di commentare.

Il primo elemento che rinvia alla categoria neomodernista – all'idea delle persistenze del modernismo nel secondo e pieno Novecento – è dunque quello formale.

³⁶ Bandella di copertina di Franco Cordelli, *Pinkerton*, Milano, Mondadori, 1986.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Lettera a Maria Cristina Mannocchi, *cit.*, p. 83.

⁴⁰ Il narratore ci informa che i giovani del Molinelli lo soprannominano così, Franco Cordelli, *op. cit.*, p. 15.

Il romanzo è costruito come commento a delle registrazioni degli interrogatori del commissario trascritte da Teresa per Agostino – ma anche, più avanti, a delle fotografie che Agostino passa in rassegna nella solitudine del Collegio. Cordelli sottolineò come la scelta della struttura del commento (significativamente da sempre affine ai suoi procedimenti⁴¹) fosse l'esito di una ricerca di chiarezza: «Questa chiarezza consisteva, per me, nell'aver ritagliato dalla quarta versione alcuni frammenti (i corsivi che aprono ogni capitolo) e nell'averli commentati. Ecco: il commento era la mia forma. E il commento partiva da questa domanda: che cosa significa la parola rapimento?»⁴².

Per poter capire appieno il discorso, è necessario accennare alla trama. In quattordici capitoli il narratore, Agostino, commenta le trascrizioni delle registrazioni degli interrogatori che Tommaso Moroni conduce dall'ottobre del 1978, per venire a capo del rapimento (o della sparizione) dello studente Mario Bastiani, avvenuta a Berlino nel maggio dello stesso anno. Agostino scrive nel 1985, e commentando le risposte dei compagni di collegio ne ricostruisce la storia. Guidato da Teresa, il Collegio Molinelli a Monte Mario nasce per ospitare orfani, ragazzi disabili, ciascuno con delle deformità più o meno evidenti e invalidanti. Suddiviso in tre piani, al terzo ospita i più anziani (la generazione degli anni Quaranta) al secondo i più invalidi e problematici (generazione degli anni Sessanta), al primo i più giovani (generazione degli anni Settanta⁴³), meno gravi dei precedenti. Nel tempo, gli studenti del terzo piano hanno cominciato a mettere in scena dei testi, fino ad assomigliare ad una vera compagnia teatrale, che a metà degli anni Settanta, guidata dal compagno Oscar Cornaro, comincia a discutere della necessità di rompere i confini del teatro tradizionale, contravvenendo alla concezione dell'arte di Teresa e muovendo verso l'avanguardia⁴⁴. In occasione di un viaggio a Berlino, dove sono stati invitati per inscenare *L'invasione* di Adamov⁴⁵, Mario Bastiani pare venire rapito. Di lui pervengono sette lettere, che descrivono il luogo simile-edenico e tutto maschile in cui sembra trovarsi, e che trattano dei compagni del Molinelli, di sé, del problema del teatro. Nell'ultima lettera Bastiani riflette sul senso dell'avanguardia, e sul suo stesso rapimento: «Solo, mi chiedo se un rapimento sia davvero un evento della vita pubblica o non l'opposto. Questa è l'unica domanda – domanda capitale – che ancora mi faccio»⁴⁶. Alla fine, Moroni trova, come Cordelli voleva, «una spiegazione reale. Per lui solo *sufficiente* (tale si rivelò), ma reale,

⁴¹ A riprova della complessità delle strutture dei romanzi di Cordelli, si pensi che *Procida* è un diario, come anche, in parte, *Le forze in campo*; *I Puri spiriti*, romanzo di quattro racconti, presenta una sezione diaristica e una legata al modulo autobiografico; *Guerre lontane* consta della riscrittura di un quaderno perduto.

⁴² *Ibid.*

⁴³ Il riferimento generazionale è dedotto da chi scrive, non è esplicitato chiaramente dal narratore, per cui il gradiente metaforico, che qui salta agli occhi, nel romanzo è invece assente del tutto o quasi.

⁴⁴ Franco Cordelli, *Pinkerton*, p. 42: «Teresa non concepiva che l'ordine, i sistemi chiusi. Noi ne eravamo sazi»

⁴⁵ Drammaturgo feticcio dell'avanguardia teatrale, Arthur Adamov – e il suo riferimento, Antonin Artaud, che altrettanto spesso ricorre nel romanzo – non è nome casuale, come *L'invasione*, pièce del 1949 tradotta da Einaudi nel 1967 centrata sul commento degli eventi, sul rapporto tra la realtà e la sua ricostruzione.

⁴⁶ *Ivi*, p. 185.

plausibile»⁴⁷: Teresa viene accusata e condannata per malversazione. Ma la conclusione superficiale dell'indagine è, per l'appunto, posticcia, e niente dice di ciò che è stato tirato su dalle reti del commento di Agostino, che nel corso del racconto, ricostruendo la vicenda di Berlino – che peraltro si conclude con l'incendio misterioso del teatro, il Bethanian – ha portato alla luce la natura complessa dei rapporti tra i compagni del Molinelli, e tra i compagni e Teresa, del rapporto con l'avanguardia, porgendo infine, per via di gradualità metalessi, il ritratto sgomento e sofferto di una generazione.

Come osservò Walter Pedullà, «ci sono due indagini parallele: quella di Pinkerton e quella di Agostino. Questa naturalmente contiene la prima»⁴⁸, per cui «il campo di tensione è dato dal fatto che c'è un attrito tra gli eventi come si sono svolti dal 1978, il racconto che ne è stato fatto a Pinkerton e il racconto come lo sta svolgendo Agostino, che in realtà interpreta quanto si è manifestato ai tre livelli»⁴⁹. La forma del commento è dunque la sola struttura possibile del romanzo, così come, nel procedere saggistico, la sintassi di Cordelli opera come «una rete [...] pronta a ricalibrare le maglie quando un nuovo evento si produce»⁵⁰. In *Pinkerton* il narratore muove «dal racconto al commento, per poi lanciarsi nel movimento opposto, dal commento al mare della metafora»⁵¹, e il senso del racconto promana dal movimento stesso del narratore, che cerca di comporre l'intero approfondendo la trama di relazioni che si è sviluppata tra tutte le figure coinvolte, percorrendo come una spola trent'anni di storia, assecondando i processi analogici della memoria, per ellissi, sbalzi vertiginosi, sovrapposizioni temporali. La forma romanzo, qui, «tende per l'appunto a ispessirsi e opacizzarsi, cioè a mostrarsi anziché mostrare»⁵², ed insieme al filtro soggettivo – che struttura il racconto e ne determina e orienta il senso – influenza «le strutture portanti del testo»⁵³. È cioè solo nella forma stessa del commento – da intendersi come palinsesto di un palinsesto, riflessione di Agostino che si sovrappone al suo resoconto, e che a sua volta si stende sulla sua ricostruzione delle testimonianze dei compagni di fatti ormai irraggiungibili, sebbene ancora traumatici – che la sostanza del racconto guadagna consistenza, sembra farsi prendibile. Ci si trova davanti ad una fitta rete interpretativa, nelle cui maglie i fatti sembrano scomparire o occultarsi: al primo livello, abbiamo il commento di Agostino; al secondo, le sue riflessioni; al terzo, la sua ricostruzione delle testimonianze; al quarto, la ricostruzione delle psicologie dei compagni e dei rapporti tra di loro; al quinto, il problema dell'affidabilità di Agostino e (sesto livello) di Teresa (prima trascrittrice); al settimo, le registrazioni dei compagni, che non sono pervenute; all'ottavo, le ricostruzioni di Pinkerton; infine, al nono livello – insondabile – i fatti.

Giovanni Raboni rilevò che è come se in *Pinkerton* «procedimenti e scrittura avessero fatto coagulare ed emergere – da se stessi, dentro se stessi – un centro, un perno,

⁴⁷ Franco Cordelli, Lettera ecc., *cit.*, p. 83.

⁴⁸ Walter Pedullà, *La mano sinistra di Cordelli*, "Avanti", 24 maggio 1986, ora in *Il Cordelli ecc.*, a cura di Luca Archibugi e Andrea Cortellessa, *cit.*, pp. 276-281, p. 279.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ Raffaele Manica, *Saggista*, in *Il Cordelli ecc.*, a cura di Luca Archibugi e Andrea Cortellessa, *cit.*, pp. 189-194, p. 191.

⁵¹ Gabriele Pedullà, *Luoghi*, in *Il Cordelli ecc.*, a cura di Luca Archibugi e Andrea Cortellessa, *cit.*, pp. 153-159, p. 157.

⁵² Tiziano Toracca, *op. cit.*, p. 4.

⁵³ *Ivi.*

un punto focale di inaspettata e straordinaria evidenza»⁵⁴: l'andamento «(in senso metaforico) allitterante»⁵⁵ rimanda all'allitterazione come metafora semantica: il ritorno del pensiero, del ragionamento, sul racconto, il ritorno del racconto su se stesso. È nella ricorsività, forma geometrica del commento, che scava e complica, approfondendola, la rete di significati della storia, che consiste la sostanza del romanzo. I fatti non sono districabili dal racconto, ed è l'interpretazione – quella posticcia di Moroni, che pure, nel suo procedere, sembra animato da una singolare tensione metafisica, e quella di Agostino, che invece è mosso dall'aspirazione al senso di sé e a cogliere il significato di quel che ha vissuto – il nucleo pulsante su cui converge il senso ultimo della storia.

4. Stratificazioni del senso, inintellegibilità del mondo, problema del soggetto

In *Pinkerton* la tensione alla verità e la struggente aspirazione alla sua raggiungibilità convivono con l'altrettanto dolente consapevolezza dello statuto di crisi del soggetto, un io narrante – un narratore dagli strumenti insufficienti alla comprensione dell'insieme – che continuamente mette in discussione tanto le proprie ricostruzioni, quanto le sue acquisizioni. Modernista in quanto mosso da una ferma «volontà di rappresentare realisticamente l'esistenza e il mondo nonostante essi appaiano caotici e indecifrabili»⁵⁶, il romanzo intensifica quella «coesistenza tra un'istanza o un movimento di crisi e di perdita e un'istanza o un movimento di ricomposizione e di conquista»⁵⁷, propria degli autori modernisti del primo Novecento, ponendo drammaticamente il tema della conoscibilità del reale.

La critica rimarcò subito come la densità formale investisse forma e sostanza del discorso del romanzo, di cui si sottolineavano il procedimento allusivo, le figure dell'allitterazione metaforica, del simbolo, della metafora, dell'allegoria, tanto che non a torto Manica infine richiamava nel rapimento di Mario Bastiani «la figura psicoanalitica [...] del “ritorno del rimosso”»⁵⁸. L'attenzione alla retorica della sintassi, cioè ai modi di procedimento del discorso del commento di Agostino, è dovuta al fatto che la penetrazione della realtà avviene nella forma di una interpretazione *in fieri* degli eventi, che guadagnano nuova luce o soccombono a nuove ombre a mano a mano che egli ragiona sui moventi dei compagni, sulle loro testimonianze, e le chiosa, incornicia o complica, gettandole spesso in un fondo di ragioni che intorbidiscono anche i fatti, i rapporti apparentemente più tersi. L'analisi che Agostino fa dei lacerti di conversazione diventa indagine psicologica sui compagni del Molinelli, e riflessione sull'impossibilità di trovare una causa originaria al rapimento.

Il nucleo del romanzo è in questo scacco, nella frustrazione per l'impossibilità di trovare una soluzione al rapimento, di ricostruire un nesso tra le cause e gli effetti funzionante, efficace. La sola certezza è che il rapimento di Mario Bastiani è un fatto che

⁵⁴ Giovanni Raboni, *cit.*, p. 282.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ Tiziano Toracca, *op. cit.*, p. 79. Toracca rimarca subito dopo come «una simile vocazione alla mimesi intesa come mediazione segna uno scarto rispetto alla neoavanguardia e al postmodernismo».

⁵⁷ Ivi, p. 59.

⁵⁸ Raffaele Manica, *cit.*, p. 198. Nel *Cordelli immaginario, cit.*, sono raccolte le recensioni all'uscita di *Pinkerton*, attente a rilevare il nesso determinativo tra la forma, la sostanza e la sintassi del romanzo.

è accaduto *dentro* al Collegio, non fuori; le sue cause sono da ricercare nei rapporti tra i compagni, nel rapporto con Teresa e in quello con il teatro.

Anche Pinkerton intuisce oscuramente (e i suoi interrogatori metafisici, esistenziali, lo confermano⁵⁹) che le ragioni del rapimento sono endogene, non esogene al Collegio: che esse precedono il fatto, lo implicano; ma la sua indagine non può che fallire – e risolversi nella condanna razionale di Teresa, per malversazione – perché sul piano del rapimento (o della scomparsa), che pure è un fatto, è cioè avvenuto, si è depositato un nuovo strato di significazione, quello della condizione di rapiti scontata da una generazione – Agostino e gli altri – che è poi una generazione di storpi, di invalidi, di orfani: figure sofferenti nel corpo, nel cuore, figure abbandonate («Chi è che parla? Parla [...] Agostino. Vale a dire, colui che soffre»⁶⁰).

Risalendo negli anni, nella ricostruzione della trama di relazioni nella quale pure confida debba trovarsi la ragione del rapimento – e la chiave di comprensione della sua generazione e di sé – Agostino dubita delle proprie conclusioni, ne rimarca di continuo la provvisorietà, sottolineando lo statuto instabile dei fatti indagati – in fondo, nient'altro che discorsi, trascrizioni di registrazioni, tracce, peraltro sospette, di terza mano⁶¹ – e quello insufficiente degli strumenti conoscitivi – in fondo, nient'altro che il discorso stesso. Le versioni si sovrappongono senza annullarsi, scivolando le une nelle altre («Che ne sia consapevole o meno, quest'ultima, io credo, è la versione giusta»⁶², scrive Agostino, a proposito delle possibili cause della passione di Teresa per il teatro); l'analisi dei rapporti sembra incepparsi, talvolta, acquietarsi negli esiti tralasciando i moventi («Se poi una conseguenza si produce, allora è meglio limitarsi ad essa, trascurare le cause»⁶³, scrive, ponendo fine alla questione sulla paternità di Arturo, figlio di Ida). Il narratore dispiega nel suo racconto degli eventi la crisi della possibilità di afferrare per intera la realtà, di rinchiuderla nel circuito delle cause e degli effetti. Tuttavia, rifiuta la logica economicistica del commissario Moroni («Nell'universo, se considerato come insieme (il punto di vista preferito di Pinkerton) domina la legge economica, il condensare»⁶⁴), cui pure riconosce legittimità, perché la realtà non è imbrigliabile in una logica qualsivoglia.

Più che mai in questo romanzo il «doppio investimento (sull'io e sulla forma) non è posticcio, ma è significativo»⁶⁵, in quanto «funzionale a rappresentare la realtà dando nello stesso tempo conto della sua problematicità e della difficoltà della sua rappresentazione»⁶⁶. Cortellessa scrive di due giochi, «un gioco di superficie, un disegno di relazioni tra personaggi [...] e poi un gioco più oscuro, la cui inconoscibilità ci fa

⁵⁹ Il commissario comprende la stratificazione dell'evento del rapimento, che assume un significato generazionale e allegorico: egli «ipotizzò che il turbine che ci aveva investito a Berlino avrebbe potuto significare per l'istituto e per la nostra compagnia teatrale la fine di un'epoca», p. 24. D'altronde, p. 59: «faceva impressione il suo accanimento, la sua evidente voglia di conseguire un risultato».

⁶⁰ Franco Cordelli, *Lettera*, cit., p. 86.

⁶¹ Non si dimentichi che si tratta di trascrizioni (quelle di Agostino) di trascrizioni (quelle di Teresa) di registrazioni, registrazioni degli interrogatori che Agostino dunque non ha mai ascoltato.

⁶² Franco Cordelli, *Pinkerton*, cit., p. 36.

⁶³ Ivi, p. 58.

⁶⁴ Ivi, p. 63.

⁶⁵ Tiziano Toracca, *op. cit.*, p. 59.

⁶⁶ *Ibid.*

riflettere»⁶⁷. A ben vedere, i due giochi si corrispondono, e alludono a questioni che ispessiscono il racconto e lo impregnano di una forte densità metaforica. La storia del Molinelli, dei rapporti tra i compagni e di questi con Teresa, e l'avventura del teatro, rimandano alla questione dell'avanguardia, e al problema della forma («il rapimento di Mario Bastiani mise a nudo l'eccesso cui ci eravamo abbandonati»⁶⁸). Ma il problema dell'avanguardia – il rapimento dell'avanguardia di una generazione – acquisisce un ulteriore significato quando l'aver rotto l'argine del teatro tradizionale, aver voluto superare i limiti – imposti da Teresa, nell'arte – senza poter più tornare indietro, ambiguamente rinvia ad un gioco più grave, più pericoloso, un gioco politico e culturale: ad un rapimento di cui una generazione intera fu vittima e partecipe, e che coincise con il proprio scacco, e della propria opzione politica ed estetica.

Politica, estetica e psicanalisi si impastano, depositandosi sul fondo del romanzo: il rapimento subito da una generazione (quello di Mario Bastiani) era implicato nella formazione di questa generazione (la storia dell'avventura teatrale sino alle soglie dell'avanguardia) e oscuramente necessario in quanto esito del conflitto con il padre della generazione (Teresa, o meglio, il padre assente, la madre che confisca la verginità ai suoi orfani, e che si oppone all'avventura avanguardista). Il rapimento, in sostanza, era il destino della generazione⁶⁹: Mario, sembra di cogliere tra le pieghe del discorso, esigeva il proprio stesso rapimento, la sua scomparsa. Solo in questo senso è possibile comprendere il riferimento a Ganimede, all'omosessualità. Scrive Cordelli: «Perché Bastiani è fuggito? Perché è un "omosessuale", un uomo troppo disponibile a tutto, un uomo colpevole di volere tutto»⁷⁰.

La stratificazione dei significati, ottenuta con «procedimenti narrativi – volta a volta obliqui e circolari, tortuosi ed ellittici», manipolando il dispositivo temporale al punto che si può concordare con Zeichen per il quale Cordelli «nei suoi libri non fa altro che eliminare l'apparenza del tempo»⁷¹, fa slittare continuamente il senso del romanzo, dislocandolo dal centro (la psicologia dei compagni, i rapporti tra di loro, il teatro) alla circonferenza (Berlino, il rapimento, l'indagine), e dalla letterarietà (la storia dei ragazzi del Molinelli, la scomparsa di Bastiani, l'incendio del Bethanian) alla metaforicità (la generazione degli anni Settanta, il rapimento Moro, la crisi repubblicana) salvo tornare infine sul «rapporto di sublime o sublimata carnalità che li lega [i compagni del Molinelli] alla promotrice e direttrice del luogo in cui vivono: luogo che, per gradi, si è trasformato (e continua a trasformarsi) da orfanotrofio o collegio in comune in laboratorio teatrale e, infine, in simbolo e orizzonte dell'abitare, dell'esserci»⁷².

⁶⁷ Andrea Cortellessa nella conversazione con Valentino Zeichen, *Gioco*, pp. 123-129, in *Il Cordelli ecc., cit.*, a cura di Luca Archibugi e Andrea Cortellessa, p. 127.

⁶⁸ Franco Cordelli, *Pinkerton, op. cit.*, p. 64.

⁶⁹ Scrive Agostino, mentre ricostruisce la vicenda, p. 64: «Chissà, forse aveva ragione Teresa, non avremmo dovuto lasciare la vecchia prospettiva – il teatro francobollatore delle cose reali [...] – e mantenerci fedeli alla nostra minima tradizione; o, più semplicemente, a quella delle cose, così come sono indipendentemente dalle nostre superstizioni».

⁷⁰ Franco Cordelli, *Lettera ecc., cit.*, p. 85.

⁷¹ Valentino Zeichen, *Gioco, cit.* p. 127.

⁷² Giovanni Raboni, *cit.*, p. 282.

5. “Che cos’è un rapimento?” La torsione pubblica, la resistenza a sciogliere l’allegoria, il romanzo come forma conoscitiva

« “Che cos’è un rapimento?” chiede Moroni a Zorzi; e Zorzi dignitoso risponde: “Posso dirle [...] cosa fu per me il rapimento di Mario Bastiani. Bene, fu la vera fine della mia giovinezza: non sono passati sei mesi, ma è tutto così chiaro, così evidente!»⁷³. Se la torsione pubblica, l’attenzione alla sfera politica, pubblica, contrassegna il romanzo tra gli anni Sessanta ed Ottanta in chiave neomodernista, accanto alla questione della forma, alla problematicità del soggetto e alla tensione conoscitiva, la carica di *Pinkerton* risiede nel fatto che il racconto non si fa mai mera metafora di qualcos’altro, né l’allegoria viene sciolta, infine, o semplicemente dichiarata: nulla, insomma, è «così chiaro, così evidente», pur tutte le allusioni guadagnando contorni sempre più netti, illimpidendosi, nel corso del romanzo. La fitta maglia delle metafore rimane attorta al racconto, ma questo non ne è il mero precipitato narrativo, come quelle non sono la sua chiave di decifrazione.

La trama di *Pinkerton*, squassata, modulata sugli andirivieni del narratore, si scarica infine su quell’interrogativo che schiude l’ultima stratificazione di senso, quella cupa allegoria che preme sulla tela della storia, l’analogia vertiginosa con il rapimento Moro: «Ma qual era la sua [di Teresa] colpa? che colpa avevamo, noi che ne eravamo figli, conseguenze, evidenze? D’altra parte a ciascuno di noi, senza che sia possibile rendersene conto, è stata attribuita una capacità di colpa e il problema è solo di dimostrare qual è questa capacità»⁷⁴. Come nota Raboni, «il non detto, l’implicito, preme sull’intelaiatura dell’intrigo poliziesco e psicologico e la fa scricchiolare, la illumina, la stravolge», ma il nucleo del racconto resiste a ridursi alla dimensione della sola analogia, e mantiene intatta la sua tensione conoscitiva e la sua consistenza romanzesca – che è, innanzitutto, la storia sofferta di Agostino, l’ultimo orfano rimasto al Molinelli, l’ultimo amante di Teresa, e del suo tentativo di ricapitolare la propria vicenda e in fondo, di recuperare l’infanzia. Certo, nella storia dei ragazzi del Molinelli si scorge in tralice la storia di una generazione, l’avventura e la liquidazione dell’avanguardia, la cuprea allegoria politica e culturale di un’Europa che brucia (il Bethanian a Berlino) e di un’Italia i cui giovani sono tutti difettosi, insufficienti, rotti, realmente orfani, disorientati; ma questa tensione allegorica, che cresce lungo le pagine, non si cristallizza in un racconto allegorico; la narrazione «si fa sempre più tortuosa ed allusiva, tende sempre più alla supposizione e all’interrogazione»⁷⁵, ma resistendo alla concettualizzazione, al processo astrattivo e simbolico, il romanzo, sulla cui materia continua a gravare questo grumo di sensi ulteriori, tende a diventare «una potente metafora narrativa che [...] ingloba [i fatti] e li cancella e, cancellandoli, li rende più emozionanti e più veri»⁷⁶.

In questione, ancora una volta, è il problema del romanzo, la possibilità del romanzo di essere ancora forma conoscitiva – dunque la sua stessa possibilità. È la memoria di Agostino, nel suo spasimo a ricomporre la storia, riscrivendola, riflettendovi, il dispositivo per mezzo del quale, con lo svolgersi del suo commento ai

⁷³ Franco Cordelli, *Pinkerton*, cit., pp. 156-157.

⁷⁴ Ivi, p. 66.

⁷⁵ Giulio Ferroni in *Il Cordelli ecc.*, cit., cura di Luca Archibugi e Andrea Cortellessa, pp. 319-321, p. 320.

⁷⁶ Giovanni Raboni, cit., p. 283.

nastri trascritti degli interrogatori, si coagulano i significati ulteriori, da quelli più vicini alla vicenda – con la comprensione delle psicologie dei compagni, la ricostruzione della maternità di Ida, il rapporto di Teresa con i ragazzi – a quelli che fanno della vicenda un centro di irradiazione semantica, di proliferazione metaforica – con la questione dell'avanguardia, lo scacco di una generazione, il rapimento Moro:

L'irripetibilità romanzesca della vicenda, la singolarità fortuita e preziosa dei dettagli sono come assediati dalle immense, plumbee ondate della Storia; e tuttavia resistono, resistono nella loro insensatezza, perché questo, in fin dei conti, è o dovrebbe essere il compito di chi scrive romanzi: salvare l'insensatezza, la singolarità, l'irripetibilità dei fatti della vita nello stesso momento in cui questi vengono usati come veicoli di senso, come "correlativi oggettivi", come simboli...⁷⁷

Per Berardinelli all'origine della poetica di Cordelli vi è un «fastidio per il romanzo come forma piena e genere di consumo»⁷⁸ e una «predilezione [...] per quei narratori che hanno messo da parte l'involucro del romanzo per restare fedeli a una "verità" nascosta in questo genere letterario innegabilmente popolare»⁷⁹. Il punto è che uno scrittore come Cordelli, «guidato dall'intelletto critico [...] incontra il romanzo solo a condizione che quell'incontro abbia di nuovo valore, senso e verità»⁸⁰, poiché «se non è un puro strumento di conoscenza, il romanzo è una pura superstizione»⁸¹. Se allora «per essere fedeli allo spirito del romanzo si deve tradirne la lettera, metterne in discussione la tradizione costituita in feticcio e, alla fine, in merce»⁸², si comprende bene l'opzione romanzesca dello scrittore, e ancora meglio *Pinkerton*.

Il modernismo di *Pinkerton* è l'esito di una condizione esistenziale di Cordelli come scrittore, calata nel pieno del Novecento: egli rifiuta il romanzesco – il ritorno del romanzo, la capitolazione del romanzo al romanzesco – e dunque il postmoderno, l'autoreferenzialità solipsistica e lo svuotamento della tensione conoscitiva del romanzo, e con altrettanta ostinazione supera l'anti-romanzo della neoavanguardia, di cui patisce in prima persona gli interdetti, ricavando la propria poetica dallo spazio tra queste due tendenze, entrambe insufficienti a dare conto della problematicità dell'io e della realtà, entrambe incapaci, per ipertrofia ideologica o svuotamento di significati, di offrire una soluzione al problema del romanzo come questione conoscitiva e necessaria – libera dal volontarismo, così come dalla sofisticazione⁸³.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ Alfonso Berardinelli, p. 322.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ *Ivi*, p. 323.

⁸¹ *Ivi*, p. 322.

⁸² *Ibid.*

⁸³ Raboni afferma come in *Pinkerton* – tassello compiuto della poetica cordelliana – si avvertano «gli anni [...] segnati dal lento, faticoso, "impossibile" recupero di una tensione etica al di qua delle catastrofi ideologiche e civili degli anni Settanta, e [...] dalla non meno disperata ricerca di una [...] verità della ricerca al di qua della caduta, per fallimento o sfinimento, del mito dell'avanguardia perpetua», *cit.*, p. 281.

Il rapimento (di Mario Bastiani, di Moro, di una generazione, di un paese intero) è il fatto che ha segnato la fine di un tempo e di un mondo; Cordelli costruisce intorno a questa parola un romanzo che affonda le sue ragioni nella vita dello scrittore stesso, nella sua necessità di rispondere in prima persona, e anzitutto per se stesso, alla domanda sul significato del rapimento, e di raccontare – senza pretendere di esaurirle, né di spiegarle – le ragioni di una generazione che sente di essere stata chiamata in correità dalla Storia per l'altro rapimento. *Pinkerton* può essere considerato romanzo neomodernista perché la rilevanza assegnata alla forma, la problematica della verità, la questione dello statuto dell'io – la sua possibilità di comprendere la realtà e la precarietà dei suoi strumenti conoscitivi – e, in ultimo, l'urgenza storica della realtà storica cui allude, e che costituisce l'obliquo della narrazione, lo avvicinano ai gialli stravolti sciasciani, al primo Volponi, a *Petrolio*⁸⁴. E può infine essere considerato romanzo che mostra una forte persistenza del modernismo, e delle sue strutture, dei suoi caratteri, se si guarda allo spessore sintattico della prosa di Cordelli – che è consustanziale alla struttura del romanzo, cioè alla scelta formale del romanzo come commento. Romanzo come commento, ricostruzione e ricerca di verità pur di fronte all'ambiguità delle prove (i nastri), alla ineffabilità dei fatti (la vicenda del Molinelli) e alla precarietà dei due soggetti che indagano (Agostino e Pinkerton), *Pinkerton* ha nella sintassi del discorso la propria cifra specifica: la scrittura procede per epanortosi, precisazioni continue che correggono le traiettorie delle affermazioni precedenti, ne assottigliano la portata, le consumano, in una sofferta tensione che si sviluppa tra l'io narrante che commenta, cercando il bandolo della propria matassa, e la materia del racconto stesso. È nello spessore sintattico che si coglie l'opzione di Cordelli, perché esso rivela come l'oggetto del romanzo non è la vicenda cui il commento di Agostino rimanda, bensì lo scrutinio di coscienza che è l'oggetto del discorso del commento di Agostino. Il romanzo, nella forma del commento, torna ad essere forma conoscitiva, significante; e la portata del senso risiede proprio nella sua resistenza a risolversi nella semplice allegoria, o nella tersità della metafora. Riandando a Raboni, è nel sottrarre alla tensione ordinatrice del racconto – e del narratore – le singolarità raccontate, nel preservarle nella loro indisponibilità al sacrificio romanzesco – nel rispettarle come entità significative di per sé, e non in quanto portatrici o esemplificatrici di altro, in quanto entità romanzabili, e dunque disposte a farsi romanzesche – che il romanzo riacquista la sua piena consistenza, la sua significatività. Ed è con questa operazione di sottrazione degli eventi narrati ad una troppo scoperta intelaiatura allegorica, che questi mantengono intatta la propria forza semantica, ctonia, mentre essa guadagna una sempre maggiore pregnanza.

⁸⁴ Faccio riferimento ai titoli e agli autori più significativi – e più affini a Cordelli – per la categoria proposti da Toracca.

Nascita e sviluppo della *climate fiction* italiana: alcuni percorsi di lettura

Francesca Ippoliti

Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"
(francesca.ippoliti88@gmail.com)

Abstract

Negli ultimi anni, con l'aggravarsi della crisi climatica, si è diffusa sempre di più la *climate fiction*, ovvero la narrativa che ha per oggetto il cambiamento climatico e le sue conseguenze. Questo filone letterario ha origine in Nord America, ma si è diffuso anche in Europa e in Italia, innestandosi sulla tradizione secolare del racconto apocalittico. Nel presente articolo vengono discusse le principali caratteristiche della *cli-fi* italiana a partire da un *corpus* circoscritto, composto da opere di Laura Pugno, Tommaso Pincio, Tullio Avoledo, Paolo Zanotti, Antonio Scurati, Bruno Arpaia, Mauro Garofalo.

Parole chiave

Climate fiction, ecologia, apocalisse

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/737>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

1. Nascita della *climate fiction*

All'inizio del nuovo millennio si è osservato un aumento della sensibilità ecologista, non solo nei media e nella coscienza comune, ma anche nella letteratura¹ e in particolare nella fantascienza in lingua inglese².

Il rapporto tra l'uomo e la natura è alle origini stesse della *sci-fi*, così come la propensione a rappresentare eventi catastrofici. Tuttavia, con l'aggravarsi della crisi climatica, le due prospettive – quella ecologista e quella apocalittica – sono andate gradualmente a convergere. Negli ultimi decenni, infatti, è diventato sempre più frequente che la distruzione dell'umanità venisse attribuita non solo a cause esterne (ad esempio un'invasione aliena o l'impatto con un asteroide), bensì all'intervento distruttivo dell'uomo sulla natura. A partire da questa tendenza, una nuova consapevolezza degli effetti delle attività umane sull'ambiente si è diffusa a ritmo sempre più rapido travalicando i confini di genere e approdando a fasce di pubblico differenti. Del resto, la fantascienza ben si presta all'assunzione di una prospettiva politico-sociale³ poiché in essa la componente fantastica, a differenza di quanto accade nel *fantasy*, è condizionata da quella scientifica, per cui i mondi anticipati sono plausibili e coerenti, secondo il modello discorsivo offerto dalla scienza (e sia pure di una scienza completamente inventata).

La crescita di una letteratura sempre più avvertita in termini di rischi ambientali ha fatto sì che negli ultimi quindici anni circa si sia affermata una corrente specifica, la *climate fiction* (o *cli-fi*). Con questa etichetta, introdotta dal giornalista americano Dan Bloom, vengono indicate tutte quelle opere che rappresentano il cambiamento climatico e le sue conseguenze. Si tratta di una produzione che ha origine soprattutto in Nord America e include la fantascienza vera e propria, ma va spesso al di là di essa, coinvolgendo autori di tutt'altro ambito. Di fatto, costituisce una declinazione particolare all'interno di un campo più vasto, quello della letteratura ecologista⁴.

La *climate fiction* è profondamente legata all'attualità, in quanto indaga una delle più gravi emergenze in corso; tuttavia, essa affonda le sue radici nel passato. Come anche

¹ In merito ai rapporti tra letteratura ed ecologia, ampiamente indagati dalla critica contemporanea, si rimanda qui agli studi di Serenella Iovino (in particolare alla monografia *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, Milano, Edizioni Ambiente, 2006) e alle ricerche di Niccolò Scaffai (*Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017).

² Per una ricognizione della fantascienza in lingua inglese, facciamo riferimento a Carlo Pagetti, *Il senso del futuro. La fantascienza nella letteratura americana* [1970], Milano, Mimesis, 2012.

³ Cfr. Simona Micali, *Creature. La costruzione dell'immaginario postumano tra mutanti, alieni, esseri artificiali*, Milano, Shake Edizioni, 2022, p. 12: «[...] la particolarità della fantascienza è che la componente che ho definito "congetturale" da un lato limita la libertà di quella esperienza (il mondo fantascientifico deve sottostare alla regola della plausibilità e coerenza epistemologica), ma dall'altro tende a creare un livello di significato ulteriore dell'opera fantascientifica, un significato che possiamo propriamente definire "politico". Infatti, in quanto variante o derivazione plausibile del nostro mondo, il mondo fantascientifico ne diventa più esplicitamente un'immagine deformata e straniante, lo strumento di una messa in questione del nostro mondo».

⁴ Usiamo l'espressione "letteratura ecologista" facendo riferimento all'ecologia come «insieme dei problemi ambientali e dei provvedimenti da adottare per la salvaguardia dell'equilibrio naturale», cui corrisponde, in ambito letterario, «l'evocazione, in forma romanzesca, dei rischi a cui va incontro l'ambiente (cataclismi, epidemie, riscaldamento globale, esaurimento delle risorse, scomparsa di specie e dell'uomo stesso)» (Scaffai, *op. cit.*, p. 43).

la fantascienza catastrofista, essa si innesta sulla tradizione secolare del racconto apocalittico, le cui origini sono antichissime e risalgono fino ai miti del diluvio, elaborati dalle civiltà di tutto il mondo ai loro albori. Cosa dicono del genere umano tali miti? Forse tramandano in forma fantastica eventi catastrofici realmente avvenuti, ma soprattutto esprimono due sentimenti ancestrali della nostra specie: la paura (mescolata al desiderio) dell'annientamento; la spinta verso la palingenesi. Narrare la crisi climatica non è dunque solo un modo di rappresentare l'epoca contemporanea, ma è soprattutto un riannodare i fili con le nostre più antiche narrazioni e pulsioni.

2. La *climate fiction* italiana

A poco a poco, la *climate fiction* ha acquisito una popolarità sempre maggiore a livello internazionale, arrivando anche in Italia. La produzione italiana è più recente e meno cospicua, ma non è priva di interesse e possiede caratteristiche sue proprie che la contraddistinguono rispetto allo scenario nordamericano.

Prima di tutto, la nostra *cli-fi* per lo più ignora o trascura la fantascienza italiana⁵, ma fa riferimento alla letteratura non di genere e occasionalmente alla *science fiction* in lingua inglese. Proprio la lontananza da una produzione considerata "bassa" è stata un fattore cruciale per una ricezione positiva, in quanto in Italia resiste più che altrove la distinzione tra letteratura alta e romanzo di consumo. Un altro elemento che ha contribuito alla fortuna italiana di questa corrente consiste nella solidità del paradigma apocalittico in tutto il mondo occidentale, come osservato da Simona Micali⁶. Infine, la diffusione di tali opere è stata favorita anche dall'aggancio immediato a tematiche di grande attualità, secondo una tendenza che ha caratterizzato numerosi romanzi di discreto successo negli ultimi anni⁷, a discapito di altri aspetti che talvolta si sono rivelati meno influenti (ad esempio la tenuta dell'impianto stilistico-retorico messo in piedi, non sempre durevole o convincente).

La *cli-fi* americana, derivando in maniera più diretta dalla *sci-fi*, rappresenta soprattutto la crisi dell'identità umana di fronte alla natura e alle altre forme di vita⁸. Nella produzione italiana, invece, a essere in crisi non è l'identità del soggetto come appartenente al genere umano, ma in quanto membro di una comunità che condivide storia, lingua e tradizioni: in altre parole, il nucleo fondamentale è la crisi della cultura

⁵ Per un inquadramento della fantascienza italiana, si veda Giulia Iannuzzi, *Fantascienza italiana. Riviste, autori, dibattiti dagli anni Cinquanta agli anni Settanta*, Milano, Mimesis, 2014; Ead., *Distopie, viaggi spaziali, allucinazioni. Fantascienza italiana contemporanea*, Milano, Mimesis, 2015; Simone Brioni, Daniele Combierati, *Ideologia e rappresentazione. Percorsi attraverso la fantascienza italiana*, Milano, Mimesis, 2020.

⁶ Simona Micali, *I bambini dell'apocalisse. Racconti della fine e di nuovi inizi nella fantascienza italiana degli anni Duemila*, «Narrativa», 43, 2021, p. 98, <https://doi.org/10.4000/narrativa.430> (Consultato: 18 luglio 2024).

⁷ Per quanto riguarda la tendenza, nella letteratura degli anni Duemila, alla ricerca di effetti di realtà, anche tramite il riferimento stringente alla cronaca più stretta, si rimanda a Gianluigi Simonetti, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2018.

⁸ Su questo aspetto, si veda Francesca Ippoliti, *La construction de l'authenticité : l'homme et la nature dans la science-fiction contemporaine*, in *Fabula / Les colloques*, Atti del convegno *Dire et faire la "nature"*, Losanna 13 maggio 2023, a cura di Jérôme Meizoz, <https://doi.org/10.58282/colloques.10268> (Consultato: 18 luglio 2024).

umanistica. Non è insolito, ad esempio, che nella nostra *cli-fi* – come anche nella letteratura ecologista in generale – la catastrofe conduca a una subalternità culturale, spesso rappresentata attraverso lo spauracchio dei barbari conquistatori, dietro il quale si nasconde la paura dello straniero e del diverso. In questa chiave, la xenofobia, costruita intenzionalmente con tutto il suo corollario di stereotipi, funziona come dispositivo tematico per rappresentare la figura dello “sconfitto” e la crisi di civiltà.

Manca quasi del tutto la componente utopica della narrativa americana, per cui a prevalere sono scenari distopici senza via di uscita. In particolare, il disastro ambientale spesso si accompagna a una disfatta sul piano politico. Sulle motivazioni di questa tendenza, molto si potrebbe ipotizzare: da un lato, esistono ragioni specificamente letterarie (la componente utopica che da sempre caratterizza la fantascienza americana, di cui la *climate fiction* in lingua inglese è diretta filiazione); dall’altro, ragioni di contesto extra-letterarie (la minore rilevanza politica dell’Italia nello scenario internazionale, ma soprattutto il retaggio di una dominazione straniera non così lontana).

La grande narrazione, tipicamente americana, del rapporto tra uomo e natura, nella *climate fiction* italiana non è quasi mai il *focus* principale. In particolare, l’ecologia è sempre il punto di partenza per parlare di altri argomenti, che non sono di interesse esclusivo della *cli-fi*, ma che quest’ultima spesso condivide con la letteratura coeva di altro indirizzo. Le tematiche più frequentate sono la diversità (culturale e di genere), la finitezza della vita umana, l’incomunicabilità del vissuto interiore, l’impossibilità di riscatto e la perdita di rilevanza dell’individuo nella società di massa. L’approfondimento scientifico, così consolidato in ambito americano, resta quasi sempre sullo sfondo e raramente si allude al progresso tecnologico, pur trattandosi di narrazioni proiettate nel futuro. Le ragioni di quest’ultimo aspetto saranno da ricercarsi non solo nel legame più blando con la fantascienza ma soprattutto con la tradizionale divisione delle due culture – umanistica e scientifica – che da sempre condiziona la letteratura italiana⁹.

L’inquadramento critico appena proposto sarà di seguito illustrato attraverso l’analisi di alcune opere significative, che rappresentano di scorcio gli sviluppi attuali della *climate fiction* italiana. In questa sede, per ragioni di spazio, ci limitiamo a presentare un *corpus* circoscritto, composto dai seguenti romanzi: Laura Pugno, *Sirene* (2007); Tommaso Pincio, *Cinacittà* (2008); Paolo Zanotti, *Bambini bonsai* (2010); Antonio Scurati, *La seconda mezzanotte* (2011); Bruno Arpaia, *Qualcosa là fuori* (2016); Mauro Garofalo, *L’ultima foresta* (2023). Pur non rientrando in questo filone, faremo riferimento anche a due romanzi di Tullio Avoledo (*L’ultimo giorno felice*, 2008; *Come navi nella notte*, 2021), poiché come vedremo sono legati al nostro *corpus* sotto alcuni aspetti.

3. Laura Pugno, *Sirene* (2007)

L’universo narrativo costruito da Laura Pugno potrebbe esistere ovunque, o forse in nessun posto. I luoghi e i personaggi hanno l’astrattezza di una stampa giapponese e per questo, per la loro mancanza di connotazioni troppo specifiche, si adattano ad accogliere sollecitazioni molteplici.

⁹ Sul ruolo della scienza nella cultura italiana, cfr. Enrico Bellone, *La scienza negata. Il caso italiano*, Torino, Codice, 2005.

Nella città di Underwater la forza distruttiva del sole ha generato il cancro nero, una malattia della pelle che porta rapidamente alla morte chiunque la contragga. Dalle profondità degli oceani (e della mitologia classica) sono riapparse le creature ancestrali che sono al centro della narrazione: le sirene. Si tratta di animali caratterizzati da un fortissimo dimorfismo sessuale, per cui i maschi sono più piccoli e non hanno nulla di umano, mentre le femmine sono «bestie da latte e da carne», ma allo stesso tempo sono anche «donne¹⁰». I maschi vengono utilizzati solo per l'accoppiamento, mentre le femmine sono al centro di una industria fiorentissima che produce il pregiato "sushi di sirena" e fornisce intrattenimento sessuale. Tale industria è gestita dalla *yakuza*, vera potenza di un nuovo mondo che assomiglia al Paese evanescente di una fiaba.

Le sirene si collocano in una condizione ambigua: da un lato, vengono descritte come carne da macello, dall'altra viene suggerita una somiglianza con le donne. Questa ambiguità consente di impostare due ordini di riflessioni, che la scrittrice non conduce mai in modo aperto, ma sollecita fortemente. Il primo riguarda i rapporti tra uomo e donna, e più in generale tra femminile e maschile, soprattutto in merito alla distinzione tra umano e animale; il secondo, si riferisce alla violenza di specie come conseguenza di un punto di vista antropocentrico. Queste due direttrici di pensiero, in particolare la seconda, fanno di *Sirene* il più internazionale tra i romanzi del nostro *corpus* e lo pongono in dialogo con la *sci-fi* e la *cli-fi* più significative degli ultimi anni¹¹. Si tratta infatti di tematiche che sono più frequentate in ambito americano che non in quello italiano, soprattutto per quanto riguarda la messa in discussione della prospettiva umana come unica valida. Nonostante la visione aperta, che rifugge qualsiasi soluzione definitiva, almeno in un brano pare essere allusa una visione ecologista radicale, quando si lascia intendere che le piante curate dalla giovane Sadako potrebbero ereditare il mondo intero, oltre a sopravvivere alla loro proprietaria:

Quando era ancora sana, e anche dopo, finché era riuscita a stare in piedi, Sadako curava il terrazzo. Sotto le sue cure, fiori e foglie acquistavano una consistenza nuova. A volte, Samuel pensava che nelle piante di Sadako si stesse sviluppando una forma di intelligenza. Il sole che uccideva gli uomini

¹⁰ Laura Pugno, *Sirene* [2007], Venezia, Marsilio, 2021, p. 11.

¹¹ Il collegamento si sviluppa soprattutto al livello delle grandi linee tematiche affrontate, più che sul piano delle riprese testuali precise. Tuttavia, volendo azzardare dei confronti puntuali, uno dei riferimenti possibili è *The Handmaid's Tale* (1985). Negli allevamenti l'eccessivo sfruttamento dell'animale-sirena ha spesso come conseguenza la mancanza di fertilità, per cui solo gli esemplari sterili sono mandati nelle case di piacere, mentre quelli fertili sono destinati alla procreazione forzata. Allo stesso modo, nel romanzo della Atwood le donne fertili vengono costrette alla riproduzione, invece quelle sterili (che non abbiano aderito al nuovo regime teocratico assumendo il ruolo di mogli) possono essere ridotte alla condizione di prostitute. I due romanzi, del resto, sono legati anche dall'approfondimento delle dinamiche di genere, mentre il rapporto tra umano e animale così importante in *Sirene* è affrontato dalla Atwood nella successiva *MaddAddam Trilogy* (2003-2013). Per quanto riguarda invece l'allusione al radicalismo ecologista, e la presenza di un immaginario legato a creature ibride, il romanzo della Pugno può essere accostato alla *Southern Reach Trilogy* (2014) di Jeff VanderMeer, con la quale ovviamente (per questioni cronologiche) non ha un rapporto diretto.

sembrava gonfiarle di vita meravigliosa. Forse erano destinate a ereditare la Terra¹².

Il protagonista Samuel è uno sconfitto: subisce il cambiamento climatico, la morte di suo padre e della sua compagna Sadako, e infine si ammala gravemente. Anche all'interno della *yakuza* riveste un ruolo del tutto marginale. La sua condizione subalterna si traduce nell'incapacità di comunicare davvero con i propri simili, che culmina nel tentativo di insegnare il linguaggio verbale a Mia, una sirena per metà umana nata da un atto di violenza dello stesso Samuel. Uno dei nodi cruciali è proprio la difficoltà di inquadrare con chiarezza la figura di Mia: è un animale o un'umana? è femmina o donna? La questione non viene risolta, ma l'anelito verso la parola, verso uno scambio autentico, è lo stesso che conduce Samuel a tatuare il corpo di Mia con dei *kanji* identici a quelli che ricoprivano la pelle dell'amata Sadako¹³, traducendo di fatto la comunicazione mancata in una forma di violenza e di possesso, di cui è spia anche la scelta del nome per la figlia mezzosirena. Qualsiasi tentativo di elaborazione verbale sembra però destinato al fallimento, così nel finale si suggerisce il prevalere dei caratteri più animaleschi delle sirene e con essi la sconfitta della nostra razza¹⁴. Mia si avvia infatti verso l'oceano nutrendosi del corpo del padre, mentre la sua mente non ha più nulla di umano. La conclusione potrebbe alludere di nuovo a una forma di ecologismo radicale, per cui l'unico modo per salvare la "natura" sarebbe l'estinzione dell'uomo.

L'assoluta incomunicabilità è figura della disfatta del genere umano in quanto tale e si sviluppa anche su altri piani, andando a definire l'opera nelle sue linee fondamentali. Si tratta, in definitiva, di un romanzo respingente: non viene mai ricercata l'immedesimazione del lettore nei suoi personaggi, non si sollecita nessuna solidarietà né con il loro vissuto né con i loro sentimenti. Si viene respinti sia sul piano morale (il protagonista ha costretto una sirena a un rapporto sessuale, tramite il quale è stata

¹² Pugno, *op. cit.*, p. 27.

¹³ Anche nella *MaddAddam Trilogy* la prosecuzione della specie umana passa attraverso la resistenza della scrittura, come elemento fondativo di una nuova civiltà. In particolare, nel romanzo dell'autrice canadese la scrittura è funzionale alla trasmissione di un patrimonio culturale condiviso, attraverso la narrazione del presente che si fa storia. In questo senso, possiamo rimandare anche a *Qualcosa di scritto* di Bruno Arpaia, dove la capacità narrativa è considerata un comportamento adattivo dell'uomo, tuttavia non in riferimento al linguaggio scritto bensì all'autorappresentazione mentale della "realtà".

¹⁴ Il prevalere dell'animalità è già stato osservato da Raffaele Donnarumma in una recensione su «Allegoria», 57, 2008, <https://www.allegoriaonline.it/240-laura-pugno-qsireneq> (consultato: 18 luglio 2024). Più in generale, nell'ambito della critica sul romanzo della Pugno, la questione del rapporto tra umano e animale rappresenta una delle tematiche più frequentate, insieme ad altri aspetti molto dibattuti, come la critica di genere e l'ecocritica, ma anche la collocazione nel sistema dei generi letterari (tra *sci-fi*, *cli-fi*, *fantasy*, distopia, manga). *Sirene* infatti, pur essendo relativamente recente, è stato oggetto di un numero davvero cospicuo di studi. Si pensi ad esempio che nel n. 43 del 2021 della rivista «Narrativa», intitolato "La fantascienza nelle narrazioni italiane iper-contemporanee", ci sono addirittura tre saggi sul nostro romanzo: cfr. Pierpaolo Antonello, *Post-umano, troppo post-umano: Sirene di Laura Pugno*, pp. 155-171; Hanna Serkowska, Aleksandra Plaska, *Speculative-evolution fiction, quantum-actualist fiction: letture di Laura Pugno*, pp. 173-185; Amélie Aubert-Noël, *Ibridità testuale e ibridità creaturale in Sirene di Laura Pugno*, pp. 187-196, <https://doi.org/10.4000/narrativa.430> (Consultato: 18 luglio 2024).

concepita Mia, la quale subirà a sua volta la violenza del padre) sia sul piano stilistico¹⁵ (attraverso l'impiego di una lingua stilizzata che deve più al fumetto che alla letteratura, che ricorre al gergo scientifico e abolisce l'ipotassi tipica della tradizione italiana alta). Questa strategia narrativa, di per sé molto disturbante, è anche la vera forza dell'opera, poiché costringe il lettore ad assumersi tutti i rischi di una prospettiva straniante: in questo modo i rapporti tra maschile e femminile, tra uomo e donna, tra specie umana e altre specie appaiono in modo inedito.

4. Tommaso Pincio, *Cinacittà* (2008)

Roma, un futuro molto prossimo, un uomo che vive solo. Gli inverni sono finiti, le temperature si sono alzate pericolosamente: l'unico modo in cui è possibile sopravvivere è uscire di notte e dormire di giorno. La maggior parte dei romani ha abbandonato la città, mentre i cinesi l'hanno presa d'assalto. Questo mondo alla rovescia¹⁶ fa da sfondo a un romanzo nero distopico, in cui nonostante l'avvio tipico della *climate fiction* non viene sviluppata nessuna riflessione ecologista. Anche i riferimenti alla fantascienza disseminati nel testo sono dei semplici pretesti, non essendo l'opera di Pincio realmente legata al filone fantascientifico, ma piuttosto alla letteratura cosiddetta "alta", in particolare *Il processo* di Kafka e *Delitto e castigo*, come dichiarato dall'autore stesso¹⁷.

La narrazione è condotta in prima persona dall'«ultimo dei veri romani¹⁸», cioè uno dei pochi italiani rimasti a Roma. La vicenda ripercorre il passato del protagonista, il quale, dalla sua cella a Regina Coeli, racconta la sua «nuova dolce vita¹⁹», ovvero il lento decadimento della propria esistenza fino all'arresto. Rimasto in una Roma ormai irriconoscibile, smette di lavorare e vive in un albergo con i propri risparmi, passando tutte le notti in un *gogo bar*, dove si limita a osservare le ragazze senza sfiorarle. L'incontro con un raffinato manipolatore, Wang, lo porta a perdere il controllo: viene spinto a compiere un grosso furto e soprattutto finisce per essere coinvolto nell'omicidio della donna amata, al quale in realtà non ha preso parte, ma dalla cui accusa non si difende sia perché è in preda al senso di colpa sia perché vuole sprofondare nella rovina, rifugiandosi nello stereotipo del fallimento.

Fin dalle prime pagine, il protagonista si autorappresenta come un «insignificante omuncolo²⁰», ma la sua marginalità è indice di una disfatta più grande, quella del

¹⁵ Sullo stile di *Sirene* si rimanda alla lettura di Luigi Matt: https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_126.html (Consultato: 18 luglio 2024).

¹⁶ Cfr. Simona Micali, *Saltimbocca in salsa di soia. Cinacittà di Tommaso Pincio*, «Annali di studi umanistici», vol. VIII, 2020, p. 294: «L'universo finzionale di *Cinacittà* è insomma un classico esempio di "mondo all'incontrario", tipico di generi dell'immaginario come appunto la satira, il carnevalesco, la farsa, la distopia».

¹⁷ Cfr. Srečko Jurisic, *Roma città-azienda. Cinacittà di Tommaso Pincio. Con un'intervista a Tommaso Pincio (Roma-Pescara, aprile 2019)*, «Narrativa», 31/32, 2010, pp. 199-220, <https://doi.org/10.4000/narrativa.1597> (Consultato: 18 luglio 2024).

¹⁸ Tommaso Pincio, *Cinacittà*, Torino, Einaudi, 2008, p. 6.

¹⁹ Ivi, p. 207.

²⁰ Ivi, p. 18.

modello culturale occidentale incarnato da Roma stessa²¹. Il narratore si è escluso volontariamente da tutte le esperienze ritenute fondative per la vita adulta: il lavoro (si è licenziato), la famiglia (non parla più con sua madre), l'amore (decide di non innamorarsi mai più). Inoltre, a conclusione delle sue avventure si ritrova nel luogo dell'esclusione per eccellenza: il carcere. Come il Samuel di *Sirene*, non riesce più a credere nella possibilità di una comunicazione autentica²². L'impossibilità di comunicare è evidente nei rapporti con le donne²³, di cui è emblema prima di tutto la mancanza di dialogo con la madre, poi la decisione di non avere più relazioni sentimentali e infine la passione per Yin, una donna che non parla mai.

Anche sul piano culturale il personaggio che dice "io" è uno sconfitto, perché è diventato membro di una minoranza etnica in quella che una volta era la sua città. Dei cinesi – definiti brutalmente «barbari del terzo millennio²⁴» – viene data una descrizione durissima e impietosa, che contraddistingue tutta la narrazione, fino alle sentenze più lapidarie: «In sintesi, i lati disdicevoli dei cinesi possono essere ricondotti a due punti fondamentali. Punto primo: hanno uno spiccato senso del brutto. Punto secondo: sono il popolo più materialista dell'universo conosciuto²⁵». Si tratta non di un'incitazione al razzismo, ma di una xenofobia costruita ad arte, cioè di un dispositivo retorico che serve a porre in evidenza il personaggio dell'escluso e la sua paura del diverso. In altri termini, l'irrelevanza sociale dell'ultimo dei romani si traduce nella paura della subalternità culturale. Allo stesso modo, la difficoltà di relazionarsi con le donne esprime anche un altro timore, che è quello della perdita di importanza del ruolo maschile.

Nella Roma di *Cinacittà*, dunque, la crisi climatica ha portato come conseguenze l'accentuarsi dell'insignificanza dell'individuo nella società di massa, la crisi della cultura umanistica minacciata dai "barbari" e l'erosione dei ruoli di genere. La scelta della prima persona rappresenta proprio la ratifica dell'irrelevanza sociale, coerentemente con gli sviluppi più recenti di molta letteratura europea. In numerose opere contemporanee, infatti, la volontà di prendere la parola è spesso espressione di una condizione residuale: in mancanza di narrazioni collettive, aumentano le narrazioni

²¹ Questa lettura è autorizzata anche da numerose dichiarazioni dello stesso autore, riportate in Jurisic, *op. cit.*: «Qui, io racconto le paure dell'uomo comune, che proietta le sue insicurezze sugli stranieri, aspetta con angoscia di essere invaso, coltiva la sua aggressività e finisce per credere alla sua paranoia» (p. 200); «*Cinacittà* racconta la storia di un uomo che pur non di ammettere i suoi limiti traccia un improbabile parallelo tra il suo fallimento e quello della nuova caduta di Roma, il che lo rende un perfetto esemplare di italiano. In tutto ciò c'è ovviamente una forte valenza simbolica, giacché da secoli la cultura occidentale ha visto nel crollo della civiltà romana una metafora del suo tramonto» (p. 205); «Considerata in prospettiva più ampia la caduta di Roma incarna invece lo spettro dell'apocalisse ovvero il tramonto dell'Occidente, la fine del suo predominio culturale ed economico» (p. 217).

²² Pincio, *op. cit.*, p. 82: «La verità è che nessuno vuole capire nessuno. Tutti vogliono essere capiti, a ciò si limita la voglia di comprensione della gente».

²³ Come già osservato da Ludovica del Castillo, il tema del rapporto uomo-donna accomuna alcuni romanzi italiani recenti che parlano di cambiamento climatico. Cfr. Ludovica del Castillo, *Une hypothèse de sens: le changement climatique dans la littérature italienne des années Zéro* (Francesco Pecoraro, Tommaso Pincio, Laura Pugno e Paolo Zanotti), «Trans – Revue de littérature générale et comparée», 24, 2019, <https://doi.org/10.4000/trans.2390> (Consultato: 18 luglio 2024).

²⁴ Pincio, *op. cit.*, p. 80.

²⁵ Ivi, p. 81.

centrate sull'individuo (dall'autobiografia falsata al diario, che spesso confina con il racconto mediato dai *social*), le quali testimoniano in realtà dell'isolamento del soggetto e del suo depotenziamento. L'impiego della prima persona nel romanzo di Pincio si regge dunque su un paradosso: la riduzione dell'io proprio quando si assume la responsabilità di raccontarsi. Di fronte a questa marginalità, anche la fine del mondo viene attesa con disincanto e quasi con speranza, come se tutta la specie umana meritasse l'estinzione.

5. Tullio Avoledo, *L'ultimo giorno felice* (2008) e *Come navi nella notte* (2021)

Degli autori inclusi nel nostro *corpus*, Avoledo è l'unico a provenire dalla fantascienza, anche se di fatto ha attraversato generi diversi e negli ultimi anni si è discostato dalla produzione giovanile, più chiaramente debitrice della *sci-fi*.

Lo scrittore friulano non si occupa in modo diretto di cambiamento climatico, tuttavia abbiamo deciso di menzionarlo in questa trattazione perché affronta alcuni fenomeni che contribuiscono alla crisi in corso, senza limitarsi a una denuncia generica ma assumendo un punto di vista geograficamente determinato. In particolare, Avoledo non fa mai riferimento all'ambiente in modo astratto, ma si riferisce sempre a un paesaggio specifico, quello del Nord-est italiano: lontano da qualsiasi idealizzazione della natura, egli predilige inquadrature precise e anticipa scenari non dissimili da quanto osservato nel nostro *corpus*.

Dal punto di vista della critica ecologica, il romanzo più significativo di Avoledo è *L'ultimo giorno felice*. Uscito nel 2008 nella collana VerdeNero di Edizioni Ambiente dedicata ai *noir* sulle ecomafie, esso affronta la questione delle cave illegali in Veneto attraverso le vicende di Francesco Salvador, architetto che si è lasciato corrompere cedendo i terreni di famiglia alle ecomafie. Da questo filo conduttore, affiora anche il tema dell'edilizia selvaggia, talvolta con alcuni riferimenti (volutamente) xenofobi al modello di sviluppo più spregiudicato messo in campo dai cinesi.

In quest'opera, la corruzione del paesaggio è tutt'uno con quella del protagonista, che tradisce insieme i propri luoghi e la propria famiglia. Mentre Francesco si lascia invischiare nelle mafie, infatti, anche le sue relazioni più care si guastano: non solo con il padre moribondo e lo zio, ma anche con la moglie e i figli. Questo destino di rovina, in cui al degrado ambientale corrisponde il degrado morale, è sigillato da un'apparizione rivelatrice, che si rivela al protagonista durante una gita in barca. Si tratta di un *albatros* tutto contemporaneo, un uccello che non appartiene davvero al cielo:

Fra i rami dell'albero che poteva anche essere un pioppo batteva le ali un immenso uccello nero, come una specie di pipistrello preistorico uscito da un film di Godzilla. Tutti rimasero a guardarlo a bocca aperta. Finché un colpo di vento appiattì l'uccello e lo tramutò in quello che era: un sacco della spazzatura impigliato fra i rami, trasformato dal vento in una finta creatura preistorica²⁶.

La denuncia ecologista ritorna nel recentissimo *Come navi nella notte* (2021), un *thriller* distopico che mostra un'Italia post-pandemica dominata dai cinesi e dalle estreme

²⁶ Tullio Avoledo, *L'ultimo giorno felice* [2008], Torino, Einaudi, 2011, p. 70.

destre. La xenofobia, pur non diventando un dispositivo retorico portante come nel romanzo di Pincio, è pienamente impiegata come strumento per rappresentare una crisi che non è solo ambientale ma culturale. Nell'universo finzionale creato da Avoledo, infatti, la pandemia, l'edilizia selvaggia e l'inquinamento hanno portato alla subalternità politica dell'Italia e, parallelamente, a un acutizzarsi dell'odio verso le diversità. A tale crisi corrisponde ancora una volta il venir meno dei legami familiari e culturali: il protagonista, infatti, ha ormai abbandonato il suo Paese di origine e vi fa ritorno solo allo scopo di vendere la casa paterna. Tuttavia questa vendita sembra un obiettivo quasi chimerico: nonostante tutto, è impossibile congedarsi davvero dal passato. Resta solo una condizione di marginalità e allo stesso tempo di speranza, un'ambiguità ben incarnata dal ritorno, in più occasioni, dell'immagine di una pineta sul mare: già inserita in un progetto di riqualificazione ecologica, che in realtà ne decreterà lo scempio definitivo, essa continua a testimoniare di una ciclicità della vita e di una resistenza inattuale della natura.

6. Paolo Zanotti, *Bambini bonsai* (2010)

Un futuro imprecisato, una Liguria irricognoscibile dove piogge violente si alternano a un sole cancerogeno. Una baraccopoli a Genova, sorta nel cimitero monumentale di Staglieno: la vita che resiste allo stravolgimento del clima, proprio nel luogo deputato alla memoria degli estinti.

In questo mondo apocalittico, gli adulti sono terrorizzati dalla pioggia: al suo approssimarsi, si nascondono da essa senza osare affrontarla; invece i bambini, come rispondendo a un richiamo, improvvisamente sembrano svegliarsi e correre all'avventura: moltissimi abbandonano il mondo dei giochi e degli affetti, per tuffarsi nella tempesta. Questa guerra tra adulti vigliacchi, che temono le tempeste della vita, e bambini che sanno sentire il tempo e farsi guidare da esso, è il nucleo della narrazione.

La storia è incentrata sulle peripezie del piccolo Pepe, figlio di un *cyborg* buono e malinconico (un uomo con alcune componenti robotiche, aggiunte in seguito a un incidente sul lavoro) e di una donna bellissima e sfuggente (anzi evanescente, perché si sottrae alla vita familiare fino a sparire). Anche Pepe un giorno sente il richiamo della pioggia: è l'inizio di epiche peregrinazioni che lo porteranno a incontrare incredibili compagni di viaggio e a compiere l'impervio percorso di formazione che separa la fanciullezza dalla vita adulta. Questo percorso è narrato a posteriori dal protagonista ormai cresciuto, ma l'impiego della prima persona assolve a una funzione completamente diversa rispetto a quanto osservato per *Cinacittà*: non esprime infatti una condizione residuale, bensì l'assunzione di un punto di vista lirico-introspeetivo adatto all'attraversamento nostalgico della memoria.

Nel romanzo di Zanotti, come nella maggior parte delle opere inserite nel nostro corpus, l'ecologia è solo un punto di partenza, pur essendo vivissimo e a tratti doloroso il canto della natura. *Bambini bonsai* è infatti una grandiosa narrazione dell'infanzia²⁷: la

²⁷ Cfr. Micali, *I bambini dell'Apocalisse*, cit.; Ventina Fulginiti, *Dei bambini non si sa niente? L'infanzia come altrove distopico in Anna (Ammaniti), Bambini Bonsai (Zanotti), La terra dei figli (Gipi) e L'uomo verticale (Davide Longo)*, «Narrativa», 43, 2021, pp. 111-126; Stefano Lazzarin, *L'originale di Paolo. La fantascienza nell'opera narrativa di Paolo Zanotti*, «Narrativa», 43, 2021, pp. 141-154, <https://doi.org/10.4000/narrativa.430> (Consultato: 18 luglio 2024).

corruzione della natura e il presentimento della fine del mondo sono metafora del passaggio alla vita adulta, che si accompagna a un profondo senso di perdita. Il lutto per l'esaurirsi dell'età infantile conduce alla consapevolezza della finitudine della vita umana ed è reso più gravoso dall'impossibilità di comunicare fino in fondo l'enormità del cambiamento.

La particolare capacità di visione dei bambini viene mitizzata per le sue caratteristiche di libertà e purezza, di audacia e autenticità. Questa prospettiva, se da un lato trova appiglio anche nella tradizione lirica italiana, va molto al di là di essa. Per esempio, apre le porte all'impiego dello straniamento²⁸, poiché è proprio la presenza di protagonisti bambini, che in quanto tali fanno esperienza del mondo per la prima volta, a rendere possibile una descrizione non familiare del mare ligure il quale, mai visto prima, appare come un grosso mostro. Del resto, lo straniamento è tipico della fantascienza²⁹, genere a cui l'opera di Zanotti è molto legata³⁰.

Romanzo di formazione malinconico e fatato, *Bambini bonsai* deve la sua energia anche a uno stile che unisce espressività e leggerezza classica. La grande precisione terminologica nei riferimenti a flora e fauna – che proviene forse dalla tradizione ligure, in particolare dalla lirica – è vivificata da una sintassi di angelica limpidezza. La concretezza del lessico, il rifiuto del vago, una certa petrosità del dire, sono animate da una vera e propria grazia, che fa di quest'opera un capolavoro degli anni Duemila.

7. Antonio Scurati, *La seconda mezzanotte* (2011)

Alla fine del terzo millennio, Venezia è stata travolta e distrutta da una grande onda e, come molte altre città europee devastate da fenomeni naturali avversi, è stata acquisita da una multinazionale cinese che l'ha trasformata in un enorme parco giochi di lusso. La Nuova Venezia, posta sotto una cupola protettiva³¹, accoglie migliaia di turisti in un microcosmo ludico in cui tutto è permesso, eccetto portare armi da fuoco, avere un credo religioso e generare dei figli.

La principale fonte di intrattenimento sono i combattimenti dei gladiatori, ispirati ovviamente all'Antica Roma, anche se nella nuova civiltà dell'oblio non sono in molti a conoscerne l'origine storica. Con un linguaggio spesso appesantito da barocchismi, si indulgia a lungo sulla ricostruzione dei dettagli degli scontri, secondo una modalità più adatta alla macchina da presa che non alla letteratura, poiché punta soprattutto alla spettacolarità e alla velocità. I combattimenti godono di un'imponente copertura mediatica, in una società in cui i media sono sempre più potenti. Questo eccesso di comunicazione fa da contraltare a un'impossibilità di dialogo autentico, che percorre l'intero romanzo. Tale impossibilità è evidente anche nei rapporti tra uomo e donna: del resto, il risalto dato alla lotta fisica e alla sfera del corpo è dovuto proprio al terrore della perdita di significatività del ruolo maschile.

²⁸ Scaffai, *op. cit.*, pp. 31 e 216.

²⁹ Darko Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction: on the Poetics and History of a Literary Genre*, 1979.

³⁰ Lazzarin, *op. cit.*

³¹ Anche nel romanzo di Zanotti nascono città ricoperte da cupole per difendersi dal riscaldamento globale. La presenza di città speciali separate dall'ambiente circostante è un tema ben noto nella fantascienza e più in generale nelle narrazioni distopiche. Per rimanere agli ultimi anni, si pensi a *The Heart Goes Last* (2013) e alla *MaddAddam Trilogy* della Atwood.

Nonostante l'ambientazione nel futuro, non si dà nessuno spazio alla descrizione del progresso tecnologico. Al contrario, lo scenario delineato è quello di un decadimento costante e di un inconsapevole ritorno al passato. Tale fenomeno viene presentato non come una conseguenza della catastrofe, bensì come il risultato di una crisi di civiltà avvenuta gradualmente, rispetto alla quale la grande onda ha solo gettato una luce definitiva.

Anche nella distopia di Scurati la crisi di civiltà si accompagna alla paura del barbaro colonizzatore, incarnato nuovamente dai cinesi. Lontano dai toni ironici di Pincio, o dalla visione politico-sociale più scoperta di Avoledo, lo scrittore attribuisce l'odio razziale a un complesso di inferiorità che ne sarebbe la motivazione profonda. Questa consapevolezza non gli impedisce tuttavia di elaborare un ritratto feroce dei nuovi dominatori stranieri, anzi fornisce la premessa necessaria a una rappresentazione (forse un po' ambigua) del razzismo³². La xenofobia costituisce un elemento fondamentale del testo, poiché la presunta "minaccia cinese" è considerata una delle cause della disfatta della cultura occidentale. L'umanità viene dunque mostrata alla vigilia della sua "seconda mezzanotte", cioè sul finire della Storia, tra decadenza ed eccesso.

8. Bruno Arpaia, *Qualcosa là fuori* (2016)

Dei romanzi inclusi nel nostro *corpus*, quello di Arpaia è l'unico il cui *focus* sia davvero l'ecologia e in cui venga condotto un solido approfondimento scientifico.

Lo scrittore immagina un mondo travolto dalla crisi climatica, in cui le istituzioni statali sono gravemente indebolite o crollate del tutto. Il protagonista Livio Delmastro, un Professore italiano che insegna neuroscienze a Stanford, deve tornare urgentemente in un'Italia ormai allo sbando, dove il disastro ambientale – come già visto in altri testi – ha condotto alla disfatta anche sul piano politico-sociale. In seguito, dopo la drammatica perdita dei suoi affetti, affronta un lungo viaggio verso la Scandinavia in cerca di salvezza. La rotta dei migranti climatici attraverso l'Europa, guidati da organizzazioni di dubbia affidabilità, è costellata da disavventure dolorose. La descrizione delle sofferenze dei migranti è una chiara denuncia delle condizioni disumane vissute da coloro che, per le ragioni più diverse oltre che per il clima, sono costretti ad abbandonare il proprio Paese. L'importanza di questo argomento, oltre a essere dovuta a problematiche di stringente attualità, si basa su degli evidenti agganci letterari che Arpaia non manca di esplicitare nelle *Avvertenze*, dove si nomina apertamente Cormac McCharty.

³² Cfr. Antonio Scurati, *Non voglio morire cinese*, «La Stampa», 6 ottobre 2011, <https://www.lastampa.it/opinioni/editoriali/2011/10/06/news/non-voglio-morire-cinese-1.36923475/> (Consultato: 18 luglio 2024): «Non so voi ma io non avrei nessuna voglia di morire cinese. E, per come si mettono le cose, a questo punto la probabilità è piuttosto alta. [...] Catastrofismi letterari a parte, a me pare, però, del tutto evidente che l'avvento di una ipotetica sovranità politico-finanziaria cinese sulle nostre antiche terre precipiterebbe il declino della civiltà europea per come l'abbiamo conosciuta, sognata e amata (magari anche solo idealmente)». L'articolo è citato da Mark Chu, il quale sembra suggerire che la rappresentazione della xenofobia in questo caso non sia solo un dispositivo letterario, bensì un punto di vista cui l'autore aderisce: Cfr. Mark Chu, «Non voglio morire cinese»: crisi e conflitto in *La seconda mezzanotte di Antonio Scurati*, «Narrativa», 35-36, 2014, pp. 129-141, <https://doi.org/10.4000/narrativa.1158> (Consultato: 18 luglio 2024).

A fianco a questi due grandi nuclei tematici – l'ecologia e la denuncia delle violenze sui migranti – un altro nodo cruciale, che giustifica anche il titolo dell'opera, riguarda la discrepanza tra realtà e sua rappresentazione mentale. Il professor Delmastro per anni ha fatto ricerca proprio sulla differenza tra quello che dovrebbe esistere "là fuori", cioè il cosiddetto "mondo reale", e il mondo come appare attraverso la rielaborazione mentale dell'uomo. Nel romanzo si evidenzia come l'Io e il mondo non siano altro che costruzioni soggettive, frutto di impostazioni percettive biologicamente determinate dall'appartenenza di specie e di tecniche narrative che il cervello umano impiega in relazione all'ambiente in cui siamo immersi. In quest'ottica, la capacità narrativa dell'uomo riveste un ruolo di primo piano, poiché è di fatto un comportamento adattivo necessario alla sopravvivenza.

Il rilievo dato a quest'ultimo aspetto ha due funzioni: una metaletteraria, poiché si allude al lavoro dello scrittore, intento a rappresentare la crisi climatica; l'altra invece riguarda la critica ecologista *tout court*, poiché l'autore sembra suggerire che proprio l'attitudine degli esseri umani a narrare potrebbe essere una delle chiavi possibili per reagire all'emergenza in corso. Attraverso la narrazione, intesa come strategia adattiva finalizzata alla sopravvivenza in qualsiasi *habitat*, è infatti possibile immaginare un mondo diverso da quello a cui siamo abituati e cominciare a costruirne le fondamenta.

9. Mauro Garofalo, *L'ultima foresta* (2023)

Crisi climatica ed emergenza migranti tornano anche nel recentissimo romanzo di Mauro Garofalo, *L'ultima foresta*. L'opera ricostruisce la fuga di una famiglia che, dopo le ennesime avversità legate al clima, è costretta ad abbandonare la propria fattoria e a intraprendere la rotta balcanica, attraversando la foresta di Białowieża. Rispetto all'opera di Arpaia, il centro della narrazione è più spostato sulle violenze subite dai migranti, tuttavia anche l'ecologia, intesa come denuncia del degrado ambientale, costituisce un elemento fondativo. L'aspetto più interessante – e più internazionale – del libro è la consonanza tra destino umano e destino animale: la prospettiva antropocentrica tende a essere lasciata da parte in favore di una visione corale della natura che accoglie tutti gli esseri viventi su un piano di parità. Il vissuto non umano è avvolto da un velo di incomunicabilità impossibile da squarciare; tuttavia la vicinanza interspecie, ovviamente irrealizzabile sul piano verbale, si fonda sulla comune condizione creaturale, cioè su una vulnerabilità biologica che espone alle giravolte del caso e all'appressarsi della morte. Tutte le forme di vita vengono rappresentate come parte integrante di una natura selvaggia grande e terribile, descritta con un linguaggio talvolta sovrabbondante – troppo condizionato dalla ricerca di una condivisione sentimentale con il lettore –, che tuttavia punta sempre allo sguardo d'insieme.

La catastrofe rappresentata da Garofalo non è collocata in un momento preciso, ma sembra distare dal nostro presente solo una manciata di anni, poiché è l'esito estremo di fenomeni in corso ormai da decenni:

La vita, la grande distribuzione. Pulcini tritati vivi. Galline allevate ad antibiotici. La prodigiosa macchina della civiltà che, al posto di antiche rovine, avrebbe lasciato ai posteri enormi cumuli di ossa di pollo³³.

Sulla distruzione dei viventi e del loro *habitat*, e insieme sulle ceneri di una civiltà decadente, che lascia in eredità ai posteri un passato senza rovine costellato di scarti di cibo (o meglio, di vite spezzate), si imposta una visione distopica del futuro che è soprattutto una visione del presente – un presente tutto da ricostruire.

³³ Mauro Garofalo, *L'ultima foresta*, Milano, Aboca, 2023, pp. 109-110.

Resistenza, guerra e contingenza in *Foglio di via* di Franco Fortini

Annalisa Pagliuso

Università degli Studi di Roma Tor Vergata
(stalker81@libero.it)

Abstract

Soffermandosi sul caso specifico rappresentato dalla raccolta d'esordio del poeta Franco Fortini, l'intervento sceglie di indagare non soltanto la presenza della guerra come motore fondativo di un canone letterario occidentale ma anche, in maniera più specifica, la natura dell'impatto provocato dall'evento resistenziale su una rinnovata concezione dell'esistenza e del mondo in senso politico ed estetico. L'evento in causa, concepito nella sua radicalità e come capacità umana universale di anteporsi e schierarsi contro un'alterità percepita come impositiva, coercitiva o genericamente nociva all'uomo, pare infatti assumere la funzione di vero e proprio *terminus post quem* datare una radicale ridefinizione del campo letterario.

Parole chiave:

guerra, poesia, Resistenza

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/666>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

1. Resistenza come evento che ridefinisce la poesia contemporanea.

In una lezione tenuta nel 1993 per un seminario sulla Resistenza svoltosi presso l'Università Statale di Milano, e successivamente pubblicato nel volumetto che portava il medesimo titolo, ovvero *Conoscere la Resistenza*¹, Franco Fortini notava come ci fosse un singolare «rapporto tra la migliore poesia dell'età resistenziale, o che in qualche modo si riferisca alla Resistenza, e la memorialistica»² individuando e valorizzando un preciso nesso tra valore letterario e partecipazione personale agli eventi in svolgimento. Subito dopo ammetteva «io non posso testimoniare che per me stesso»³, facendo riferimento alla sua *Italia 1942*⁴, componimento compreso successivamente in *Foglio di via*⁵, raccolta d'esordio dello scrittore. Un'analogia funzionale tra letteratura e partecipazione politica veniva confermata da Giulio Ferroni, in un giudizio riportato in questa sede da Fortini, che ricorda come il critico avesse detto che «in uno scrittore come Fenoglio “non c'è una vera differenza di significato fra la partecipazione ai momenti estremi della storia e l'esperienza assoluta della scrittura”»⁶, arrivando persino a identificare il valore euristico delle due esperienze. Ne sarebbe stato forse contento Vittorio Sereni, da Fortini a suo tempo opportunamente rimproverato, e che qui viene invece indicato come caso limite, insieme a Pasolini, di una produzione di una singolare interpretazione della Resistenza, anche in virtù della sua non partecipazione agli eventi considerati.

È in gioco la legittimità della riclassificazione di certa produzione letteraria dell'epoca sotto le più tradizionali etichette dei generi letterari e in relazioni a distinte e affermate autorialità, e non piuttosto in una macrocategoria trasversale a quelli e che li ricomprensca nel più ampio e ideologicamente connotato denominatore comune di “Resistenza”. Probabilmente vi si può leggere in controluce la messa in discussione radicale di un certo valore intrinseco dei fatti storici stessi, in particolare quello dell'antifascismo concepito come idea capace di rifondare l'atto creativo e far coagulare a partire da sé oggetti letterari specifici.

Già in *Le poesie italiane di questi anni*⁷, come vedremo, Fortini lanciava una sfida interessante alla critica contemporanea proponendo di sussumere la produzione poetica del periodo attraverso il filtro categorizzante dell'evento resistenziale. La raccolta poetica d'esordio di Fortini stesso, *Foglio di via*, dal titolo chiaramente connesso al campo semantico militare, è insieme resistenziale e resistente, nella doppia possibilità segnalata dallo stesso autore a proposito della «letteratura resistenziale»⁸ che, nascendo nel clima bellico e postbellico della seconda guerra mondiale, può essere allo stesso tempo «sulla» e fattivamente «di» Resistenza.

¹ Franco Fortini et al., *Conoscere la resistenza. Storia, letteratura e cinema della guerra civile in Italia (1943-1945)*, Milano, Edizioni Unicopli, 2016.

² Ivi, p. 43.

³ *Ibidem*.

⁴ Franco Fortini, *Italia 1942*, in Id., *Foglio di via*, Torino, Einaudi, 1946.

⁵ Franco Fortini, *Foglio di via*, Torino, Einaudi, 1946. D'ora in avanti indicato nel corpo del testo con la sigla *FdV*.

⁶ Franco Fortini, et al., *op. cit.*, p. 50.

⁷ Franco Fortini, *Le poesie italiane di questi anni*, in Id., *Saggi italiani*, Bari, De Donato, 1974, pp. 88-137.

⁸ Franco Fortini, et al., *op. cit.*, p. 33.

Centrale in questa rifondazione del valore evenemenziale, e storico in senso ampio, sta la concettualizzazione della Resistenza come “evento” e come fattore scatenante una precisa modificazione ontologica – secondo l’ontologia evenemenziale di Alan Badiou⁹ – non solo del soggetto e della sua visione del mondo e del sociale, ma anche dell’arte e della scrittura. Quindi la Resistenza come evento determina una riconfigurazione del campo letterario¹⁰, soprattutto dal punto di vista comunicativo e direttamente legato al posizionamento e alla determinazione della voce autoriale.

Già Jean Starobinski, nel suo *Introduzione alla poesia dell’evento*¹¹, manifesto di tale modalità di determinazione della poesia da una scaturigine evenemenziale, coglieva l’occasione offerta dal presente per scrivere il suo saggio, che diventava così testimonianza di un evento di cui egli voleva cogliere il valore, e insieme il paradigma conoscitivo ed epistemologico. Per il critico svizzero diventava fondamentale la funzione di testimonianza incarnata dalla poesia, concepita come atto per cui «un poeta si appoggia all’eterno per innalzare, muovendo al tempo stesso dal suo io individuale e dalla prova condivisa, un canto che esprime la sofferenza e che dà forma a una speranza in cui tutti potranno riconoscersi»¹². Veniva implicata, quindi, una prospettiva che richiama e coinvolge il lettore futuro e che Fortini stesso teneva in considerazione costantemente nei suoi lavori, dalle ipotesi di palingenesi di una lirica come *A un’operaia milanese*¹³ agli appelli più o meno espliciti della saggistica più estrema, cronologicamente parlando. Inoltre la relativa coincidenza, a un certo grado di profondità empirica e conoscitiva, tra tempo storico e tempo personale contribuiva a fondare quell’idea messianica della storia che l’autore condivideva con il filosofo tedesco Walter Benjamin. In questa ottica il testimone è definito come punto d’incontro tra io, evento e trascendenza, ovvero luogo d’intersezione e coincidenza tra tempo storico e tempo personale. Dopo aver dato la sua definizione di “evento” come «cominciamento radicale»¹⁴, Alain Badiou propone il concetto di “ontologia evenemenziale”, che gli permette di leggere la Resistenza come innescatore di un cambiamento, come quel «significante in più»¹⁵ che ha sovvertito lo scorrere del tempo e dell’esistenza stessa.

In *Le poesie italiane di questi anni* Fortini teorizzava l’idea di un potere sistematizzante e strutturante dell’evento Resistenza nella biografia e nelle opere degli autori, anche in quelli che ne erano meno direttamente coinvolti, come nel caso di Vittorio Sereni¹⁶. Per Fortini essa genera un nuovo sentimento e una nuova concezione del tempo negli autori di poesia, di cui il critico vorrebbe descrivere il tracciato o la mappa, per poter, come direbbe Starobinski, «precisare la situazione d’insieme di una

⁹ Come ricorda Matteo Cavalleri in uno studio dal titolo *Resistenza come evento. Antropologia e verità della testimonianza in A. Zanzotto*, che si concentra, almeno in parte, su questi medesimi argomenti.

¹⁰ Vedi Pierre Bourdieu, *Le regole dell’arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Milano, Il Saggiatore, 2022.

¹¹ Jean Starobinski, *Introduzione alla poesia dell’evento*, tr. it. a cura di G. Pedullà, in «Lettres» n.1, gennaio 1943.

¹² *Ibidem*.

¹³ Franco Fortini, *A un’operaia milanese*, in Id., *Foglio di via*, Torino, Einaudi, 1946.

¹⁴ Per la distinzione heideggeriana tra “cominciamento” e “inizio”, vedi Cavalleri, *op. cit.*

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Cfr. Matteo Cavalleri, *op. cit.*

nuova poesia nata dall'evento»¹⁷. Lo scarto è segnato proprio in relazione al «poeta degli anni Trenta»¹⁸, per il quale «il tempo era cronologico o metafisico; [...] metafisicamente era “sentimento del tempo” cioè dell'eterno entro la contingenza. La storia era storia dell'anima, cioè non-storia, la sede di eventi “puntiformi” o smisurati»¹⁹. Rispetto a questi, «nella poesia più recente, passato, presente e futuro tendono invece a riferirsi a eventi collettivi, su quelli si ordina la biografia. [...] L'evento centrale, a partir dal quale si struttura tutta la poesia del dopoguerra, è l'occasione rivoluzionaria della resistenza e del primo dopoguerra»²⁰.

Il rinnovato sentimento del tempo, il tempo concepito come categoria nuova in relazione a una diversa modalità di vissuto e condivisione dell'esperienza resistenziale, determina una sorta di “soggettività espansa”, che trascende l'io approdando a un soggetto collettivo che sta a metà tra l'individualità del singolo e la pluralità distinta del noi. È qualcosa in più del soggetto nella sua autoreferenzialità ma anche qualcosa in più del noi come sommatoria di molteplici individualità. Un valore aggiunto attribuito ai soggetti dalla condivisione dell'evento e una soggettività che non preesiste alla scelta compiuta, ma si va formando in relazione ad essa.

Se la parola che nasce dalla contingenza dell'evento si caratterizza per la sua simultaneità e immediatezza, il modello formale di riferimento per la poesia è il coro, e in diverse occasioni e in più passi la sua presenza è riscontrabile nella produzione poetica di Fortini. Basti pensare, all'interno di *FdV*, a due componimenti come *Canto degli ultimi partigiani*²¹ o *Coro di deportati*²², che fin dal titolo rimandano esplicitamente al genere in questione. Tacendo dei casi in cui una certa tonalità plurale e percussiva smuove il tessuto spesso icastico del dettato, producendo un'impressione di ieraticità diffusa. Come avveniva nella tragedia classica, esso è portatore di un'istanza viscerale e condivisa, assimilabile a qualcosa che sgorga direttamente dalla profondità dell'io. A livello metrico e formale, i tratti tipici dell'innografia e del coro sono rappresentati dalla misura del verso breve – tra l'ottonario e il decasillabo –, l'anafora e la ripetizione a scopo cadenzante e percussivo, le assonanze: ovvero quei moduli e quelle ricorsività atte a determinare una formularità quasi ridondante, martellante e, in fin dei conti, educativa e persino ipnotica. Vale la pena ricordare che la radice etimologica di quest'ultimo aggettivo rimanda al concetto di “sonno” e “sonnifero”, ovvero qualcosa che provoca l'oblio e fa addormentare; un campo semantico e una patente allegoria fondanti all'interno di questa prima raccolta fortiniana, che programmaticamente designa il sonno come «edera nera» e quasi marca d'avvio, d'ascendenza dantesca, dell'intero procedimento creativo.

Luca Lenzini ha parlato di «dimensione della ripetizione»²³ che ben si adatta ai ritmi compositivi di *FdV*, dai moduli metrici e prosodici alle formule sintattiche e ai patterns strofici, fino a configurare delle macro-isotopie dal valore fortemente

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Franco Fortini, *Saggi italiani*, Bari, De Donato, 1974, pp. 96 sg.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Franco Fortini, *Canto degli ultimi partigiani*, in Id., *Foglio di via*, Torino, Einaudi, 1946.

²² Franco Fortini, *Coro di deportati*, in Id., *Foglio di via*, Torino, Einaudi, 1946.

²³ Luca Lenzini, *Un'antica promessa. Studi su Fortini*, Macerata, Quodlibet Studio, 2013, p. 88.

allegorizzante, quali quella legata ai cicli stagionali e appunto quella del sonno interpretato come condizione di inconsapevolezza e immaturità esistenziale. Anche l'interesse ricorsivo di Fortini per l'opera manzoniana, e soprattutto la lettura attenta dei cori delle tragedie e degli *Inni*, documentano una ricerca costante intorno alla questione del tempo e della storia. «La relazione fra storia e non storia»²⁴, riconosciuta da Diaco come duplicità di cui sono spia i «numerosi titoli manzoniani legati alla dimensione cronologica»²⁵ è riflesso di una contraddizione non dialettica tra un piano storico-eventuale e uno metastorico e morale, sentiti profondamente e in maniera originale dallo stesso Fortini.

Un componimento corale come *Canto degli ultimi partigiani* può, per certe sue caratteristiche formali, rappresentare perfettamente una sorta di manifesto dell'anti-ermetismo. Ritroviamo infatti i tratti tipici dell'innografia (brevità dei versi, percussività, ritorno sulle medesime misure e sonorità) e dei canti partigiani e resistenziali – quelli da Fortini stesso definiti come «letteratura della Resistenza», e che spesso riproponevano un patrimonio di canti popolari anche di bassa qualità –, volti a rappresentare scenari iper-caratterizzati in senso materialistico e fisico, diventando scarni e persino brutali nell'esibizione di particolari macabri e fortemente caratterizzati. L'effetto complessivo è quello di un'istantanea dal fronte, rubata allo svolgersi rapido degli eventi con lo scopo di riportarne l'impressione di movimento e di immediatezza. Il valore di testimonianza privilegia la fedeltà alla materia e al corpo (e di dettagli fisici e fisiologici è generoso il componimento), piuttosto che la costruzione stereotipata e astratta degli scenari offuscati di stampo ermetico.

Sulla stessa linea di iperrealismo oltranzistico – giocato, però, non su una riproduzione mimetica dei paesaggi ma piuttosto attraverso la simulazione di una pratica di comunicazione condivisa quale era quella della propaganda politica e militare – agisce un componimento come *Manifesto*²⁶, dalla natura fortemente «sbilanciata verso i destinatari»²⁷, che, mimando la pratica testuale dei manifesti di guerra e disponendosi esso stesso ad esserlo, con mutazione stilistica e realismo pragmatico, coopta il lettore a una duplice collaborazione, comunicativa e finzionale, nella misura in cui richiede un'effettiva condivisione ideologica e la conseguente partecipazione concreta all'evento.

In verità la critica, a partire da Mengaldo, ha parlato di «riduzione anti-realistica»²⁸ nella misura in cui i particolari macabri «si coagulano [...] in una fissità glittica e spettrale»²⁹ sullo sfondo di una realtà diminuita per via di iterazioni ed ellissi, quindi attraverso un'operazione di intensificazione stilistica mirata del testo, alternata a un'opposta azione di desaturazione dello stesso paesaggio descritto. Tutto ciò si riavvicina piuttosto a certa poesia surrealista francese, dai tratti marcatamente

²⁴ Franco Fortini, *Un dialogo ininterrotto. Interviste 1952-1994*, a cura di V. Abati, Torino, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, p. 194.

²⁵ Francesco Diaco, «Un luogo centrale della mente»: Manzoni negli scritti critici di Fortini, consultabile all'indirizzo: <https://www.allegoriaonline.it/PDF/1158.pdf>

²⁶ Franco Fortini, *Manifesto*, in Id., *Foglio di via*, Torino, Einaudi, 1946.

²⁷ Franco Fortini, *Foglio di via e altri versi*, edizione critica e commentata a cura di Bernardo De Luca, Macerata, Quodlibet, 2018, p. 161.

²⁸ Ivi, p. 157.

²⁹ Pier Vincenzo Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Prima serie* [1975], Torino, Bollati Boringhieri, 1996, p. 396, citato in F. Fortini, *Foglio di via e altri versi*, cit., p. 158.

espressionistici e dall'intenso potere evocativo e sfidante. Inoltre l'autore stesso dichiara *FdV* «“libro isolato”, perché conteneva modi di interazione tra storia ed estetica non percorsi da altri autori coevi»³⁰, ponendosi in posizione decisamente eccentrica anche rispetto al campo letterario allora dominato dalla corrente neorealista.

Anche De Luca nota come «la tendenza paratattica e discorsiva delle liriche corali [...] sia la risultante di un complesso rapporto tra testo ed eventi reali»³¹ che tenderebbe verso un originale neorealismo, piuttosto che a un'adesione immediata con la realtà circostante.

2. La guerra come «orizzonte permanente» nella poesia di Fortini.

Richiamandoci a una pregnante definizione data da Giancarlo Alfano³², che riconosce al conflitto mondiale l'aspetto di un vissuto irriducibile che si pone nella coscienza individuale e collettiva come «orizzonte permanente», determinando una sorta di filo rosso recuperabile nelle opere di tutto il periodo in esame, vale la pena analizzare più da vicino in che misura ciò sia vero nell'opera fortiniana, e che peculiarità vi acquisti.

Per Fortini la funzione ricategorizzante dell'evento storico della Resistenza non agisce tanto in relazione a una valenza testimoniale e martirologica dell'individuo che la vive, come era ad esempio per Sereni, nella cui opera, secondo quanto ricordato da Cavalleri³³, quella si rivelava attraverso l'immagine emblematica della “ferita”, la quale peraltro poi trascende la storicità dell'episodio per attraversare virtualmente la diacronia che mette in relazione soggetto e oggetto della testimonianza. Piuttosto, tale proprietà è attivata per una sorta di chiamata a una presa di posizione inevitabile e vitale, che condiziona materialmente la vita di chi la agisce e ridetermina completamente le sue coordinate esperienziali e conoscitive. L'urgenza di questa azione appare chiaramente dalla criticità della situazione storica e dalle dichiarazioni provenienti da più parti. Dionisotti, per esempio, in un editoriale del 1945 su “Giustizia e libertà” fa riferimento all'8 settembre come a una data-evento spartiacque nella storia d'Italia, un termine *post quem* rispetto al quale è possibile marcare un prima e un dopo³⁴.

La svalutazione del periodo fiorentino nell'autobiografismo ex-post del poeta toscano, quindi quello della sua adolescenza letteraria e della “convivenza” più o meno pacificata con l'ambiente letterario ermetico, è consequenziale alla presa di coscienza bellica e resistenziale, ed è a questa inversamente proporzionale quanto attribuzione di un valore conoscitivo ed etico. Ampio materiale a testimonianza del rapporto controverso da Fortini intrattenuto con l'intelligenza fiorentina dell'epoca ha raccolto Luca Daino in *Fortini nella città nemica. L'apprendistato intellettuale di Franco Fortini a Firenze*³⁵. Secondo lo stesso Daino³⁶, *FdV*, oltre a essere la raccolta poetica d'esordio di

³⁰ Franco Fortini, *Foglio di via e altri versi*, cit., p. 41.

³¹ Ivi, p. 124.

³² Giancarlo Alfano, *Un orizzonte permanente. La traccia della guerra nella letteratura italiana del Novecento*, Torino, Aragno, 2014, p. 201.

³³ Vedi Matteo Cavalleri, *op. cit.*

³⁴ Carlo Dionisotti, *Scritti sul fascismo e la Resistenza*, Torino, Einaudi, 2008, p. 155.

³⁵ Luca Daino, *Fortini nella città nemica. L'apprendistato intellettuale di Franco Fortini a Firenze*, Milano, Unicopli, 2013.

³⁶ Luca Daino, *Un'interpretazione partigiana del passato. Elementi autobiografici e strategie compositive in Foglio di via e altri versi di Franco Fortini*, consultabile all'indirizzo:

Fortini, rappresenta il primo, nonché fondamentale tentativo di auto-presentazione di un'identità intellettuale rinnovata: «la mancanza di un curriculum intellettuale lo condanna sì allo status di esordiente, ma soprattutto gli permette di scegliere su quali aspetti della sua precedente attività mettere l'accento e quali invece lasciar cadere e dissimulare»³⁷, in quanto «l'opera [...] è chiamata a tratteggiare un'immagine complessiva della produzione lirica fortiniana degli anni 1938-1946»³⁸. Vi è infatti una radicale differenza tra i contesti di produzione e di ricezione di questo libro nelle sue due successive edizioni, la prima del 1946 e la successiva del 1967, di cui traccia è conservata nelle rispettive prefazioni, oltre che nel differente assetto della raccolta.

FdV segna infatti, nella sua dinamica redazionale interna prolungata nell'arco di un ventennio, l'effettivo passaggio poetico da una fase artistica ed esistenziale più acerba e individualistica a quella maturata in vera e propria coscienza di classe, riflettente il rinnovato contesto culturale e letterario vissuto nella Milano post-bellica e progressista della rinascita economica degli anni Cinquanta. Prova ne abbiamo confrontando due componimenti significativi da questo punto di vista, *Italia 1942*, presente già nella prima edizione della raccolta, e *A un'operaia milanese*, che comparirà invece solo nell'edizione del 1967. Nel primo la specificazione delle coordinate spazio-temporali iperdeterminata dal titolo, che consapevolmente si riallaccia a una tradizione di memorialistica di "diario di guerra" portata in auge più di recente da Ungaretti, rimanda immediatamente a un contesto di cronaca bellica sperimentato nella sua contingenza. Come afferma De Luca «la guerra, dopo le prime premonizioni apparse nelle poesie precedenti, entra nella raccolta con la sua manifestazione più catastrofica»³⁹ – dopo che già, con *Oscuramento*⁴⁰, si era rivelata «attraverso un'esperienza traumatica quale quella dei bombardamenti»⁴¹. Ciò che appare evidente è il recupero di un vissuto tutto modulato in soggettiva, dove l'io in un certo senso subisce il carico evenemenziale della storia, dichiarandosi "avvolto" come straniero in patria. L'allusione ad una compagine in progressiva formazione è marcata dal sintagma «parole/ tessute di plebi» e richiamata poco oltre dal «compagni», che già rimanda all'ecumenismo di *A un'operaia milanese*. Qui assistiamo all'avvenuta maturazione politica che trapassa dall'individuale al collettivo, rivelata nell'affermazione categorica di un soggetto plurale. Lo scenario inneggiante alla liberazione non è ancora riconducibile a un'interpretazione marxista del mondo, perché, secondo Lenzini⁴², Fortini lesse Marx più tardi, durante il periodo dell'esilio svizzero. Ciononostante è innegabile il ruolo svolto dalla figura dell'operaia – forse anche proprio in quanto donna in un contesto lavorativo e sociale – ai fini dell'affermazione di un riscatto, che è individuale, psicologico, collettivo e sociale.

In una sorta di tentata riproposizione di un movimento che mimi l'evento devastante della guerra, entrambi i componimenti suggeriscono una *pars destruens* in

<https://www.ospiteingrato.unisi.it/uninterpretazione-partigiana-del-passato-elementi-autobiografici-e-strategie-compositive-in-foglio-di-via-e-altri-versi-di-franco-fortini/>

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Franco Fortini, *Foglio di via e altri versi*, cit., p. 115.

⁴⁰ Franco Fortini, *Oscuramento*, in Id., *Foglio di via*, Torino, Einaudi, 1946.

⁴¹ Franco Fortini, *Foglio di via e altri versi*, cit., p. 105.

⁴² Luca Lenzini, *op. cit.*, p. 108.

ricercata antitesi con un opposto polo positivo di rinascita e ricostruzione. Il primo attraverso un'iniziale scansione di motivi detta per via di negazione, alla quale segue un elenco di cause effettive; il secondo riservando alla seconda strofa la descrizione di un movimento negativo che parla di sepoltura e cancellazione.

In realtà il valore esperienziale dell'evento Resistenza e il vero soggetto della raccolta esordiale di Fortini – quello che l'autore esplicita essere, nella Prefazione del 1967, «la relazione fra la propria individualità e grandi eventi collettivi» nella maturazione progressiva di un'autentica coscienza di classe – ponendo al di fuori dell'opera stessa la prova della sua “validità”, contraddicevano direttamente il fondamento dell'estetica ermetica, che invece considerava l'opera nella sua assolutezza, prescindendo da qualsiasi tipo di criterio non poetico. Inoltre il conflitto come scenario di invero e di provocazione della poesia torna più volte nelle stagioni poetiche fortiniane, fino al finale *Composita solvantur*⁴³, dove il richiamo agli esordi si fa esplicito nella citazione dichiarata del primissimo componimento lì – in *FdV* – presente, il testosglia della raccolta, e dell'opera omnia dell'autore. L'uso fortiniano di marcare i passaggi tra una raccolta poetica e l'altra, ponendo un medesimo componimento a chiusura della precedente e all'apertura della successiva, configurano una sorta di collana in cui le parti risultano però non come meri elementi della serie, giustapposti in conformità a uno stesso criterio di modularità, quanto piuttosto come tentativi di successive riformulazioni dichiarate della prospettiva da cui leggere l'opera nella sua complessità.

Il componimento incipitario *E questo è il sonno, edera nera, nostra*⁴⁴ restituisce ancora un testo dal sapore ermetico, specialmente per la sua ricercata oscurità e indeterminatezza, ponendosi dunque su una linea di continuità con l'estetica allora dominante. Secondo Mengaldo⁴⁵ infatti la poesia presenta numerosi tratti condivisi con quella tradizione: uso del verso incipitario come titolo, che contribuisce ad astrarre ulteriormente il dettato; tendenza alla de-concettualizzazione della realtà descritta; prevalere del tono sul senso. L'atmosfera onirica e la funzione quasi destoricizzante che essa sembra realizzare avvicinano il cronotopo a certa poesia luziana, di marca tipicamente ermetica. Il sonno è lessema richiamato più volte, già stilisticamente e intertestualmente connotato, sia per immediato richiamo alla *Commedia* dantesca, dove esso costituisce espediente narratologico di passaggio e soluzione di continuità tra scene successive ma contestualmente distinte, sia per attivazione di una precisa tradizione letteraria in cui va a configurarsi quale *topos* specifico. Siamo di fronte a un elemento di persistenza della tradizione precedente, di derivazione classica prima e medievale poi, che assume qui caratteristiche simboliche specifiche. Vale la pena segnalare la convergenza della stessa situazione in una poesia di Sereni, peraltro citata dallo stesso Fortini nella lezione su *Letteratura e Resistenza*⁴⁶. Si tratta del componimento *Nel sonno*⁴⁷,

⁴³ Franco Fortini, *Composita solvantur*, Torino, Einaudi, 1994.

⁴⁴ Franco Fortini, *E questo è il sonno, edera nera, nostra*, in Id., *Foglio di via*, Torino, Einaudi, 1946.

⁴⁵ Vedi Pier Vincenzo Mengaldo, *Per la poesia di Fortini*, in Id., *La tradizione del Novecento. Prima serie* [1975], Torino, Bollati Boringhieri, 1996, e Id., *Titoli poetici novecenteschi*, in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Einaudi, Torino 1991, citati in F. Fortini, *Foglio di via e altri versi*, cit., p. 88.

⁴⁶ Franco Fortini, *Letteratura e resistenza*, in F. Fortini, et al., *Op. cit.*, pp. 31-64.

⁴⁷ Vittorio Sereni, *Nel sonno*, in Id., *Gli strumenti umani*, Torino, Einaudi, 1965.

che Fortini, con disarmante naturalezza di deduzione implicata dal «cioè», chiosa come «quello che viene dopo il 18 aprile»⁴⁸, connotandolo ulteriormente e confermandone la canonizzazione dell'immagine.

L'edera, simbolo di «una condizione immatura e filiare»⁴⁹ ricorrente in diverse liriche, oltre a permettere di pensare, come fa De Luca, a «una sorta di ripresa del mito dell'incoronazione poetica»⁵⁰ che riconduce immediatamente – per analogia – a Petrarca e a tutta la linea lirica occidentale più tradizionale, rimanda, per contrasto e parodizzazione di quella, all'analogia operazione di abbassamento del tono generale (della poesia a livello della prosa) messa in atto simbolicamente dai “limoni” di Montale nei confronti delle «piante dai nomi poco usati» della lirica ufficiale.

Anche l'accostamento⁵¹ dell'immagine del poeta-sepolto al Quasimodo di *Un sepolto in me canta*⁵², rafforza l'idea di un'attrazione forzata, e forse involontaria, verso una certa *imagery* ermetica dominante. Tuttavia, a favore dell'ipotesi di un riuso consapevole e filtrato da esperienze poetiche meno omologate, si può senz'altro richiamare l'Ungaretti de *Il porto sepolto*⁵³, che lo stesso Fortini analizza in un suo intervento critico⁵⁴ del 1953. È proprio in quella sede, peraltro, che l'autore si interroga sul valore e sui modi di rappresentazione della poesia contemporanea, consegnandoci alcune riflessioni importanti sulle relazioni tra eventi storici e prodotto artistico. Soffermandosi sull'ultima strofa della lirica ungarettiana *Italia*⁵⁵, nel tentativo di far luce sulla densità dell'accostamento che conferisce una certa reciprocità simbolica alle immagini dell'uniforme di guerra e della culla paterna, Fortini ricorda che «non basterà ricondurre alle determinazioni culturali e sociali di Ungaretti i contenuti della poesia di Ungaretti ispirata alla guerra mondiale, ma bisognerà ricercarli nell'evento stesso della guerra, come di un complesso obiettivamente reale a proposito del quale reagisce poeticamente, modificandosi, tutta la storia personale del poeta»⁵⁶. In tal modo il critico mette in guardia il lettore dalla “deriva sociologista” in cui la critica rischierebbe di imbattersi qualora cercasse pedissequamente le cause presunte a cui ricondurre deterministicamente i fatti poetici; e allo stesso tempo conferma l'idea di una critica come sistema di sistemi, che recuperando il «senso attivo» della poesia sappia indagare «alcune delle supreme forme di risoluzione e superamento di quei conflitti»⁵⁷ che la poesia esprime.

Ancora a Quasimodo e al campo semantico e ideologico ermetico rimanda la suggerita «sovrapposizione di canto e vento»⁵⁸, che però qui sono elementi presentati in

⁴⁸ Franco Fortini, et al., *op. cit.*, p. 58.

⁴⁹ Luigi Lollini, *Una figura d'amore*, in «L'Ospite ingrato», III, 2000, pp. 349-58.

⁵⁰ Franco Fortini, *Foglio di via e altri versi*, cit., p. 90.

⁵¹ Franco Fortini, *Foglio di via e altri versi*, cit., p. 91.

⁵² Salvatore Quasimodo, *Un sepolto in me canta*, in Id., *Oboe sommerso*, Genova, Edizioni di Circoli, 1932.

⁵³ Giuseppe Ungaretti, *Il porto sepolto*, Udine, Stabilimento Tipografico Friulano, 1916.

⁵⁴ Franco Fortini, *Due letture di Ungaretti e Montale*, in Id., *Saggi italiani*, Bari, De Donato, 1974, pp. 25-36.

⁵⁵ Giuseppe Ungaretti, *Italia*, in Id., *op. cit.*

⁵⁶ Ivi, p. 26.

⁵⁷ Ivi, p. 29.

⁵⁸ Franco Fortini, *Foglio di via e altri versi*, cit., p. 91.

alternativa e in necessaria antitesi: «un canto o un vento», a marcare una restituita differenziazione materialistica tra natura e cultura, molto fortiniana e già marxista e storicizzante. Forse in questa proposta si può già intravedere tutto il distacco e il superamento dell'indistinto e dell'astrazione destoricizzante, che erano marche peculiari della poetica ermetica.

3. Conclusioni

Volendo dunque trarre un bilancio dalle considerazioni sopra proposte, possiamo dire che Fortini, come critico e come poeta e richiamandosi a un'autorevole scuola di pensiero di area perlopiù francese, sostanzia la poesia e pone a fondamento di quella un sistema di valori contingente che trova la sua maggiore manifestazione fenomenica nell'evento bellico mondiale, e in particolare in quello radicale ed eticamente coinvolgente della Resistenza. In esso egli riconosce i tratti scatenanti di una vera e propria rivoluzione epistemologica che agisce in maniera sistemica ridefinendo la funzione stessa del fare letterario, e determinando un esito rinnovato nella relazione con la tradizione culturale. Tale idea, già espressa in forma diversa in uno scritto⁵⁹ apparso su «Officina» nel 1955, diventa marca di fabbrica di una modalità di fare poesia moderna e in netta contrapposizione col «narcisismo» della poesia di ascendenza idealistica, cui era propria invece la forma di una «lirica soggettiva autobiografica diaristica»⁶⁰. Formula nella quale si riconoscono i principali «vizi» di una postura autoriale figlia di un'epoca che aveva prodotto una poesia di «situazione», ovvero «poesia del luogo occasionalmente, irrazionalmente occupato dalla tragica voce recitante»⁶¹. Contro tutto questo, e verso «un'idea di lirica moderna» rinnovata, si leva con energia la proposta fortiniana di una «poesia di situazioni»⁶², che pur contraddistinguendosi per un necessario sperimentalismo e rinnovamento delle forme rispetto a quelle ereditate dalla tradizione, si nutre della riscoperta del passato, facendo sue «l'individuazione e l'espressione di nuovi (o antichi) luoghi poetici»⁶³.

⁵⁹ Franco Fortini, *L'altezza della situazione, o perché si scrivono poesie*, in G.C. Ferretti, «Officina». *Cultura, letteratura e politica negli anni cinquanta*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 179-184.

⁶⁰ Ivi, p. 180.

⁶¹ Ivi, p. 183.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Ibidem*.

“It was obscene in the real world”: The Function of Jordan Belfort’s Impolite Language in *The Wolf of Wall Street* (2013)

Valentina Rossi

Università degli Studi eCampus
(valentina.rossi1@unicampus.it)

Abstract

The present contribution analyses language as performed in *The Wolf of Wall Street* (2013) from a pragmatic perspective. More specifically, by focusing on the utterances spoken by Jordan Belfort, the protagonist of the movie, this study aims to demonstrate how impoliteness qualifies as an intrinsic feature of his speeches from a certain point in his story, as he constantly performs it regardless of the context in which he operates. This article is structured into two sections: the former outlines the methodology; the latter delves into Belfort’s language as displayed during his early days as a connector and when he becomes the Wolf of Wall Street, an accomplished stockbroker.

Parole chiave

Pragmatics, Im/politeness, *The Wolf of Wall Street*

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/740>

Diritto d’autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

Gli autori mantengono il diritto d’autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

Scholars and journalists have defined Martin Scorsese’s *The Wolf of Wall Street* (2013) as the most expletive-filled movie in history¹, featuring a total of 715 instances of swearing². The present contribution aims to investigate the pragmatic function of explicit language employed by Jordan Belfort, the protagonist of the black comedy.

By offering a qualitative analysis of selected excerpts, this study intends to demonstrate that Belfort does not initially use profanities as he starts working in the stock market; instead, his language becomes increasingly impolite as he advances in his career. Furthermore, impoliteness emerges as an inherent feature of the main character’s speeches, since he consistently performs it regardless of the context. This tendency is particularly pronounced in workspace conversations, where he addresses both co-workers and customers without attempting to either save or preserve the others’ face; conversely, he performs straightforward, invasive and rude language in order to pursue his goal: making money.

The article is structured as follows: Section 1 illustrates the methodology that is rooted in the Goffmanian concept of “face” and draws from Politeness Theory as conceived by Penelope Brown and Stephen Levinson as well as Jonathan Culpeper’s Impoliteness Theory; Section 2 analyses selected excerpts in light of the models mentioned above. In the final remarks, I emphasise the peculiar – not to say paradoxical – function of impoliteness in Belfort’s interactions with his employees: instead of creating a gap between him and his staff, it seems to narrow the distances between them, being perceived as the quintessence of their unique relationship.

1. Methodology

The methodological framework underpinning this study is grounded in the concept of “face”, theorised by Erving Goffman in 1967 as “the positive social value a person effectively claims for himself by the line others assume he had taken during a particular contact [...] an image of self delineated in terms of approved social attributes–albeit an

¹ See Dan Thorne, *How The Wolf of Wall Street broke movie swearing record*, 16 January 2014, <https://www.guinnessworldrecords.com/news/2014/1/how-the-wolf-of-wall-street-broke-movie-swearing-record-54478> (last consulted: July 2024); Nizar Ibnu, *Strategies and Pragmatic Equivalence of the Word Fuck Translation in The Wolf of Wall Street Movie*, «Journal of English Language and Language Teaching», 5, 2, 2021, p. 65.

² The categorisation as well as the function of swearwords in *The Wolf of Wall Street* have been the object of numerous studies. On this matters, see, among others, Dewi Putri Rahmayani and Fitriwati, *Analysis Types and Functions of Taboo Words in “The Wolf of Wall Street” Movie*, «E-Journal of English Language & Literature», 7, 3, 2018, pp. 341-343; I Gusti Ngurah Mahadiputra, *The Form and Use of Swearing Words in the Movie the Wolf of the Wall Street*, «Jurnal Humanis Fakultas Ilmu Budaya Unud», 22, 2, 2018, pp. 419-422; Putu Aristya Dewi and Suastra I Made, *The Analysis of American Slang in Movie Script “The Wolf of Wall Street”*, «Jurnal Humanis, Fakultas Ilmu Budaya Unud», 22, 1, 2018, pp. 3-4; Mariam D. Saffah, *Swearing in The Wolf of Wall Street: A Pragmatic Study*, «Educational and Linguistics Research», 6, 2, 2020, pp. 131-136; Leonardo Alexander Salim and Eko Budi Setiawan, *The Swear Words Analysis in the Movie Entitled The Wolf of Wall Street*, «Humaniora Scientia: Online Journal on Linguistics, Literature, and Translation», 4, 1, 2020, pp. 13-19; M. Nurcholish, Muhammad Taufik and Andi Syurganda, *Analysis of Taboo Language Used in The Wolf of Wall Street Movie*, «Ashlition Journal», 1, 2, 2023, pp. 27-32.

image that others may share”³. Penelope Brown and Stephen Levinson later expanded upon Goffman’s concept in their seminal book, *Politeness: some universals in language usage*, where they differentiated between “negative face,” that is “the basic claim to territories, personal preserves, rights to non-distraction”; and “positive face,” namely “the positive consistent self-image of ‘personality’ (crucially including the desire that this self-image be appreciated and approved of) claimed by the interactants”⁴. Given that language can affect the interactants’ positive or negative face, they introduced the concept of Face-Threatening Act (hereafter FTA), along with numerous strategies based on politeness aimed at mitigating or avoiding the loss of face:

Do the FTA;

Don’t do the FTA;

On Record: an actor goes on record in doing an act A if it is clear to participants what communicative intention led the actor to do A;

Off Record: if an actor goes off record in doing A, then there is more than one unambiguously attributable intention so that the actor cannot be held to have committed himself to one particular intent;

Positive Politeness: in positive politeness the sphere of redress is widened to the appreciation of alter’s wants in general or to the expression of similarity between ego’s and alter’s wants;

Negative Politeness: all forms useful in general for social ‘distancing’.⁵

In the 1990s, Jonathan Culpeper postulated a framework with an orientation opposite to that theorised by Brown and Levinson⁶. Rather than supporting face, his Impoliteness Theory intends to attack it through the following strategies:

Bald on record impoliteness: the FTA is performed in a direct, clear, unambiguous and concise way in circumstances where face is not irrelevant or minimized.

Positive impoliteness: the use of strategies designed to damage the addressee’s positive face wants [...]

Negative impoliteness: the use of strategies designed to damage the addressee’s negative face wants

[...]

Off record impoliteness: the FTA is performed by means of an implicature but in such a way that one attributable intention clearly outweighs any others.

Withhold politeness: the absence of politeness work where it would be expected.⁷

³ Erving Goffman, *Interaction Ritual. Essays on Face-to-Face Behaviour*, New York, Pantheon Books, 1967, p. 5.

⁴ Penelope Brown, Stephen C. Levinson, *Politeness: some universals in language usage*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p. 61.

⁵ See *ivi*, p. 69.

⁶ Jonathan Culpeper, *Towards an anatomy of impoliteness*, «Journal of Pragmatics», 25, 1996, p. 356.

⁷ *Ivi*, p. 352.

The following section will apply both Politeness and Impoliteness Theory to Belfort’s utterances to demonstrate that, in *The Wolf of Wall Street*, his influence in the stock world correlates with an increase in the impoliteness of his speeches.

2. Analysis

2.1 Young and Polite

Belfort’s initial forays into the stock market show no signs of harsh language. Conversely, it can be inferred that he is subject to several offences, as in the following dialogue:

JERRY FOGEL: You are lower than pond scum. You got a problem with that... Jordan?	[BR] ⁸
JORDAN BELFORT: No, no problem at all.	[P6]
JERRY FOGEL: Good, because that is what you are: pond scum.	[BR]

Table 1: *The Wolf of Wall Street* (5:17-5:29)⁹

The exchange illustrates the derogatory welcome received on his first day on Wall Street while seeking employment as a connector at L.F. Rothschild, a prominent stock company, with Fogel, who “[offends] the opponent’s pride”¹⁰, performing bald on record impoliteness (“You are lower than pond scum”). To such a demeaning remark, Belfort responds with a kind “No, no problem at all”, thereby avoiding disagreement and conflict; his complaisance provides Fogel with the opportunity to reiterate the message, performing again bald on record impoliteness to underscore the assertion that Belfort is “pond scum”. Nonetheless, the protagonist is exposed to several additional FTAs that same day.

The audience learns that the young boy attempted to sell stocks to the board conducting his job interview. His confidence not only secured his position but also piqued the curiosity of his boss, Mark Hanna – played by Matthew McConaughey. Impressed by the new employee’s audacity and resolve, Hanna invites him to lunch¹¹. During this encounter, Jordan is resolute to exhibit the utmost kindness and gratitude towards the interlocutor, who, in turn, threatens his face:

⁸ The List of Abbreviations is provided in the final part of the paper, following the References.

⁹ The transcriptions of the dialogues and the timing are drawn by the official film broadcast by Netflix.

¹⁰ M. Nurcholish, Muhammad Taufik and Andi Syurganda, *op. cit.*, p. 31.

¹¹ MARK HANNA: “[...] Did you really pitch a stock in your job interview?” / JORDAN BELFORT: “I had to do something to stand out. Right, sir?” / MARK HANNA: “I *fucking* love that. Lunch. Today.” / JORDAN BELFORT: Yeah!” (*The Wolf of Wall Street*; 6:15-6:24; emphasis added). As observed by Salim and Setiawan, Hanna recurs to impoliteness – by using the swearword “ *fucking* ” – to express excitement and “happiness about something unexpected” (Leonardo Alexander Salim and Eko Budi Setiawan, *op. cit.*, p. 17).

JORDAN BELFORT: I gotta say I'm incredibly excited to be a part of your firm. I mean, the clients you have are absolutely-	[P2]
MARK HANNA: Fuck the clients! Your only responsibility is to put the meat on the table. [...] Name of the game: move the money from the client's pocket into your pocket.	[BR]
JORDAN BELFORT: Right. But if you can make the clients money at the same time, it's advantageous for everyone, correct?	[P5]
MARK HANNA: No. [...] he [the client] thinks he's getting <i>shit</i> rich, which he is on paper, but you and me, the brokers, we're taking home cold hard cash: the commission, <i>motherfucker!</i>	[PI7]
JORDAN BELFORT: Right. That's incredible, sir. I can't tell you how excited I am.	[P2]

Table 2: *The Wolf of Wall Street* (8:49-9:00; 9:11-9:20; 10:29-10:46; emphasis added)

Belfort seizes the opportunity to express his enthusiasm and gratitude for joining the company. He performs positive politeness by uttering, "I gotta say I'm incredibly excited to be a part of your firm"; furthermore, he tries to comment about the clients he will be assisting, but Mark Hanna abruptly interrupts him with a bald-on record statement, "Fuck the clients!", which surprises the young broker and is followed by an analogously straightforward sentence: "Your only responsibility is to put the meat on the table". Belfort does not intend to contradict his boss – in fact, he answers "right" –; nonetheless, he endeavours to underline his commitment towards the clients by asking, "But if you can make the clients money at the same time, it's advantageous for everyone, correct?" In so doing, he seeks agreement by performing a P5 strategy. However, Mark Hanna does not share his vision: as a matter of fact, the response he provides to the question is "No". Determined to teach the young boy the fundamentals of the brokers' world, Hanna frequently employs swearwords to emphasise his points, as evident in the sentence: "he thinks he's getting *shit* rich, which he is on paper, but you and me, the brokers, we're taking home cold hard cash: the commission, *motherfucker!*" Belfort overlooks Hanna's use of profanity, and instead reinforces his enthusiasm by recurring to positive politeness by saying, "That's incredible, sir. I can't tell you how excited I am". Shortly afterwards, the young broker is exposed to both positive and negative impoliteness while learning the keys to success in the stock market:

MARK HANNA: It's two keys to success in the broker business. First of all: you gotta stay relaxed.	
JORDAN BELFORT: Yeah.	
MARK HANNA: You jerk off?	[NI3]
JORDAN BELFORT: D-Do I jerk off? Yeah, yeah, I jerk off.	
MARK HANNA: How many times a week?	[NI3]
JORDAN BELFORT:	

Like... 3, 4 times... maybe 5.	
MARK HANNA:	
Pump those numbers. Those are icky numbers in this racket.	[NI2]
I, myself, I jerk off at least twice a day. [...]	[PI8]
Second key to success in this racket is this little baby right here called cocaine.	[PI9]

Table 3: *The Wolf of Wall Street* (10:48-11:17; 12:14-12:20)

According to Hanna, brokers who aspire to succeed “gotta stay relaxed”. To bolster his peculiar thesis, he blatantly invades Belfort’s privacy, performing negative impoliteness, by asking: “You jerk off?” The young man is shocked, considering they have known each other for only a few hours; notwithstanding, he provides an answer that fails to satisfy his boss, who once again recurs to negative impoliteness by ridiculing him with the sentence, “Those are icky numbers in this racket”. He then switches to positive impoliteness, deploying a PI8 output strategy by sharing details about his own ‘private routine’ (“I, myself, I jerk off at least twice a day”), making the hearer feel uncomfortable. Finally, he reinforces this approach with positive impoliteness by broaching taboo topics when introducing cocaine, which he presents as the second key to success in the broker world.

2.2 *Talking like the Wolf of Wall Street*

Thus far, Belfort has refrained from performing impoliteness even when repeatedly subjected to it. However, in due course, he will start his own firm, Stratton Oakmont, and emulate his former boss, Mark Hanna, viewing his clients merely as instruments for profit¹² and relentlessly using impolite language. Concerning this latter point, it is noteworthy that the protagonist utilises the greatest number of expletives throughout the movie to emphasise his statements¹³. The speech regarding the founding of his company serves as a prime illustration of this talent:

JORDAN BELFORT: Gentlemen, welcome to Stratton Oakmont! You *schnooks* will now be talking to the wealthiest 1% of Americans. I’m talking about whales: Moby *fucking* Dicks! With this script, which is now your new harpoon, I’m gonna teach each and every one of you to be Captain *fucking* Ahab, you get it?

GUY 1: Uh?

GUY 2: Captain who?

JORDAN BELFORT: Captain Ahab, from the *fucking*... from the book, *motherfucker*, from the book!

(*The Wolf of Wall Street*, 31:44-32:16; emphasis added)

¹² Such attitude can be detected from the first deal he closes at Stratton Oakmont: after persuading the interlocutor, Kevin, to invest ten thousand dollars in penny stocks, he hangs up the phone and celebrates the success by crying out “Fuck that motherfucker!” (35:46-35:47): a bald on record utterance that synthesises his unconcerned and unscrupulous disposition towards the clients.

¹³ On the protagonist’s use of expletives, see Barli Bram, Pugh Kristanto Putra, *Swear Words Used by Jordan Belfort in The Wolf of Wall Street Movie*, «SKASE Journal of Theoretical Linguistics», 16, 2, 2019, pp. 134-138; Nizar Ibnu, *op. cit.*, pp. 69-70.

The tendency to use swearwords as a “slot-filler whose function is that of an intensifier”¹⁴ will define his forthcoming speeches, particularly those delivered in his professional environment on special occasions, such as the launch of Steve Madden’s stocks on the market:

JORDAN BELFORT:	
We have him here, in our office! We should thank our lucky stars this man is here. We should be on our hands and knees, right now, getting ready to suck this guy off like this, okay? I want to suck you off, Steve!	[NI5] [NI3] [NI3]
STEVE MADDEN:	
It’s okay...	
JORDAN BELFORT:	
Everyone is going to suck you off! This is our golden ticket to the <i>fucking</i> Chocolate Factory, right here! And I wanna meet Willy <i>fucking</i> Wonka, okay? I wanna be with the <i>fucking</i> Oompa Loompa like this! Get off this fucking stage, get out of here! All right. I want you to focus for the next seconds. See those black boxes? They’re called telephones. I’ma let you know a little secret about these telephones: they are not gonna dial themselves, okay? Without you, they are just worthless hunks of plastic, like a loaded M16 without a trained marine to pull the trigger. And in the case of telephones, it’s up to each and every one of you, my highly-trained Strattonites, my <i>killers</i> ... my <i>killers</i> will not take “no” for an answer; my <i>fucking warriors</i> will not hang up the phone until their client either buys or fucking dies!	[NI3] [BR] [PI9] [BR]
[...]	
And I want you to go out there and I want you to ram Steve Madden’s stocks down to your clients’ throats until they fucking choke on it, ‘till they choke on it and they buy a hundred thousand shares: that’s what I want you to do! You’ll be ferocious, you’ll be relentless, you’ll be telephone <i>fucking terrorists!</i>	[BR] [PI9]

Table 4: *The Wolf of Wall Street* (1:21:03-1:22:28; 1:24:45-1:25:08; emphasis added)

Steve Madden was “the name in women’s shoes at the moment”¹⁵, with several Wall Street brokers vying to list his brand on the stock exchange. Due to a unique bond shared between the stylist and Donny Hazoff, the vice-president of Stratton Oakmont, Belfort secures the representation of the designer’s company. Such an agreement would undoubtedly enhance the reputation as well as the portfolio of the firm. Thus, it is crucial for the speaker to remark on the importance of having Madden as a client, and he does so by performing negative impoliteness, claiming the group’s indebtedness towards the stylist with the utterance “We should thank our lucky stars this man is here”. Secondly, he opts for more explicit language and performs an NI3 strategy, “invading one’s space” – literally, in this case – as he exclaims: “getting ready to suck this guy off like this, okay? I want to suck you off, Steve! [...] Everyone is going to suck you off!”, corroborating his words with gestures that unmistakably mimic the sexual practice. Such behaviour is inappropriate and disrespectful for several reasons – owing to the physical context and the occasion for which people have gathered, for instance, as well as the fact that Belfort had known Madden for a matter of minutes. Consequently, the guest feels

¹⁴ Mariam D. Saffah, *op. cit.*, p. 132.

¹⁵ *The Wolf of Wall Street* (52:38-52:39).

uncomfortable and, when the speaker deploys bald on record impoliteness by uttering “[g]et off this fucking stage”, he genuinely feels relieved – rather than offended.

Besides being obscene, Belfort’s language is also violent, particularly in the latter part of the speech. Indeed, he recurs to the semantic field of warfare to convey his thoughts, using words like “killers”, “warriors” or “terrorists”¹⁶. Furthermore, violent imagery abounds when he describes the transactions between sellers and clients: from an initial “[...] until their client either buys or *fucking* dies!”, he escalates to commanding his brokers “to ram Steve Madden’s stocks down to your clients’ throats until they *fucking* choke on it, ‘till they choke on it”. Lastly, he compares the broker’s telephones to a loaded M16 waiting for a highly-trained marine to shoot: this utterance indicates that he meticulously crafts his impolite language to deliver a specific message to his audience and elicit a specific reaction in return.

Nevertheless, the most notable aspect of Belfort’s impoliteness is neither the violence embedded in the words nor the images they evoke in the hearers’ mind, but it is the peculiar function it serves: instead of creating distance between the Wolf of Wall Street and his staff, generating discomfort, fear or performance anxiety, impoliteness seems to foster a sense of closeness among people, to “[infuse] intimacy, solidarity and jocularly”¹⁷, making the “Strattonites” – as his employees are referred to – feel united¹⁸.

The examples mentioned above demonstrate that Belfort’s impoliteness is not perceived as a threat to one’s face at Stratton Oakmont; conversely, it is a unique trait these people share to strengthen bonds and build mutual trust.

¹⁶ This last term is indeed a peculiar lexical choice if we consider that this scene is happening in a skyscraper set in New York: thus, it might recall 9/11 or similarly tragic events that may hurt people’s sensitivity – that is why I labelled it as PI9 strategy, that is, “use taboo words”.

¹⁷ Mariam D. Saffah, *op. cit.*, p. 122.

¹⁸ Such traits emerge from Kimmy’s story, that Belfort shares in his resignation speech: JORDAN BELFORT: “[...] Kimmy was one of the first brokers here, one of the original twenty. And most of you met Kimmy, the beautiful, sophisticated woman that she is today: a woman that wears a three thousand Armani suit and drives a brand-new Mercedes Benz; a woman who spends her winters in the Bahamas and her summers in the Hamptons, but that’s not the Kimmy that I met. **The Kimmy that I met didn’t have two nickels to rub together; she was a single mom on the balls of her ass with an eight-year-old son, okay? She was three months behind on her rent and when she came to me and asked me for a job, she asked for a 5 thousand dollars advance just... just so she could pay her son’s tuition.** What did I do, Kimmy? Go on, tell them.” / KIMMY: “You wrote me a check for 25 thousand dollars [...] I *fucking* love you Jordan!” / JORDAN BELFORT: “I *fucking* love you!” / KIMMY: “I *fucking* love you! I love you!” / JORDAN BELFORT: “I *fucking* love you too! I *fucking* love you too!” (*The Wolf of Wall Street*, 2:11:55-2:13:10; 2:13:32-2:13:35; emphasis added). Before leaving the company due to financial problems, the CEO wishes to express his gratitude to his employees for their achievements over the past five years. He feels the trust he placed in his staff has been rewarded and, to support such a point, he publicly invades Kimmy’s privacy (NI3) by disclosing some sensitive details to a large audience (“[...] she was a single mom on the balls of her ass with an eight-year-old son, okay? She was three months behind on her rent”). Although this behaviour may potentially offend people for revealing private information, Kimmy’s reaction shows no sign of offence: instead, she provides additional information about her financial situation (“You wrote me a check for 25 thousand dollars”). Furthermore, she embraces impoliteness, repeatedly using the intensifier “fucking” to express her affection towards the boss, who reciprocates.

3. Conclusive Remarks

To conclude, the present study has investigated im/politeness as employed by Jordan Belfort in two salient phases of his life and career: his entry into the stock world and his rise as an expert in this domain. The results of the qualitative analysis demonstrate that, when he was a young connector, Belfort was exposed to several impoliteness strategies – such as belittling or invading privacy – to which he always responded politely, determined to express gratitude. On the other hand, upon becoming a boss, his language is rude, inappropriate and disrespectful in various ways; notwithstanding, it proves extraordinarily effective in building cohesion within his team. Indeed, by deploying offensive and vulgar language, Belfort creates a nuanced code rooted in impoliteness that is comprehensible solely to a selected group: the Strattonites, his community. From a cognitive perspective, this distinctive feature highlights the inherent relativity of language, as Belfort's words undergo a transformation, shedding their primary connotation to acquire another one linked to a specific strategy: if this latter is well performed, the recipients will adeptly interpret the linguistic sign, translating it within the unique communicative system they share.

The peculiar function of Belfort's impoliteness gains additional significance when considering that the film is based on true events and adapts the biography of the young billionaire that was published in 2007¹⁹. However, in the memoir, the principal character has none of the language traits that are dominant in the film. This particular connotation is thus the result of a deliberate choice by the director and the author of the screenplay, a choice whose purpose becomes increasingly evident as the story unfolds.

Scorsese is not aiming at a representation of Wall Street as it is commonly portrayed or imagined, a world of unscrupulous predators. His purpose is more complex and radical, as he intends to depict Wall Street as a barbaric world in which the commonly accepted rules of civilisation do not hold²⁰; an "irreverent, wickedly, debauched tale of greed and self-destruction"²¹; a world of clans in the form of financial consultants, constantly at war with each other to acquire new territories, resources to be seized from the enemy by any means and at whatever price²². A clan with a fixed hierarchy, with its own laws and slang, that identifies its unique membership, to the exclusion of everyone else, and with a sovereign head who has the right of life and death over his subjects. A world of excesses, of which a sort of erotic and sensorial bulimia is the dominant feature. A world of the past which has resurfaced in modern times, becoming a model that imposes its rules and values.

¹⁹ Jordan Belfort, *The Wolf of Wall Street*, New York, Bantam Dell, 2007.

²⁰ See D. Stephen Long, "The Wolf of Wall Street and Economic Nihilism", in Christopher B. Barnett and Elliston Clark J. (eds), *Scorsese and Religion*, Leiden; Boston, Brill, 2019, p. 270.

²¹ Jillian S. McCafferty, *Formalism Exemplified in The Wolf of Wall Street*, «Cinesthesia», 4, 2, 2015, p. 7.

²² See Valerio Valentini, *The Wolf of Wall Street: l'estasi cinematografica e il fascino perverso della ricchezza*, 10 February 2014, <https://quattrocentoquattro.wordpress.com/2014/02/10/the-wolf-of-wall-street-lestasi-cinematografica-e-il-fascino-perverso-della-ricchezza/> (last consulted: July 2024).

List of Abbreviations

BR	Bald on Record
FTA	Face-Threatening Act
NI2	Condescend, scorn, ridicule
NI3	Invade the other's space
NI5	Put the other's indebtedness on record
P2	Exaggerate
P5	Seek Agreement
P6	Avoid disagreement
PI7	Seek disagreement
PI8	Make the other feel uncomfortable
PI9	Use taboo words

Digital Humanities

Apocalittici o integrati? Per un uso critico dell'intelligenza artificiale nella pratica del riassunto

Vito Luigi Castrignanò

Università degli Studi di Bari Aldo Moro
(castrignano.vitoluigi@gmail.com)

Abstract

L'articolo, prendendo in esame la pratica del riassunto, intende promuovere l'interazione tra mente umana e intelligenza artificiale (AI) nella didattica dell'italiano. È un tentativo di conciliazione tra la posizione degli "integrati" (i quali guardano con estremo favore all'introduzione dell'AI a scuola, attribuendole forse troppi pregi) e quella degli "apocalittici" (i quali, all'opposto, temono che il ricorso a questa nuova tecnologia possa portare al collasso dei saperi fondamentali). In realtà, la vera sfida, per l'attuale sistema educativo, è un'altra: si tratta di potenziare le capacità critiche degli alunni, utilizzando in chiave antropocentrica le applicazioni basate sugli algoritmi.

Parole chiave

Didattica dell'italiano, riassunto, intelligenza artificiale

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/730>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.
Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

1. Il riassunto a scuola tra alunni e insegnanti

Il decreto ministeriale 741 del 3 ottobre 2017 ha riformato l'Esame di Stato conclusivo del primo ciclo d'istruzione¹. L'art. 7, disciplinando la prova scritta di italiano, ha previsto la predisposizione di una terna di tracce articolate in tre tipologie: Tipologia A (testo narrativo o descrittivo); Tipologia B (testo argomentativo); Tipologia C (comprensione e sintesi di un testo letterario, divulgativo, scientifico, anche attraverso richieste di riformulazione).

La norma, accompagnata da un *Documento di orientamento*² elaborato da una commissione di esperti guidata dal compianto Luca Serianni, insiste particolarmente sul riassunto, conferendo a questa pratica – per l'impegno che richiede e per i vincoli tecnici che impone – un'importanza centrale nella certificazione delle competenze.

Come spesso accade, la novità non è stata accolta con favore unanime dai docenti: in generale, osserva Alessandro Turano³, pesa sul giudizio ingeneroso una certa diffidenza nei confronti di quello che è ritenuto da molti (a torto) un esercizio pedestre, compilativo, privo di originalità⁴. In realtà, ed è questo l'aspetto sorprendente, la norma – nelle intenzioni degli studiosi da cui trae origine – parte dall'assunto diametralmente opposto: parte, cioè, dalla convinzione che il riassunto sia l'esercizio di scrittura più utile, tecnico e, perché no, anche originale, che l'alunno possa svolgere nel suo percorso scolastico, raccomandandone, per questo motivo, una sistematica applicazione nei tre anni della Scuola secondaria di primo grado.

Quanto a Serianni, non è certamente nuova la sua predilezione per il riassunto; in più occasioni lo studioso ha ribadito l'importanza in ambito didattico di questa forma di riscrittura, ritenendola indispensabile per trasmettere agli alunni una competenza fondamentale, a scuola e nella vita quotidiana: la capacità di selezionare e gerarchizzare le informazioni⁵. In altri termini, si tratta di abituare la mente a scegliere e valorizzare ciò che è importante, sacrificando, a seconda dello scopo, ciò che non è immediatamente necessario⁶:

¹ Ministero dell'Istruzione e del Merito, *D.M. 741 del 03/10/2017. Esame di Stato conclusivo del primo ciclo di istruzione*, <<https://www.miur.gov.it/-/d-m-741-del-3-10-2017-esame-di-stato-conclusivo-del-primo-ciclo-di-istruzione>> (consultato: 24/06/2024).

² Ministero dell'Istruzione e del Merito, *Comunicato del 16/01/2018. Documento di orientamento per la redazione della prova d'italiano nell'Esame di Stato conclusivo del primo ciclo*, <<https://www.miur.gov.it/documents/20182/0/Documento+orientamento+prova+italiano+esame+di+stato+primo+ciclo/82e41006-0ccb-499f-8c9a-ca0eb5619b9c?version=1.0>> (consultato: 24/06/2024).

³ Alessandro Turano, *Riassunto e riscritture: uno sguardo alla normativa e alcune riflessioni*, «Italiano a scuola», 2, 2020, pp. 311-328 (alle pp. 315-316, 324).

⁴ Naturalmente non mancano interventi di segno opposto: Paola Marinetto, «Le parole per dirlo...» in *un riassunto*, «Italiano a scuola», 6, 2024, pp. 104-148; Flaminio Poggi, *Il gioco delle riscritture: i riassunti di un testo argomentativo*, «Italiano a scuola», 6, 2024, pp. 93-104.

⁵ D'altra parte, è stato dimostrato come la nostra memoria lavori allo stesso modo, infliggendo, cioè, poderose e ragionate decimazioni a tutti quei dati che, provenendo da stimoli esterni, non sono di vitale importanza nello svolgimento della nostra vita emotiva, sociale e intellettuale: Umberto Eco, *La memoria vegetale e altri scritti di bibliofilia*, Milano, Bompiani, 2011, pp. 8-9.

⁶ «Il riassunto è il frutto di un giudizio su ciò che è essenziale (e deve essere conservato) e su ciò che è accessorio (e può essere abbandonato)», cfr. Maurizio Dàrdano – Pietro Trifone, *La nuova Grammatica della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 2007, p. 507 (I ed. 1997).

[...] per l'italianista la lingua è talvolta solo una componente, perché c'è anche il contenuto (per taluni soprattutto il contenuto, non importa come elaborato e presentato). Di qui, o anche di qui, l'assurda svalutazione che colpisce dalla scuola media in avanti la pratica del riassunto; una pratica salutare, in quanto misura la capacità di capire un testo dato, di coglierne la salienza informativa, di renderlo in forma linguisticamente efficace. Oltre a questo, l'abitudine a riassumere combatte la tendenza degli studenti ad allungare il brodo, nell'erronea persuasione che quanto più l'elaborato è lungo, tanto più è degno di lode: il principio biblico *In multiloquio non deerit peccatum* andrebbe scritto a caratteri cubitali in ogni aula scolastica⁷.

E in anni più recenti⁸, tenendo fede a questi principi, l'illustre linguista ha voluto pubblicare un vero e proprio "elogio del riassunto":

[...] a un'adeguata competenza scritta si arriva per gradi. Prima ancora dell'effetto osmotico che nasce dalla lettura (ed eventualmente dallo smontaggio) di testi intellettualmente alti, è necessario cimentarsi in esercizi più umili e pedestri, che sarebbe un grave errore didattico sottovalutare. Ma di ciò ho già fatto cenno; qui vorrei rinnovare un elogio del riassunto, la cui pratica andrebbe estesa di là dalla scuola primaria e secondaria di primo grado. Non c'è nessun esercizio più adatto per attivare il corretto circuito di comprensione della lettura (con conseguente gerarchizzazione dei dati più significativi); per educare alla sintesi, correggendo la tendenza alla verbosità che impera nelle nostre scuole («Ho riempito quattro facciate protocollo!»: perlopiù si tratta di un difetto, non di una qualità); per verificare la padronanza linguistica, graduando le consegne (da quella più facile: «Evidenzia le frasi del testo che manterresti, riducendone la lunghezza di x %»; a quella più complessa: «Riduci il testo a x battute/parole, sforzandoti di non ripetere mai più di tre parole in sequenza dell'originale»).

L'avversione verso ogni forma di sproloquio, soprattutto nella didattica dell'italiano, è condivisa da Tullio De Mauro, il quale, coerentemente, condanna senza riserve la generale predilezione dei docenti per il tema – la prova principe d'italiano – ritenendolo un esercizio di scrittura innaturale e dannoso. Egli incoraggia altre pratiche di scrittura, purché finalizzate al funzionale esercizio della razionalità. In altri termini, De Mauro ritiene che si debba trovare un antidoto efficace contro quello che in altri tempi è stato autorevolmente definito «l'antichissimo cancro della retorica»⁹:

Lombardo Radice esorta specialisti e insegnanti a capire quanto è assurda e dannosa e diseducativa la pratica del tema: una inutile amplificazione retorica, senza destinatario, senza vincoli, di sentenze più o meno celebri, più o meno ragionevoli. Ma il tema resta il pilastro del nostro sistema di educazione linguistica. Bisogna allora ancora oggi cominciare a ricordare di nuovo le pagine in cui Lombardo Radice, pazientemente, dopo avere

⁷ Luca Serianni, *L'ora d'italiano. Scuola e materie umanistiche*, Roma-Bari, Laterza, 2010, p. 40.

⁸ Luca Serianni, *Per l'italiano di ieri e di oggi*, Bologna, il Mulino, 2017, p. 470.

⁹ Graziadio Isaia Ascoli, *Scritti sulla questione della lingua*, a cura di Corrado Grassi, con un saggio di Guido Lucchini, Torino, Einaudi, 2008, p. 30.

smontato da par suo il meccanismo perverso che c'è dietro il tema e l'idea di tema, propone tutte le possibili prove, sia formative sia di verifica, delle capacità d'uso della lingua¹⁰.

Non è un caso quindi che tali idee trovino un'organica sistemazione già nelle *Dieci tesi* del GISCEL (1975), al cui interno il riassunto (inteso come capacità di sintetizzare un testo) compare in maniera evidente (cfr. § VII, lett. C):

Nella stessa produzione scritta, la pedagogia linguistica tradizionale tende a sviluppare la capacità di discorrere a lungo su un argomento, capacità che solo raramente è utile, e si trascurano altre e più utili capacità: prendere buoni appunti, schematizzare, sintetizzare, essere brevi, saper scegliere un tipo di vocabolario e fraseggio adatto ai destinatari reali dello scritto, rendendosi conto delle specifiche esigenze della redazione di un testo scritto in rapporto alle diverse esigenze di un testo orale di analogo contenuto (cioè, imparando a sapersi distaccare, quando occorre, da una verbalizzazione immediata, irriflessa, che più è ovviamente presente e familiare al ragazzo)¹¹.

Personalmente, non condivido la totale avversione di De Mauro per il tema; anche in questo caso, il problema non è lo strumento, ma il modo in cui viene utilizzato nella prassi didattica. Luca Serianni e Giuseppe Benedetti, in un aureo volumetto¹², hanno mostrato come adoperarlo in maniera intelligente, seguendo due semplici accorgimenti:

- diversificare le tracce, evitando di proporre sistematicamente consegne soggettive, difficili da inquadrare entro vincoli linguistici stringenti e, per ciò stesso, responsabili della frequente effusione incontrollata, da parte degli alunni, di pensieri ed emozioni personali¹³;
- prestare particolare attenzione alla fase di correzione e, nel suo svolgimento, sottoporre i testi degli alunni a un rigoroso e razionale processo di revisione linguistica, curando gli aspetti riguardanti il lessico, lo stile e la variazione della lingua, non solo i tradizionali campi dell'ortografia e della morfosintassi¹⁴.

Infine una breve riflessione sulle competenze di lettura¹⁵, indispensabili per produrre un buon riassunto. Qui emerge in tutta la sua importanza il ruolo dell'insegnante di italiano, il cui ufficio resta cruciale, spettando a lui, in prima battuta, il dovere di abituare gli alunni alla lettura analitica, lenta, profonda, svolta occupando tutto il tempo necessario.

¹⁰ Tullio De Mauro, *L'educazione linguistica democratica*, a cura di Silvana Loiero e Maria Antonietta Marchese, Roma-Bari, Laterza, 2018, p. 9.

¹¹ Gruppo di Intervento e Studio nel Campo dell'Educazione Linguistica (GISCEL), *Dieci tesi per l'educazione linguistica democratica*, in De Mauro, *op. cit.*, pp. 269-280 (a p. 274). La circostanza non è sfuggita a Turano, *op. cit.*, p. 324.

¹² Luca Serianni – Giuseppe Debenedetti, *Scritti sui banchi. L'italiano a scuola tra alunni e insegnanti*, Roma, Carocci, 2022 (I ed. 2009).

¹³ Ivi, pp. 81-91.

¹⁴ Ivi, pp. 93-109.

¹⁵ Sull'importanza delle competenze di lettura, non solo negli anni dell'università, ma durante l'intero percorso scolastico, insiste tra gli altri, offrendo utili consigli: Vera Gheno, *Guida pratica all'italiano scritto (senza diventare grammarnazi)*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2017, pp. 97-100.

È illuminante al riguardo il parere di Francesco Sabatini, il quale ha giustamente lamentato le carenze della scuola italiana in tema di addestramento alla lettura d'analisi. Il contatto diretto con testi impegnativi e complessi¹⁶ – come possono essere i brani tratti dai grandi capolavori della nostra letteratura o la pagina d'argomento scientifico, molto vincolata dal punto di vista semantico – risponderebbe perfettamente a questo scopo e favorirebbe l'acquisizione delle competenze necessarie per portare a termine efficacemente la decodifica dei testi scritti:

Nei confronti dei testi impegnativi, prevale il ricorso al commento altrui, come avviene tipicamente nell'insegnamento della "storia della letteratura italiana". [...] [B]isogna aggiungere che l'attività più diretta sui testi, da svolgere intensamente in più direzioni negli anni conclusivi degli studi (il Triennio), deve trovare buone basi impiantate negli anni precedenti (della Media e del Biennio), decisivi per creare nelle sedi cognitive e intellettive del discente, con materiali più adatti a quel livello, l'interazione tra il meccanismo grammaticale, portato alla conoscenza riflessiva, e le forme varie della testualità¹⁷.

Un tale tirocinio, se svolto con costanza, dunque per l'intera durata del percorso scolastico, o almeno nella Scuola secondaria di primo grado, abituerebbe i nostri ragazzi e ragazze a fare le cose per bene¹⁸, rifiutando la superficialità e la fretta, responsabili dell'approssimazione e della sciatteria.

Scrivono Serianni nella sua ultima lezione: «Se, come docenti, riuscissimo a trasmettere davvero questo principio ai nostri studenti, avremmo già svolto una parte, preliminare ma essenziale, del nostro lavoro»¹⁹.

2. L'intelligenza artificiale a scuola: una svolta necessaria

Nel 2018, l'*Organizzazione per la Cooperazione e lo Sviluppo Economico* (OCSE) ha pubblicato un documento²⁰ in cui vengono presentate le sfide del futuro, sfide che la scuola è chiamata ad affrontare, essendo la principale agenzia educativa dei nostri Paesi. Parliamo di un futuro prossimo, dal momento che il traguardo individuato, nel documento OCSE, è il 2030. Nel frattempo abbiamo vissuto l'emergenza pandemica, la

¹⁶ «Educazione e lettura vanno di pari passo. Gli attentati nella scuola all'educazione allo scrivere, il mettere sullo stesso piano scrivere e parlare per inseguire il miraggio di una lingua 'popolare' e idonea a compiti di espressione elementare, tutto questo ha talmente abbassato la competenza anche passiva della lingua tradizionale da limitare fortemente l'accesso diretto ai nostri grandi testi letterari e scientifici», cfr. Gian Luigi Beccaria, *Italiano antico e nuovo*, Milano, Garzanti, 2006, p. 282 (I ed. 1988).

¹⁷ Francesco Sabatini, *Lezione di italiano. Grammatica, storia, buon uso*, Milano, Mondadori, 2017, pp. 152-153.

¹⁸ Dal punto di vista dell'insegnante, si tratta, in un'ultima analisi, di porsi obiettivi ambiziosi, di puntare all'eccellenza reale, chiedendo agli alunni impegno e qualità; ne parla diffusamente, offrendo utili consigli: Rosario Coluccia, *Conosciamo l'italiano? Usi, abusi e dubbi della lingua*, Firenze, Accademia della Crusca, 2020, pp. 36-38.

¹⁹ Luca Serianni, *Insegnare l'italiano nell'università e nella scuola*, presentazione di Valeria Della Valle, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2022, p. 20.

²⁰ Organization for Economic Cooperation and Development (OECD), *The future of education and skills. Education 2030. The future we want* (2018), in rete al sito: <[https://www.oecd.org/education/2030-project/contact/E2030_Position_Paper_\(05.04.2018\).pdf](https://www.oecd.org/education/2030-project/contact/E2030_Position_Paper_(05.04.2018).pdf)> (consultato: 27/06/2024).

quale ha accelerato la diffusione di alcune tecnologie – per esempio l'intelligenza artificiale – che, all'epoca, muovevano i primi passi.

E tuttavia, già nel 2018 veniva sottolineata quella che da tempo è considerata la principale caratteristica del mondo contemporaneo, cioè la sua sorprendente tendenza alla volubilità, non di rado associata a una preoccupante instabilità. Conseguentemente, alla scuola si chiede di preparare gli studenti e le studentesse a svolgere lavori che ancora non esistono, a utilizzare correttamente tecnologie non ancora brevettate, a risolvere problemi nuovi, mai visti prima:

The children entering education in 2018 will be young adults in 2030. Schools can prepare them for jobs that have not yet been created, for technologies that have not yet been invented, to solve problems that have not yet been anticipated. It will be a shared responsibility to seize opportunities and find solutions²¹.

Le nuove tecnologie – soprattutto l'intelligenza artificiale – hanno avuto un impatto significativo sulle nostre vite e hanno aperto un interessante dibattito in ambito bioetico; ci si chiede, infatti, quale sia il confine tra *uomo* e *macchina*, tra *mente umana* e *intelligenza artificiale*. Alcuni, dominati da una visione pessimistica e nostalgica della realtà, guardano con estrema preoccupazione al dilagare della tecnica; altri, intelligentemente, pongono il problema di come interagire in maniera critica con le nuove tecnologie, così da innescare un generale miglioramento delle condizioni di vita:

Scientific knowledge is creating new opportunities and solutions that can enrich our lives, while at the same time fuelling disruptive waves of change in every sector. Unprecedented innovation in science and technology, especially in bio-technology and artificial intelligence, is raising fundamental questions about what it is to be human. It is time to create new economic, social and institutional models that pursue better lives for all²².

Se, dunque, non è pensabile, né auspicabile, il rinvio dell'ingresso in pianta stabile dell'AI nel sistema scolastico italiano – circostanza che minerebbe ancora di più la competitività del nostro Paese sul piano internazionale – si rende quanto mai necessario, come naturale conseguenza, un richiamo costante, strutturale, a un uso intelligente dell'AI. Nelle *Proposte per una Strategia italiana per l'intelligenza artificiale* del MISE (2020)²³, leggiamo:

l'intelligenza artificiale non è intelligente *stricto sensu*. Se utilizzata in modo stupido, l'AI riproduce e spesso amplifica la stupidità. Se utilizzata in modo intelligente, amplifica l'intelligenza. In altre parole, oltre che dalle tecnologie complementari, l'AI dipende moltissimo dalla componente umana, e dunque

²¹ Ivi, p. 2.

²² Ivi, p. 3.

²³ Ministero dello Sviluppo Economico (MISE), *Proposte per una Strategia italiana per l'intelligenza artificiale* (2020), elaborata dal Gruppo di Esperti MISE sull'intelligenza artificiale; in rete al sito: <<https://www.mimit.gov.it/index.php/it/notizie-stampa/intelligenza-artificiale-online-la-strategia>> (consultato: 27/06/2024).

dalla capacità e dalla competenza dei soggetti che sviluppano, implementano e utilizzano gli algoritmi. Tali competenze non sono soltanto quelle tecniche, di *coding* o prettamente scientifiche come le STEM (scienza, tecnologia, ingegneria, matematica). Se si vuole che la diffusione dell'AI sia antropocentrica, è necessario che le competenze umane siano complementari alle capacità delle macchine, e che gli individui si specializzino in tutte quelle attività nelle quali l'essere umano è ancora superiore alla macchina, nonché nelle attività che consistono nel sapere utilizzare la macchina al meglio²⁴.

Vale dunque il seguente assunto: «L'AI è tanto più utile ed efficace quanto più competente è l'individuo che ne fa uso»²⁵. È un concetto, questo, che chiama in causa tutti coloro che svolgono la propria attività di ricerca nel campo dell'educazione. Senza entrare nel vivo del dibattito pedagogico, estraneo agli obiettivi di questo contributo, converrà ricordare che l'Italia, nel settore di studi di cui ci occupiamo, continua a registrare un certo ritardo. Il campo di ricerca noto come AIED (*Artificial Intelligence in Education*) è particolarmente sviluppato in Cina e negli Stati Uniti, meno in Europa, meno ancora nel nostro Paese. Tuttavia, qualcosa troviamo anche nella produzione scientifica italiana: penso al recente (e pregevole) studio²⁶ di Pier Cesare Rivoltella e Chiara Panciroli, al cui interno si riflette ampiamente sui cambiamenti imposti dall'utilizzo degli algoritmi nelle pratiche educative. Questa nuova tecnologia, ricordano gli studiosi, pone alla scuola una triplice sfida:

- *Educare con l'AI*, ovvero imparare a vedere l'AI non come un nemico, ma come uno strumento in grado di promuovere il potenziamento e la personalizzazione della didattica²⁷;
- *Educare all'AI*, cioè sviluppare uno spirito critico nei confronti di questa nuova tecnologia, comprendendone il funzionamento, i limiti e gli interessi (non sempre legittimi) di chi ne incoraggia quotidianamente l'utilizzo²⁸;
- *Educare l'AI*, ossia assicurarsi che gli sviluppatori delle applicazioni basate sugli algoritmi agiscano eticamente e utilizzino i dati in modo responsabile, evitando di generare e diffondere stereotipi e pregiudizi²⁹.

In definitiva, sono poste le basi per una prospettiva antropocentrica dell'AI, basata, cioè, su un utilizzo critico, consapevole e competente, degli algoritmi.

Nei prossimi paragrafi, attraverso alcuni studi di caso elaborati in una classe prima della Scuola secondaria di primo grado³⁰, mostreremo come sia possibile e proficuo il

²⁴ Ivi, p. 16.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Pier Cesare Rivoltella – Chiara Panciroli, *Pedagogia algoritmica. Per una riflessione educativa sull'Intelligenza Artificiale*, Brescia, Scholé, 2023.

²⁷ Ivi, p. 7.

²⁸ Ivi, p. 9.

²⁹ Ivi, p. 8.

³⁰ I casi di studio sono stati elaborati dal sottoscritto nelle classi 1^A e 1^C dell'Istituto Comprensivo di Squinzano (LE) nel corso dell'a.s. che si è appena concluso. Sono grato ai miei alunni, i quali, pazientemente, hanno saputo sperimentare le potenzialità del riassunto, comprendendone il fascino e l'utilità.

dialogo tra mente umana e AI nella didattica dell'italiano. Verranno pertanto proposti alcuni esercizi di riscrittura (§ 4) che, per la loro complessità, richiedono necessariamente l'intervento della mente umana, dunque una superiore capacità di giudizio, estranea all'orizzonte di qualunque macchina (§ 3)³¹.

3. Superiorità dell'AI nella produzione di sintesi non vincolate

Quando si tratta di processare un gran numero di dati, l'AI fornisce un supporto insostituibile. Essa, dunque, è superiore alla mente umana nella produzione di sintesi non vincolate, finalizzate, cioè, alla sola riduzione su base statistica delle informazioni, senza rispondere a particolari esigenze critiche o di contesto.

In questa sede si è scelto di utilizzare una delle più intuitive applicazioni in grado di produrre un riassunto automatico, sviluppata, oltretutto, in prospettiva *open-source*: si tratta di *paraphraser.io*³², uno strumento, basato sull'AI, che adopera algoritmi avanzati in grado, nelle intenzioni degli sviluppatori, di migliorare la qualità dei testi prodotti da tutti coloro che ricorrono alla scrittura per scopi professionali o di formazione (studenti, giornalisti, scrittori, ricercatori). Vediamone le caratteristiche principali.

I dati linguistici sono processati con GPT-3 e NLP, tecnologie capaci di individuare i contenuti prevalenti di un testo. Lo scopo dell'applicazione è fornire agli utenti «una scorciatoia per apprendere idee in minor tempo». Il programma estrae su base statistica e semantica le parole chiave del testo, quindi le unisce per produrre un riassunto compatto e significativo. Scrivono gli sviluppatori:

Addestrato dall'apprendimento automatico, il riepilogo testuale *paraphraser.io* utilizza il concetto di riepilogo astrattivo per riassumere un libro, un articolo o un documento di ricerca. Questo strumento di riepilogo utilizza la PNL per creare nuove frasi e genera un riepilogo in cui l'idea principale rimane intatta. È uno strumento di livello avanzato che utilizza l'intelligenza artificiale per il suo lavoro.

L'utente, a seconda delle esigenze, può scegliere la lunghezza del riassunto. È un vincolo, questo, che l'applicazione gestisce in maniera automatica. Può inoltre produrre punti elenco, valutare il grado di difficoltà del testo (su base lessicale), correggerne la grammatica ed effettuare controlli antiplagio.

Vengono ora proposti due esempi di riscrittura sintetica prodotti con l'ausilio dell'AI. Gli stessi testi verranno sintetizzati, nel prossimo paragrafo, dalla sola mente umana, senza l'ausilio del calcolatore:

- il *Testo A* è l'*incipit* di una voce enciclopedica e possiede 4 unità informative³³ (d'ora in avanti UI), per un totale di 137 parole;

³¹ È necessario che la mente umana resti padrona dei processi, per questo chi si occupa di educazione non può permettersi il lusso di guardare con supponenza e disinteresse all'AI; lo ricorda opportunamente: Stefano Pasta, *Educare al tempo dell'AI*, «Aggiornamenti Sociali», 7, 2023, pp. 379-383 (a p. 383).

³² L'applicazione è liberamente utilizzabile in rete al sito <<https://www.paraphraser.io/it/riassunto-online>> (consultato: 27/06/2024). Da questa pagina traggio le informazioni relative al suo funzionamento.

³³ Luca Serianni, *Italiani scritti*, Bologna, il Mulino, 2007, p. 63 (I ed. 2003).

- il *Testo B* proviene da un articolo di giornale e possiede 7 UI, racchiuse in 110 parole.

Testo A

[partenza: 4 UI, 137 parole]

Gatto. ^[UI-1] Nome riferito a numerose specie di *Mammiferi Felidi* appartenenti al genere *Felis* e in particolare al g[atto] domestico; ^[UI-2] è attribuito anche ad alcuni generi affini, la cui posizione sistematica è talvolta controversa. ^[UI-3] Al genere *Felis* si ascrivono alcune specie in declino numerico: il g[atto] cinese del deserto o di montagna (*Felis bieti*), endemico del plateau tibetano; il g[atto] della giungla (*Felis chaus*), diffuso in ambienti con densa copertura vegetale e raccolte d'acqua, dal delta del Nilo, attraverso la Penisola Arabica, l'Asia centrale e l'India, fino al Sud-Est Asiatico; il g[atto] delle sabbie (*Felis margarita*), dei deserti dell'Africa Settentrionale, Penisola Arabica e Medio Oriente; il raro g[atto] dai piedi neri (*Felis nigripes*), delle zone aride dell'Africa meridionale. ^[UI-4] Di queste specie, *Felis bieti* e *Felis nigripes* sono considerate vulnerabili, ossia ad alto rischio di estinzione nel medio periodo.

[Da *Treccani.it*, voce 'gatto']

Testo A

[arrivo: 3 UI, 53 parole]

Gatto. ^[UI-1] Nome riferito a numerose specie di *Mammiferi Felidi* appartenenti al genere *Felis* e in particolare al gatto domestico; ^[UI-2] è attribuito anche ad alcuni generi affini, la cui posizione sistematica è talvolta controversa. ^[UI-4] Di queste specie, *Felis bieti* e *Felis nigripes* sono considerate vulnerabili, ossia ad alto rischio di estinzione nel medio periodo.

Testo B

[partenza: 7 UI, 110 parole]

^[UI-1] Questa notte, il presidente russo Vladimir Putin ha annunciato in tv l'autorizzazione a operazioni militari nel Donbass e ^[UI-2] ha lanciato un appello ai soldati ucraini affinché depongano le armi. ^[UI-3] Il capo del Cremlino ha intimato ai Paesi stranieri di evitare interferenze, altrimenti ci saranno conseguenze mai viste. ^[UI-4] Esplosioni sono state avvertite a Kiev e in altre città. ^[UI-5] Prima dell'attacco, il presidente Zelensky aveva chiesto invano un colloquio a Putin. ^[UI-6] I separatisti del Donbass avevano chiesto l'aiuto di Mosca. Un pretesto per il blitz, secondo gli Stati Uniti. ^[UI-7] Ferma la reazione della comunità internazionale, dal presidente americano Joe Biden all'Unione europea: "L'attacco russo è inaccettabile e ingiustificabile. La risposta sarà forte".

[da "*la Repubblica.it*" del 24/02/2022]

Testo B

[arrivo: 5 UI, 70 parole]

^[UI-1] Questa notte, il presidente russo Vladimir Putin ha annunciato in tv l'autorizzazione a operazioni militari nel Donbass e ^[UI-2] ha lanciato un appello ai soldati ucraini affinché depongano le armi. ^[UI-5] Prima dell'attacco, il presidente Zelensky aveva chiesto invano un colloquio a Putin. ^[UI-6] I separatisti del Donbass avevano chiesto l'aiuto di Mosca. ^[UI-7] Ferma la reazione della comunità internazionale, dal presidente americano Joe Biden all'Unione europea: "L'attacco russo è inaccettabile e ingiustificabile".

Come possiamo osservare, l'AI è in grado di riconoscere tutte le UI fondamentali, processando anche il vincolo della lunghezza in uscita (con una riduzione media del 50% rispetto al dettato iniziale)³⁴. Ciò implica la conservazione di tutte le informazioni sostanziali. In definitiva, se si tratta di produrre una semplice sintesi, senza ulteriori richieste, l'AI svolge un ottimo lavoro, facendo risparmiare tempo ed energie preziosi, impiegabili in altro modo. Non stiamo tessendo l'elogio della macchina, né intendiamo proporre l'abbandono delle più elementari pratiche scolastiche; al contrario, puntiamo al loro potenziamento. Proviamo ora a riassumere gli stessi testi senza il supporto dell'AI, utilizzando unicamente la capacità di giudizio della mente umana. Si ricorda che i riassunti presentati nel § 4 sono frutto di un lavoro svolto in classe dagli alunni con il supporto dell'insegnante.

4. Superiorità della mente umana nella produzione di riassunti vincolati

La capacità di giudizio della mente umana resta imbattuta quando si tratta di svolgere consegne altamente vincolate: più vincoli poniamo, meno la macchina sarà capace di produrre una sintesi adeguata allo scopo. Ecco individuato un territorio che può abitare solo l'uomo, quella sfera complementare di cui parlavamo in precedenza. Per questo, oggi più che mai, è necessario pretendere dagli alunni competenza, impegno e qualità.

Forniremo ora due esempi di riassunto vincolato, sottoponendo a riscrittura sintetica i testi introdotti nel paragrafo precedente.

4.1. Il riassunto a crescente grado di riduzione

Obiettivo. Dimezzare le parole contenute nel testo di partenza salvando soltanto l'indispensabile. Fatto ciò, individuare il concetto chiave, cioè l'enunciato che dà senso all'intero testo.

Vincoli

- Leggere attentamente il testo e sottolineare solo parole e concetti chiave, ovvero tutte le parole indispensabili per informare un ipotetico individuo che si dichiara completamente all'oscuro della questione.
- Rileggere parole e concetti chiave e metterli insieme utilizzando coesivi e connettivi (punteggiatura, congiunzioni, preposizioni, avverbi, ecc.) così da produrre frasi coese e coerenti.
- Stendere il riassunto, almeno dimezzando il testo di partenza.
- Rileggere per eventuali correzioni o integrazioni.
- Rileggere per individuare, sottolineandolo, il concetto chiave.

³⁴ Occorre tuttavia una precisazione. Nel corso del nostro esperimento, abbiamo notato che l'applicazione lavora molto bene sui testi che contengono poche UI (vedi *Testo A*, 4 UI), ma ha qualche difficoltà a processare quelli che ne hanno di più (vedi *Testo B*, 7 UI). Lo si capisce dai risultati ottenuti: il *Testo A* è stato ridotto del 62%, mentre, per il *Testo B*, la riduzione è stata del 37%.

4.1.1. Dal testo al riassunto

Testo A
[partenza: 4 UI, 137 parole]

^[UI-1] Gatto. Nome riferito a numerose specie di Mammiferi Felidi appartenenti al genere Felis e in particolare al gatto domestico; ^[UI-2] è attribuito anche ad alcuni generi affini, la cui posizione sistematica è talvolta controversa. ^[UI-3] Al genere Felis si ascrivono alcune specie in declino numerico: il gatto cinese del deserto o di montagna (Felis bieti), endemico del plateau tibetano; il gatto della giungla (Felis chaus), diffuso in ambienti con densa copertura vegetale e raccolte d'acqua, dal delta del Nilo, attraverso la Penisola Arabica, l'Asia centrale e l'India, fino al Sud-Est Asiatico; il gatto delle sabbie (Felis margarita), dei deserti dell'Africa Settentrionale, Penisola Arabica e Medio Oriente; il raro gatto dai piedi neri (Felis nigripes), delle zone aride dell'Africa meridionale. ^[UI-4] Di queste specie, Felis bieti e Felis nigripes sono considerate vulnerabili, ossia ad alto rischio di estinzione nel medio periodo.

[Da Treccani.it, voce 'gatto']

Testo A
[arrivo: 3 UI, 62 parole]

^[UI-1] Gatto. Nome riferito a numerose specie di Mammiferi Felidi appartenenti al genere Felis e in particolare al gatto domestico. ^[UI-3] Al genere Felis si ascrivono alcune specie in declino numerico: il gatto cinese del deserto o di montagna, il gatto della giungla, il gatto delle sabbie, il gatto dai piedi neri. ^[UI-4] Felis bieti e Felis nigripes sono considerate ad alto rischio di estinzione.

4.1.2. Dal riassunto al concetto chiave

Testo A
[partenza: 3 UI, 62 parole]

^[UI-1] Gatto. Nome riferito a numerose specie di Mammiferi Felidi appartenenti al genere Felis e in particolare al gatto domestico. ^[UI-3] Al genere Felis si ascrivono alcune specie in declino numerico: il gatto cinese del deserto o di montagna, il gatto della giungla, il gatto delle sabbie, il gatto dai piedi neri. ^[UI-4] Felis bieti e Felis nigripes sono considerate ad alto rischio di estinzione.

Testo A
[arrivo: 2 UI, 14 parole]

^[UI-1] Il gatto, ^[UI-3] domestico o a rischio di estinzione, ^[UI-1] è un mammifero del genere Felis.

4.2. Il riassunto con cambio di taglio

Obiettivo. Dimezzare le parole contenute nel testo di partenza salvando soltanto l'indispensabile. Contemporaneamente, privilegiare l'originalità dell'esposizione, modificando il taglio stilistico del testo di partenza.

Vincoli

- Svolgere la lettura analitica del testo.

- Sottolineare solo parole e concetti chiave ricorrendo alla tecnica delle “5 W”, cioè alle cinque domande del giornalismo anglosassone³⁵: *chi?* (*Who?*) → di chi si parla; *che cosa?* (*What?*) → cosa si dice sul suo conto; *dove?* (*Where?*) → dove si svolgono i fatti narrati; *quando?* (*When?*) → quando si svolgono i fatti narrati; *perché?* (*Why?*) → per quale motivo è accaduto il fatto narrato.
- Se necessario, aggiungere un’ulteriore domanda: *come?* (*How?*) → come si sono svolti i fatti narrati.
- Modificare in modo originale il taglio stilistico del testo, spostando e rielaborando le informazioni, senza però alterarne il contenuto.
- Esprimersi in modo sintetico, preciso e semplice, ricordando che il testo di arrivo deve poter essere letto e compreso da tutti.

Testo B

[partenza: 7 UI, 110 parole]

{Quando?} ^[UI-1] Questa notte, il presidente russo {Chi?} Vladimir Putin {Che cosa?} ha annunciato in tv l’autorizzazione a operazioni militari {Dove?} nel Donbass e ^[UI-2] ha lanciato un appello ai soldati ucraini affinché depongano le armi. {Chi?} ^[UI-3] Il capo del Cremlino {Che cosa?} ha intimato ai Paesi stranieri di evitare interferenze, altrimenti ci saranno conseguenze mai viste. ^[UI-4] Esplosioni sono state avvertite {Dove?} a Kiev e in altre città. ^[UI-5] Prima dell’attacco, il presidente Zelensky aveva chiesto invano un colloquio a Putin. {Perché?} ^[UI-6] I separatisti del Donbass avevano chiesto l’aiuto di Mosca. Un pretesto per il blitz, secondo gli Stati Uniti. {Che cosa?} ^[UI-7] Ferma la reazione della comunità internazionale, dal presidente americano Joe Biden all’Unione europea: “L’attacco russo è inaccettabile e ingiustificabile. La risposta sarà forte”.

[da “la Repubblica.it” del 24/02/2022]

4.2.1. Il riassunto standard (con selezione e gerarchizzazione delle informazioni)

Testo B

[arrivo: 4 UI, 51 parole]

^[UI-1] Questa notte Vladimir Putin ha annunciato l’autorizzazione a operazioni militari nel Donbass, a Kiev e in altre città. ^[UI-3] Il capo del Cremlino ha intimato ai Paesi stranieri di evitare interferenze, altrimenti ci saranno conseguenze mai viste. ^[UI-6] I separatisti del Donbass avevano chiesto l’aiuto di Mosca. ^[UI-7] Ferma la reazione della comunità internazionale.

³⁵ In realtà, questa tecnica di analisi affonda le sue radici nell’antica Grecia, essendo stata teorizzata dal retore Ermagora di Temno (II sec. a.C.). La si ritiene d’origine anglosassone e di ambito giornalistico perché è in questi due ambienti che è stata riscoperta e diffusa, nel corso del Novecento, cfr. Alberto Vàrvaro, *Prima lezione di filologia*, Roma-Bari, Laterza, 2012, p. 114.

4.2.2. Riassunto con cambio di taglio (con spostamento e rielaborazione delle informazioni)

Testo B

[arrivo: 4 UI, 43 parole]

[UI-1] Questa notte, [UI-6] per rispondere alla richiesta d'aiuto avanzata dai separatisti del Donbass, [UI-1] Putin ha avviato l'invasione dell'Ucraina, attaccando Kiev e altre città. [UI-2] Ha intimato, inoltre, ai Paesi stranieri di evitare interferenze, altrimenti ci saranno conseguenze mai viste. [UI-7] La comunità internazionale condanna fermamente l'accaduto.

5. Abitare spazi diversi: a mo' di conclusione

Gli esempi analizzati lasciano emergere in tutta chiarezza l'utilità dell'AI nella produzione di sintesi non vincolate, ma denunciano, allo stesso tempo, i limiti dello strumento in presenza di consegne più articolate; l'AI, allo stato attuale, non è in grado di processare alcuni vincoli linguistici e procedurali: non può produrre autonomamente riassunti a crescente grado di riduzione, né riesce a modificare il taglio stilistico e il registro linguistico del testo di partenza. Su questo fronte, la mente umana resta imbattuta, perché dispone di una superiore capacità di giudizio. La vera sfida³⁶ tra uomo e macchina, dunque, si pone sul piano della qualità: si tratta di chiedere agli alunni (e ai docenti) un ulteriore sforzo, più impegno, insistere nello svolgimento di consegne caratterizzate da un alto profilo critico.

In definitiva, non corriamo il rischio di essere invasi dalle macchine, come paventano gli "apocalittici", né ci sembra che il mondo della scuola sia schierato compattamente sulle posizioni degli "integrati"³⁷. La collaborazione tra mente umana e AI nella pratica scolastica, se vissuta con spirito critico, produrrà due vantaggi: da un lato ridurrà drasticamente la parte noiosa della didattica (riservando al calcolatore l'esecuzione delle procedure lunghe e macchinose); dall'altro affinerà lo spirito critico dei nostri alunni, abituandoli a un costante e funzionale esercizio della capacità di giudizio, preparandoli, per questa via, a gestire con successo le situazioni sfidanti del futuro.

³⁶ La sfida è stata opportunamente raccolta dal nostro sistema educativo; cfr. l'inquadramento teorico e gli interessanti spunti operativi offerti da: Istituto nazionale per la valutazione del sistema educativo di istruzione e di formazione (INVALSI), *Intelligenza Artificiale: sfide e opportunità per la Scuola del futuro*, <<https://www.invalsiopen.it/intelligenza-artificiale-sfide-opportunita-scuola/>> (consultato: 01/07/2024).

³⁷ In chiusura, vorremmo far notare come, a sessant'anni dalla sua formulazione da parte di Umberto Eco, l'opposizione tra "apocalittici" e "integrati" mantenga ancora tutta la sua validità concettuale, sebbene l'oggetto del contendere e gli interlocutori siano profondamente cambiati. Permane, infatti, nella cultura italiana, soprattutto in quella "alta", una certa diffidenza verso tutto quello che nasce "dal basso". Non si tratta di legittimare ciò ch'è nuovo e popolare, quanto piuttosto di comprenderne le ragioni, così da farne un uso consapevole. Negli anni '60 si trattava della TV, oggi dell'AI; ma il nodo della questione, in fin dei conti, non cambia. Sul tema, cfr. Umberto Eco, *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Milano, Bompiani, 2019, pp. 5-7 e sgg. (I ed. 1964).

Neuroscienze cognitive e scienze umanistiche

Elogio della claustrofilia. Worringer, il disegno infantile, la fiaba ecc.

Stefano Calabrese

Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia
(stefano.calabrese@unimore.it)

Abstract

Lo storico dell'arte Wilhelm Worringer è stato il primo a sostenere che gli stadi incoativi di un apparato morfologico sono sempre contraddistinti da elementi geometrici, astratti e inorganici per una difficoltà da parte degli individui a sentirsi in armonia con il contesto ambientale: 'agorafobia', la chiamava Worringer, mentre qui la chiameremo claustrofilia – la stessa cosa vista in senso immunizzante. Questa ipotesi sta oggi ricevendo più di un attestato probatorio sia dalla psicologia sperimentale che dalle neuroscienze, poiché si è visto che il cervello è predisposto a vedere nel contesto storico-ambientale solo le forme più marcate, primarie, ipercromatiche e soprattutto convesse. Questo contributo aggiunge una ulteriore attestazione di veridicità alla tesi di Worringer ritrovando negli scarabocchi dei bambini in età 0-3 segnatamente una propensione alle forme geometrizzanti, cristalline, inorganiche e inclusive, per le medesime ragioni addotte dallo storico dell'arte tedesco: da un lato un immaginario prenatale che predilige e ricorda le forme circolari e claustrofiliche della dimora uterina, dall'altro una renitenza a farsi individuo staccato dalla madre per entrare nel labirinto della natura organica. Al tempo stesso, così come il romanzo nella sua fase aurea, quando con Balzac vuole riscrivere la realtà intera sottoponendola a un astratto format tassonomico, la fiaba folklorica testimonia la presenza di iconemi fondati sulla claustrofilia e la geometrizzazione delle immagini – come la cornice nera entro cui cade la neve e su cui si posano le gocce di sangue della regina che, osservando questa immagine astratta e inclusiva, resterà magicamente gravida di Biancaneve.

Parole chiave

Rappresentazione grafica, *visual storytelling*, prima infanzia, analisi narratologica, competenze cognitivo-emotive, stile astratto, fiaba

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/761>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>. Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

1. Il fascino immunizzante della claustrofilia

Pochi saggi hanno avuto la risonanza di *Astrazione e empatia. Un contributo alla psicologia dello stile* (1907), in cui Wilhelm Worringer riuscì a far confluire orientamenti storico-artistici, psicologici e antropologici. È la fase storico-culturale delle grandi dicotomie (ad es. apollineo/dionisiaco), della scoperta che la morfogenesi dell'arte va individuata nella predisposizione intenzionale dell'uomo verso la realtà (il cosiddetto *Kunstwollen* teorizzato da Alois Riegl), e naturalmente della certezza che esiste una dimensione *underground* dell'uomo, di cui Freud stava per diventare il conclamato geografo. Prima che tutto si infiammi con il primo conflitto mondiale il momento è propizio a un mutamento dei paradigmi scientifici: le certezze sono ormai assegni bancari scoperti e si attendono i testacoda della storia. La tesi innovativa proposta da Worringer è sufficientemente nota, ma per cercherò di farne una cursoria sintesi mettendo in luce gli aspetti che più interessano il prosieguo di questo contributo. Per lo storico dell'arte tedesco esistono due modelli artistici, corrispondenti a due differenti predisposizioni dell'uomo verso la realtà.

(a) Il modello dell'*empatia* è contraddistinto da una propensione estetica verso la natura, percepita come rassicurante e prodiga di benefici per l'uomo, per cui quest'ultimo sarebbe indotto a 'percepirla' con piacere, trasformando tale identificazione empatica in modelli artistici per i quali Worringer assume a modello l'arte greco-romana e quella occidentale moderna. Il naturalismo segna precisamente questa fusione empatica dell'uomo nella realtà che lo circonda, esemplata da risonanze interiori di tipo panteistico e perfusive, e orientata a forme organiche.

(b) Il modello dell'*astrazione* costituisce, al contrario, l'effetto *disempatico* di una angosciosa estraneità dell'uomo rispetto alla natura, qualcosa di caotico e irregolare, imprevedibile e tendenzialmente ostile («l'impulso di astrazione trova la propria bellezza nel mondo inorganico, negatore della vita, nel cristallino, o, in generale, in ogni legge e necessità astratta»)¹. Lo stile geometrico costituirebbe appunto lo strumento di difesa che l'uomo mette in campo contro la natura stocastica dei contesti ambientali e prediligerebbe dunque forme inorganiche, in grado per così dire di prendere le distanze dalla realtà e anzi di rimuoverla, riscontrabili all'origine dell'architettura greca con lo stile dorico – possente, trascendente, volumetrico – e soprattutto nell'arte egizia. Per questa ragione, sostiene giustamente Worringer, gli stili più arcaici sono sempre e comunque orientati all'astrazione, perché solo in un secondo tempo, attraverso processi graduali di civilizzazione, l'uomo riesce a governare la natura e a empatizzare con essa.

I contrassegni formali che più custodiscono la funzione apotropaica dell'*astrazione* sono la regolarità e l'uniformità, su cui appunto si fonda qualsiasi stile geometrico e in particolare il primo modello ornamentale della tradizione astratta, il meandro, ma la tendenza è in atto altresì nei manufatti delle civiltà a livello etnologico reperibili ancor oggi: straordinaria è ad esempio una cosiddetta *agiba* – proveniente dalla popolazione *bamu* della Papuaia e risalente all'inizio del Novecento – dove il volto umano risulta letteralmente decostruito in forme primarie geometrizzanti (figura 1). Il contrassegno emozionale che funge da *marker* dell'astrazione è invece «un'immensa agorafobia

¹ Wilhelm Worringer, *Astrazione e empatia. Un contributo alla psicologia dello stile*, trad. it., Torino, Einaudi, 2008, p. 7.

spirituale», il cui decorso è analogo a quello dell'agorafobia psichica². Il punto è essenziale, e poiché descrive esattamente un meccanismo neuro-cognitivo di pertinenza anche della psicanalisi che tra poco scopriremo negli scarabocchi infantili, è bene lasciare la parola a Worringer: «L'agorafobia fisica può venire spiegata quale residuo di una fase normale dell'evoluzione umana, nella quale l'individuo non era ancora in grado di affidarsi del tutto alle proprie impressioni visive per familiarizzarsi con l'ampio spazio che lo circondava, ed era quindi costretto a ricorrere all'aiuto del tatto. Diventato bipede, e come tale guidato soprattutto dalla vista, gli doveva rimanere un lieve senso di residua insicurezza... Analoga è la situazione dell'agorafobia spirituale nei confronti del vasto, incoerente e sconcertante mondo dei fenomeni», ma poi «l'evoluzione razionalistica dell'umanità rimosse l'istintiva angoscia che l'uomo aveva provato sentendosi smarrito nell'universo»³. Una pagina mirabile – in cui la 'vastità' spaziale ingenera *rêveries* geometrizzanti, inclusive e claustrofiliiche –, dove la condizione originaria dell'uomo nella filogenesi così come quella del neonato nell'ontogenesi è quella di un'angoscia per la vastità e la non predicibilità del mondo, tale da suggerire «una bonifica del *phobos* originario»⁴. Ripeto, la condizione dell'uomo 'bipede' descritta da Worringer è esattamente quella neonatale almeno fino alla fine del secondo anno di età, una condizione di smarrimento perfusivo che induce, come stiamo per vedere, a geometrizzare i processi semiotici da cui si originano i cosiddetti *scribbles*.

2. Il disegno infantile, una perentoria affermazione ontologica

Infatti, le più recenti riflessioni della comunità scientifica sostengono che l'attività grafica primordiale degli individui appena nati, meglio nota come *scribbling*, è tutt'altro che una semplice esperienza di tipo ludico. *Scarabocchiare* significa esercitare simultaneamente abilità di tipo cognitivo, espressivo, comunicativo, ma altresì lasciare le prime tracce di una memoria autobiografica allo stadio germinale. Evidentemente, all'inizio della vita solo il codice iconico costituisce un *utensile cognitivo*, poiché prima dei tre anni di vita il linguaggio verbale ha un ruolo addirittura residuale nella rappresentazione di sé. Per entrare nella galassia primordiale dello storytelling disponiamo dunque di un unico accesso: gli scarabocchi infantili, a lungo ritenuti la manifestazione provvisoria e decidua del modo in cui prima dei tre anni noi rappresentiamo la realtà, ciò che ne ha determinato non lo solo la marginalizzazione nella comunità scientifica, ma anche nelle cure dei genitori, puntualmente decisi a non conservare traccia di questi primi abbozzi espressivi dei loro figli. Leggiamo la Treccani *ad vocem*: «*scarabòcchio* s. m. 1. Macchia d'inchiostro fatta nello scrivere; lettera o parola scritta male, in modo illeggibile, o altro sviluppo tracciato a caso su un foglio. 2. Disegno fatto male, senza arte e senza tecnica».

Con buona pace di questa inveterata convinzione, secondo recenti studi neuroscientifici il codice iconico costituisce la prima vera grammatica della comunicazione e della comprensione, una grammatica inappresa e adamitica, cioè ereditaria. È attraverso le aree cerebrali visive che, sin dai primi giorni di vita, i bambini apprendono l'alfabeto della realtà e iniziano ad attribuire significato a ciò che li circonda,

² Anthony Vidler, *Warped Space. Art, Architecture, and Anxiety*, Cambridge (mass.), MIT Press, 2000.

³ Worringer, *Astrazione e empatia*, cit., p. 19.

⁴ Andrea Pinotti *Introduzione*, in Worringer, *Astrazione e empatia*, cit., p. XX.

per cui anche le emozioni sembrano generarsi dalle tracce grafiche: le immagini rappresentano nella storia dell'*homo sapiens* la prima dotazione biologica e cognitiva per trasmettere concetti in maniera comprensibile. E non è tutto. Altri studi condotti nel medesimo ambito disciplinare ci ricordano che anche nel momento in cui decodifichiamo i testi verbali, simuliamo mentalmente le immagini evocate e attiviamo *inaspettatamente* le aree visive. Insomma, addirittura le pratiche quotidiane correlate alla *literacy* e ai *reading habits* in età infantile sembrerebbero essere una questione di esclusiva pertinenza del codice iconico⁵.

D'altronde questa è anche la convinzione del celebre neuroscienziato di origini portoghesi Antonio Damasio, per il quale il compito principale del nostro cervello, nato tre bilioni di anni or sono sia pure nella forma più elementare dei primi organismi multicellulari, è fornire una 'mappatura' interna all'individuo (per decodificare i processi omeostatici) ed esterna ad esso, posto che la rappresentazione delle condizioni ambientali include altresì l'osservazione dei comportamenti di altri organismi in una varietà di situazioni complesse, generate da interazioni sociali e da intenzioni condivise. Con lo sviluppo dell'apprendimento e della memoria, nel corso di milioni di anni, gli individui sono stati in grado di stabilire, ricordare e manipolare memorie di fatti ed eventi, aprendo la strada a un nuovo livello di intelligenza basato sulla conoscenza e sui sentimenti. Ma in tale processo di espansione intellettuale la produzione, rielaborazione e archiviazione delle *immagini* appaiono primarie⁶. Sì, le immagini. Ci sono volute generazioni e generazioni per lo sviluppo completo di un sistema nervoso in grado di offrire un *mapping* adeguato della realtà: la capacità percettiva assai limitata dei primi organismi multi-cellulari e la struttura elementare della loro rete neurale sono stati per Damasio responsabili di una scarsa capacità di produrre fotografie della realtà e di stocarle nella memoria per servirsene all'occasione, dando luogo a ciò che chiamiamo 'mente'. L'assenza della capacità di creare immagini avrebbe infatti delle conseguenze fatali, in quanto senza tale abilità non c'è coscienza, non sussiste una rielaborazione mentale e non ci sono neppure i sentimenti, cioè «immagini interconnesse di operazioni corporee»⁷.

Per Damasio il ruolo cruciale delle immagini è dovuto al fatto che attraverso di esse ciascun organismo mono o pluricellulare – dall'ameba all'*homo sapiens* – è in grado di allestire rappresentazioni basate sulla descrizione sensoriale simultanea di eventi interni (grazie al cosiddetto 'cervello viscerale' o omeostatico, per lo più identificabile nell'apparato digerente) ed esterni, ossia relativi all'habitat circostante. Damasio parla di un autentico *visual thinking*, più complesso e potente di quello ipotizzato a suo tempo da Rudolf Arnheim, in grado tra l'altro di convertire le immagini in simboli iconici e, infine, in linguaggio verbale, l'ultimo arrivato della progenie semiotica pertinente all'*homo sapiens*⁸. L'idea stessa di realtà dipenderebbe da una rielaborazione visiva che non è fatta solo di elementi iconici, ma che si avvale dell'intero arsenale percettivo, dal

⁵ Stefano Calabrese, Valentina Conti, Ludovica Broglia, *Elogio della visual literacy*, «Enthymema», 27, 2021, pp. 90-113, pp. 98 ss.

⁶ Antonio Damasio, *Lo strano ordine delle cose*, trad. it., Milano, Adelphi, 2018, p. 24.

⁷ *Ibidem*, pp. 55-66.

⁸ *Ibidem*, p. 61.

tatto all'olfatto, e va al di là della mera attività dell'occhio, con il funzionamento della retina e delle aree cerebrali deputate alla vista, poiché occorre anche che il corpo posizioni l'occhio in modo da vedere l'immagine prescelta, compiendo dunque un'operazione muscolo-scheletrica assai più complessa. In conclusione, per Damasio il sistema nervoso è l'artefice del *mapping* e le immagini sono l'alimento principale della mente. Meglio ancora: l'esistenza del *mapping* stesso è stata resa possibile dalla crescente complessità del sistema nervoso, e solo a questo punto sarebbe nato il linguaggio verbale⁹.

Se questo è il dato da cui partire nella filogenesi dell'*homo sapiens*, lo è altresì, e ne abbiamo le testimonianze, nell'ontogenesi, perché i bambini di tutto il mondo nei primi mesi di vita e fino ai tre anni producono delle rappresentazioni iconiche disordinate denominate scarabocchi o, con il termine inglese più diffuso, *scribbles*, e che poi evolvono verso forme più complesse.

Ma ricostruire l'identità del disegno infantile costituisce un compito davvero arduo, che chiede di considerare molteplici prospettive di ricerca contemporaneamente. È dai tempi di Corrado Ricci e dalla pubblicazione nel 1887 del suo fortunatissimo *L'arte dei bambini* che l'attenzione nei confronti del disegno infantile è decollata e non si è più interrotta. Senza dubbio, Ricci è stato il primo a sostenere che disegnare significa rappresentare all'esterno – *estroflettere* – gli oggetti della realtà senza disgiungerli dalle operazioni neuro-cognitive necessarie per percepirli. *In breve*, i bambini non disegnerebbero in nessun modo ciò che vedono, quanto piuttosto ciò che sanno, come dimostra l'applicazione puntuale del principio della trasparenza, in base al quale un bambino disegna anche una figura la cui vista è ostacolata da qualcosa in quanto conosce quel qualcosa. Sapere e disegnare: in questo binomio è già contenuto lo spirito antimimetico dei disegni prodotti almeno fino ai 6 anni. Ascoltiamo Ricci: «Gli esempi hanno provato che il bambino dapprima non riproduce artisticamente un oggetto, ma lo descrive a seconda che la memoria più o meno compiutamente gli suggerisce, mentre disegna, le parti dell'oggetto stesso... Ho infatti constatato sopra i bambini di molte scuole, che quelli che hanno fatto i disegni migliori, salvo una o due eccezioni, sono i migliori fra gli scolari; sono quelli che, più esattamente guardando e ricordando, sono in caso di completare meglio un inventario di cose da loro imparato come hanno imparata la lezione»¹⁰.

Attività cognitiva cruciale per lo sviluppo del pensiero narrativo o mera attività ludica? Ricci teorizzava già la relazione imprescindibile che legherebbe il network neuro-cognitivo e la rappresentazione grafica, la conoscenza e la rappresentazione di tale conoscenza, anticipando in qualche modo le teorie di Piaget circa l'evoluzione delle strutture cognitive, solo a partire dai due anni in grado di giungere a una sia pur sommaria rappresentazione mentale e astratta degli eventi: sarebbero gli schemi d'azione cognitivi che porterebbero i bambini a selezionare dei simboli utili a rappresentare la realtà. Solo da questo momento i bambini inizierebbero a riprodurre un comportamento in assenza di alcun modello da imitare – *ab ovo*, dunque –, scoprendo contemporaneamente la possibilità di lasciare tracce di sé nell'ambiente, nello specifico

⁹ Neil Cohn, *A visual lexicon*, «Public Journal of Semiotics», 1, 1, 2007, pp. 35-56: 37.

¹⁰ Corrado Ricci, *L'arte dei bambini*, Roma, Zanichelli, 1887, p. 78.

su un supporto cartaceo. Al contrario, gli scarabocchi (*scribbles*) eseguiti dai bambini prima dei due anni sembrerebbero non essere governati da nessun tipo di intenzionalità in quanto risponderebbero semplicemente ad un principio di piacere motorio del tutto istintivo¹¹: un puro *divertissement* aptico e oculo-motorio, niente di più. Il passaggio dallo scarabocchio al disegno in questo senso ha a che vedere con la genesi di schemi cognitivi e modelli interni già assai simili a mircosceneggiature (*script*) e tassonomie ontologiche (*frame*) in grado finalmente di ottenere prodotti grafici sempre più somiglianti alla cosiddetta realtà¹².

Ma sull'evoluzione graduale delle competenze grafiche la comunità scientifica non ha ancora le idee chiare. Nei suoi studi fondativi Henri Luquet – ci riferiamo soprattutto a *Il disegno infantile* (1969) – l'autore individuava tra la prima infanzia e l'inizio dell'adolescenza ben quattro fasi di sviluppo grafico.

a. Intorno ai tre anni i bambini iniziano ad attribuire al loro scarabocchio un nome in quanto riconoscono una specifica analogia tra il tracciato e un determinato oggetto appartenente al mondo reale: ad esempio, un 'girulo' (ossia un tracciato tondeggiante o a sviluppo spiraliforme) può essere considerato contemporaneamente sia una palla che il volto della mamma. È la fase del realismo fortuito, nel corso della quale i bambini tracciano segni primordiali geneticamente innati – quali i 'giruli' e i 'punctili' (costellazioni di punti o trattini), come li chiamerà un altro conoscitore del disegno infantile, il maestro tedesco Arno Stern – e li interpretano in base alla loro somiglianza con elementi reali assegnando loro un nome specifico, che consente di collocarli entro specifiche categorie semantiche¹³.

b. Intorno ai cinque anni inizia a presentarsi in modo preponderante l'intento rappresentativo (ciò che significa avere imparato a perimetrare me stesso dagli altri), che tuttavia si trova a dover fare i conti con numerose limitazioni cognitive che impediscono ai piccoli disegnatori di rispondere in modo soddisfacente alle impellenti necessità figurative. Essi sanno che esiste qualcosa laggiù nel mondo reale, ma mancano di un repertorio semiotico per riprodurlo: non possiedono né un codice né la grammatica. Non per caso è in questa fase – nota come *realismo mancato* – che fanno la loro comparsa le prime rappresentazioni della figura umana, preponderanti nella realtà affettiva dei bambini, caratterizzate da una grande forma arrotondata che simboleggia la testa¹⁴. Prove grafiche che hanno davvero poco a che vedere con la reale struttura corporea.

c. Con l'affinarsi delle abilità oculo-motorie e del consolidarsi dell'architettura neuro-cognitiva, dai sei ai nove anni i bambini iniziano a disegnare gli elementi della realtà riproducendo non tanto ciò che vedono, ma facendo riferimento alle cose come sono in sé e per sé, enti astratti e concettualmente scolpiti in una sorta di fermo-immagine su cui nessun contesto ambientale potrà esercitare una pressione. Secondo i bambini di

¹¹ Claudio Longobardi, T. Pasta, Rocco Quaglia, *Manuale di disegno infantile. Vecchie e nuove prospettive in ambito educativo e psicologico*, Novara, UTET, 2012, p. 14.

¹² Henri Luquet, *Il disegno infantile*, Roma, Armando Editore, 1969, pp. 113-114.

¹³ Arno Stern, *Dal disegno infantile alla semiologia dell'espressione. Iniziazione ad un altro sguardo sulla traccia*, Roma, Armando Editore, 2003, pp. 30-40; E. Cannoni, *Il disegno dei bambini*, Roma, Carocci, 2003, p. 11.

¹⁴ Glyn V. Thomas, Angele M. J. Silk, *Psicologia del disegno infantile*, Bologna, Il Mulino, 1998, p. 39.

questa età, solo un elaborato grafico che contenga tutti gli elementi essenziali necessari per identificarlo può assomigliare alla realtà¹⁵. Per rappresentare la madre in un periodo di gravidanza, ad esempio, un bambino di sette anni disegnerebbe all'interno del ventre anche il futuro fratellino. Tutto ciò che esiste deve essere rappresentato, travolgendo qualsiasi ostacolo visivo si frapponga al sapere che qualcosa esiste.

d. Infine, al *realismo intellettuale* si sostituisce gradualmente il *realismo visivo*, in grado di condurre i bambini al termine della scuola primaria a non rappresentare più solamente i dettagli costitutivi di un oggetto, quanto piuttosto a metterli in relazione tra loro attraverso opportune connessioni di tipo logico-spaziale.

3. Astrazioni gestaltiche

Per entrare più nel merito degli *scribbles*, degni di nota sono gli studi di Rhoda Kellogg, secondo la quale il bambino è spinto a disegnare da un *piacere visivo* e non prettamente motorio, benchè lo *scribble* non si presenti in nessun modo come un atto percettivo, quanto piuttosto un *atto mentale* che consente di dare vita a forme *gestalticamente* determinate. Per questa ragione, sin dai primissimi *scribbles* i bambini sarebbero *naturalmente* portati a produrre configurazioni di complessità crescente e caratterizzate da un determinato equilibrio visivo: «L'arte del bambino è spontanea e i suoi schemi sono costituiti da Gestalten basate sull'equilibrio, sulla proporzione e sulla strutturazione delle linee»¹⁶. Poiché è esattamente questa propensione geometrica, *worringeriana* a interessarmi, va ricordato che anche per il maestro tedesco Arno Stern (un educatore tedesco che per cinquant'anni studiò il disegno infantile) gli *scribbles* sarebbero da considerare l'espressione di un sistema evolutivo *geneticamente determinato*: i bambini non disegnerebbero in nessun modo per ideare nuove forme, ma per obbedire ad una necessità innata che li porta ad attribuire un ordine alla realtà a partire dall'integrazione di tratti grafici dal valore universale, in particolare i movimenti rotatori noti come *giruli*¹⁷. Se Stern torna sul concetto di ereditarietà, alcuni studiosi dell'Università di Torino hanno spostato l'attenzione su una prospettiva psicodinamica, in base alla quale la traccia grafica dei bambini consenta loro di comprendere la loro esistenza a partire dalla inseparabilità dalla madre: «La fase dello scarabocchio è il momento dell'espressività pura, è un periodo in cui le parole non hanno ancora identificato e dato voce agli stati emozionali del bambino: come il neonato è un tutt'uno con quello che sente, così il bambino piccolo utilizza lo scarabocchio come traduzione registrata dei propri movimenti del sentito»¹⁸.

A questo punto non potevano mancare le osservazioni dei neuroscienziati¹⁹, che grazie a rilevazioni in risonanza magnetica funzionale (fMRI) hanno constatato che

¹⁵ Luquet, *Il disegno infantile*, cit., p. 87.

¹⁶ Rhoda Kellogg, *Analisi dell'arte infantile. Una fondamentale ricerca sugli scarabocchi dei bambini dai due agli otto anni*, trad. it., Milano, Emme, 1979, p. 118.

¹⁷ Stern, *Dal disegno infantile alla semiologia dell'espressione*, cit., pp. 27 ss.

¹⁸ Fiorella Monti, Ramona Fava, Barbara Luppi, *Lo scarabocchio al nido: emozioni e tracce grafiche*, Azzano San Paolo, Edizioni Junior, 2005, p. 41.

¹⁹ Ye Yuan, Steven Brown, *The neural basis of mark making: a functional MRI study of drawing*, «PloS one», 9, 10, 2014, pp. 1-15: 8ss.

quando i bambini scarabocchiano attivano simultaneamente più aree cerebrali, da cui emerge l'esistenza di un vero e proprio *drawing network* comprendente le aree motorie che consentono di pianificare il movimento per lasciare intenzionalmente delle tracce (ad esempio l'area premotoria, che si attiva quando progettiamo un movimento) e le aree che si occupano della percezione visiva e della coordinazione oculo-motoria. Non solo: per riuscire a rappresentare il modello di un *imprinting* mentale stoccato nel loro serbatoio mnemonico, i bambini devono coinvolgere anche le aree fronto-parietali, che da un lato si occupano della percezione della realtà e dall'altro della sua traduzione *topologica*. E ancora: entra in gioco il precuneo, che gestisce il carico della memoria di lavoro e il processo esecutivo noto come *action planning*, indispensabile per integrare mentalmente più segni a partire da un obiettivo figurativo prestabilito²⁰.

Si pensi, a riprova dell'importanza degli *scribbles* e della loro natura, se non ereditaria, preterintenzionale, che solo con l'avvicinarsi dei tre anni fa la sua comparsa il *realismo mancato*, perdurante almeno fino ai cinque: a questo stadio, l'intento rappresentativo inizia ad essere più *marcato* grazie alle abilità simboliche in continua evoluzione, ed è per questo che l'oggetto da rappresentare viene questa volta stabilito *a priori*, ancora prima di iniziare a tracciare i segni sul foglio, e si tratta puntualmente della figura umana, denominata *omino-testone*: sulla base di un criterio di *salianza semantica*, che afferisce sempre a quella grammatica geometrizzante di cui parlava Worringer in riferimento alle prime testimonianze dell'*homo sapiens* sul piano filogenetico, la prima forma costitutiva ad essere disegnata dai bambini è *circolare*, di grandi dimensioni e simboleggiante la testa²¹. Spesso capita che tale forma occupi l'intero spazio grafico a disposizione, tanto che per questa ragione i bambini sono portati a ridurre le dimensioni dei rimanenti dettagli costitutivi della figura umana, ad es. gli arti superiori e inferiori (figura 2). È la forma circolare della testa a essere rappresentata con iporealismo evidente o è il modello gestaltico della figura autocontenuta e inclusiva per eccellenza (il cerchio) a imporsi con una irredimibile potenza *top-down* al disegnatore?

Vediamo cosa accade nei due *self-portraits* realizzati da una bambina di quasi tre anni (figure 3 e 4): in un primo scarabocchio si raffigura intenta in un'attività da lei considerata piacevole (giocare con le figurine) attraverso brevi linee verticali poste al centro del foglio (A) che si diramano in una lunga linea arrotondata che circonda la prima traccia; nel secondo scarabocchio si rappresenta in una situazione autobiografica negativa, ossia nel momento in cui un compagno di classe la picchia: il bambino è disegnato nella parte superiore del foglio attraverso un groviglio di linee di dimensioni ridotte (B), mentre l'azione è comunicata a partire dalle linee spezzate sottostanti che non hanno in nessun modo una specifica direzione e che al tempo stesso si sovrappongono²². Un fatto è certo: nei primi anni di vita l'orientamento topologico e la forma delle linee (oltre al colore) sembrano variare solo in base all'emozione che il

²⁰ Schaer K., Georg Jahn, Martin Lotze, *fMRI-activation during drawing a naturalistic or sketchy portrait*, «Behavioural Brain Research», 233, 1, 2013, pp. 209-216.

²¹ Delphine Picard, Annie Vinter, *Development of Graphic Formulas for the Depiction of Familiar Objects*, «International Journal of Behavioral Development», 29, 5, 2005, pp. 418-432.

²² Claudio Longobardi, Rocco Quaglia, Nathalie O. Iotti, *Reconsidering the scribbling stage of drawing: a new perspective on toddlers' representational processes*, «Frontiers in Psychology», 6, 2015, pp. 1-9: 7-8.

bambino intende rappresentare, ma il punto è che queste forme e queste linee sono universalmente presenti negli *scribbles* dei bambini dell'intera ecumene.

Sempre Rhoda Kellogg ha constatato che a due anni i bambini sono già in grado di eseguire circa venti *scribbles* di base, intesi come le strutture portanti del disegno, una vera e propria grammatica di segni (figura 5), tra cui ci interessano le linee semplici e complesse dalle *silhouette* arrotondate oppure spezzate, e le forme chiuse, costituite da linee sovrapposte; poco tempo dopo fanno la loro comparsa i *modelli di collocazione*, per cui le linee vengono *accorpate* a determinate latitudini del piano grafico per creare configurazioni comprensibili, cioè enti reali o comunque pensati come *esistenti* (figura 6)²³.

Tali accorpamenti, intorno al secondo anno di età, danno infine luogo a una tipologia espressiva e multimediale di *scribble* nota come *scarabocchio onomatopeico*, in quanto i bambini sono portati a rappresentare oltre al movimento dell'oggetto i riferimenti sonori utili per restituire un'immagine fedele. L'intento qui non è tuttavia di rappresentare l'identità degli oggetti, ma ciò che gli stessi disegnatori *possono compiere* con quegli oggetti. Un esempio psicodinamico di questo *scribble* onomatopeico è quello di un bambino di due anni e quattro mesi che decide di rappresentare una moto e realizza due *scarabocchi* costituiti da linee arrotondate e sovrapposte che *significano* il suo movimento. Nondimeno, per trasmettere in maniera più efficace il *dinamismo* dell'oggetto egli pronuncia un suono che ricorda il rombo del mezzo di trasporto (figura 7a e b), e alcuni mesi dopo – a due anni e otto mesi circa – il medesimo oggetto viene raffigurato tramite due *scribbles* in cui la supremazia è lasciata agli elementi semantici e gestaltici essenziali della moto, ossia le due ruote e il manubrio (figura 7c e d); solamente dopo i tre anni il bambino riesce a ridurre le dimensioni delle ruote e a posizionarle sul medesimo piano grafico per restituire un'immagine del veicolo più realistica (figura 7e). Insomma la realtà penetra lentamente nel focus visivo dei bambini, e ingaggia una lotta fraticida con una sorta di inconismo innato, in cui le forme autoconcluse, concave e circolari spadroneggiano liberamente sulla scena visiva.

Teniamo conto di una abilità oculo-motoria inizialmente assai approssimativa, ma proprio per questo sorprende il grado elevato di similarità negli *scribbles* prodotti dai bambini di ogni parte del mondo sotto i tre anni, documentati nell'Archivio digitale del disegno infantile da me aperto presso l'Università di Modena e Reggio Emilia. Nello *scribble* realizzato da una bambina di 20 mesi (figura 8) grazie a tre pennarelli e senza alcun intento mimetico vengono realizzate linee sia singole che ripetute, il che dimostra una vera e propria *psicosi motoria* sostenuta dalla volontà di sperimentare tutte le opzioni formali; ma già a intorno ai 18 mesi i bambini perfezionano ulteriormente la coordinazione occhio-mano e iniziano a tracciare segni *auto-conclusi* come quelli *a spirale* e *circolari*: forme già presenti nella mente dei bambini ma prima di allora irrepresentabili e inibite da questa sorta di dromofilia del pennarello, mentre adesso compare la capacità di controllare il movimento di rotazione dell'avambraccio intorno

²³ Kellogg, *Analisi dell'arte infantile*, cit., p. 121; Hui-Chin Yang, Andrea M. Noel., *The developmental characteristics of four-and five-year-old pre-schoolers' drawing: An analysis of scribbles, placement patterns, emergent writing, and name writing in archived spontaneous drawing samples*, «Journal of Early Childhood Literacy», 6, 2, 2006, pp. 145-162: 150 ss.

al gomito, del polso, del pollice e dell'indice. Ecco spiegato il motivo per il quale un bambino di 24 mesi decide di perfezionare sempre più le forme circolari tramite un processo di *ripetizione* che lo porta a riempire il foglio con infinite tracce morfologicamente speculari (figura 9).

Ebbene, in modo simile alla teoria worringeriana circa la precessione dello stile geometrico rispetto a quello realistico-mimetico, all'inizio del loro cammino rappresentazionale i bambini entro i tre anni non guardano, cercando di imitarlo sia pure in modo approssimativo, lo scenario reale, ma attivano una capacità innata di tracciare forme dalle *silhouettes* puntualmente arrotondate, chiuse e circoscritte, le quali giocano un ruolo imprescindibile in questa fase evolutiva del segno simbolico. Ma prima di interpretare questa tendenza, desidero documentarla in modo più inoppugnabile mostrando come il ricorso a linee chiuse e contenitive sia funzionale alla rappresentazione dell'esistenza di qualcosa. Come avevano ben compreso i gestaltisti, le forme autoconcluse sono infatti quelle delle cellule viventi e degli organismi mono- e pluricellulari. L'*imprinting* qui agisce come una autentica propriocezione, in cui sin dai primi giorni di vita o prima ancora, come vedremo, si osserva dall'interno il proprio corpo e la forma della vita è quella di uno sferoide.

Ora, negli *scribbles* dei bambini le *forme contenitive e la logica inclusiva* costituiscono sia un criterio di organizzazione spaziale, sia un criterio di organizzazione semantica: nei due scarabocchi delle figure 10 e 11 una bambina di due anni sperimenta la *curved line* integrando nell'intero foglio più tracciati simili per ottenere uno *scribble* semanticamente indeterminato (figura 10), mentre una bambina di poco più grande seleziona sì il medesimo *pattern* grafico ma riproducendolo più volte in modo ordinato, allo scopo di riuscire a *rendere presente e vivente* una balena di colore azzurro (figura 11). Rileggiamo Worringer quando descriveva il gesto artistico dell'astrazione e vedremo in atto lo stesso *Kustwollen*: infatti, i popoli primitivi, nel loro bisogno di 'quiete', non si proiettavano nella realtà esterna, bensì trovavano piacere solo «nell'isolare il singolo oggetto dalla sua arbitrarietà e apparente casualità, nell'immortalarlo accostandolo a forme astratte, e nel trovare quindi in tal modo un punto di quiete nella fuga dei fenomeni. Il loro impulso più forte era quello di strappare l'oggetto dal suo contesto naturale, dall'inarrestabile fluire dell'esistenza»²⁴. Questi contenitori, questi ampi *frames* che abbiamo appena visto negli *scribbles* svolgono appunto una funzione di isolamento dal fluire informe della realtà: un primo gesto segmentale, origine stessa della cognizione umana.

Infine, attraverso gli *scribbles* i bambini mettono in atto una forma germinale di storytelling: raccontano una storia, temporalizzando la disposizione dei segni. Se nello *scarabocchio* in figura 12 una bambina di tre anni disegna per esempio una giostra e mentre traccia i singoli segni costitutivi ipotizza le sue *modalità d'azione* attraverso segni circolari e inclusivi, una bambina di tre anni e mezzo decide di raccontare la storia (sequenziale, si badi bene) di due nonni che un giorno si svegliano e decidono di andare alla ricerca di una lumaca di colore viola, per regalarla alla loro nipotina (figure 13 e 14). Sorprendentemente, anche in questo caso gli eventi e i personaggi gravitano in una bolla circolare, che torna sui propri passi, si aggroviglia, diviene elicoidale ma conserva la sua

²⁴ Worringer, *Astrazione e empatia*, cit., p. 20.

funzione contenitiva, inclusiva e, questa volta il lessema ci riporta a Worringer, claustrofilica²⁵. Così anche nello *scribble* della figura 15, in cui l'autore ricorre sempre a linee circolari e concentriche per fotografare l'interno del proprio cervello mentre è in corso una tempesta sinaptica, dipinta rigorosamente di rosso, là dove il verde raffigura la mente del bambino da cui fuoriescono schegge di cortisolo... Tutto è fatto di linee e di elementi geometrizzanti, perché, scriveva Worringer, «la semplice linea e la sua evoluzione in conformità a leggi puramente geometriche» offrono all'uomo «la massima felicità possibile» e l'unica difesa contro «la confusione dei fenomeni»²⁶.

4. La claustrofilia, le neuroscienze e la psicoanalisi

Ebbene, a quanto pare Worringer aveva ragione. L'hanno dimostrato prima i Gestaltisti, che negli anni Trenta del Novecento hanno riscontrato nei pattern formali autoconclusi e convessi un'autentica predilezione cognitiva, poiché il cervello è predisposto a individuare quali 'enti' della realtà innanzitutto quelli che hanno una forma chiusa e convessa²⁷; poi, a partire dalla fine del Novecento, i neuroscienziati, che hanno misurato le reazioni puntualmente *positive* degli individui dinanzi a materiali dai contorni arrotondati e convessi per ragioni che coinvolgono la filogenesi dell'*homo sapiens*: saremmo evolutivamente predisposti alla percezione di figure *convesse* in quanto ricordano il principio morfologico della cellula vivente (uno sferoide contenente il Dna)²⁸. Inoltre, si è visto che il principio 'estetico' dell'ordine e le disposizioni geometriche dette 'frattali' – in breve, il principio worringeriano dell'astrazione – attraggono in modo mirato l'attenzione delle aree visive del cervello²⁹. Cosa dedurne? Che il nostro sistema visivo sarebbe evolutivamente predisposto alla percezione di elementi di questo tipo nelle scene ambientali perché svolgerebbero una funzione ansiolitica, ed è per questo che a opinione dei neuroscienziati percepiremmo positivamente ambienti architettonici dotati di *omotetia* interna, cioè costituiti da elementi che si ripetono più volte e dalla medesima forma, ma di cui cambiano solo le dimensioni. Claustrofilia. O se si vuole, con Worringer, agorafobia³⁰.

Frederick Marks, fondatore dell'Academy of Neuroscience for Architecture (ANFA), è convinto che la prospettiva neuro-cognitivista debba informare di sé il design contemporaneo, e che non si possa più prescindere dalla ingente mole di sperimentazioni in fMRI e EEG sul modo in cui il nostro cervello si attiva mentre

²⁵ Klena M. Swallow, Jeffrey M. Zacks, Richard A. Abrams, *Event boundaries in perception affect memory encoding and updating*, «Journal of Experimental Psychology: General», 138, 2, 2009, pp. 236-246; Ageliki Nicolopoulou A., Elizabeth S. Richner, *From actors to agents to persons: The development of character representation in young children's narratives*, «Child Development», 78, 2, 2007, pp. 412-429.

²⁶ Worringer, *Astrazione e empatia*, cit., p. 23.

²⁷ Gateano Kanizsa, *Grammatica del vedere. Saggi su percezione e gestalt*, Bologna, il Mulino, 1980.

²⁸ Gerardo Gómez-Puerto, Enric Munar, Marcos Nadal, *Preference for curvature: A historical and conceptual framework*, «Frontiers in Human Neuroscience», 9, 712, 2016, pp. 1-8.

²⁹ Pall J. Lindal, Terry Hartig, *Architectural variation, building height, and the restorative quality of urban residential streetscapes*, «Journal of Environmental Psychology», 33, 2013, pp. 26-36.

³⁰ Richard P. Taylor, *The potential of biophilic fractal designs to promote health and performance: A review of experiments and applications*, «Sustainability», 13, 2, 2021, pp. 823-847.

guardiamo o siamo inclusi in un edificio³¹. Già, cosa accade nel nostro cervello quando processiamo uno spazio? Ad esempio accade che le linee orizzontali sono decodificate da una rete neurale del sistema visivo di destra (area V1), mentre le linee verticali sono di spettanza dell'area V1 di sinistra: ebbene, il fatto che il cervello adibisca a questo tratto formale intere e specifiche reti spiega perché alcuni elementi architettonici verticali – come le colonne all'interno di una chiesa gotica – o orizzontali – come le nervature ornamentali che contraddistinguono i piani di un edificio rinascimentale – siano istintivamente assimilati dal cervello e messi in memoria. La ricerca attuale, che si avvale dei risultati in fMRI, evidenzia tre principali parti del cervello che si attivano quando ci sentiamo inclusi in uno spazio: il giro paraippocampale (PPA); l'area occipitale del luogo (OPA), che contiene i centri dell'area visiva primaria e consente il riconoscimento degli oggetti visualizzati; il complesso retrospleniale (RSC). Situato nella regione più arcaica del cervello, quella limbica, deputata alle funzioni fondamentali per la conservazione della specie, il paraippocampo si attiva in modo differente a seconda che percepisca *negativamente* scene aperte (ad es. un paesaggio) o *positivamente* scene chiuse (ad es. una stanza o una caverna), per cui possiamo dire che non solo spetta al PPA di processare la disposizione generale di uno spazio e i suoi confini, attivando principalmente l'emisfero destro, ma che è sempre lui a decretare il potere immunizzante delle forme inclusive³² (vedi figura 16).

La cognizione spaziale costituisce un'abilità di natura relazionale che consente ai soggetti di simulare scenari a livello mentale a partire dall'adozione di una particolare prospettiva. Riuscire a localizzare se stessi e gli oggetti nello spazio, essere in grado di rappresentare mentalmente i luoghi abitativi e riprodurli graficamente sono tendenze adattive che si sviluppano in modo graduale nella vita degli individui: già a tre mesi i bambini mostrano di avere ricordi relativi alla posizione degli oggetti più familiari, e a cinque riescono a orientarsi in un *setting* contrassegnato da elementi salienti e affettivamente distintivi, detti *landmarks*. Nella prima infanzia il processo di costruzione di una mappa spaziale sembra dunque essere sostenuto dalla presenza di confini fisici (riusciamo a simulare mentalmente la nostra camera perché è un ambiente circoscritto e separato dagli altri): ulteriore conferma dell'attribuzione worringeriana al principio dell'astrazione di un potere di disinnescamento del 'disordine' della natura. All'inizio della nostra esistenza il ruolo della simmetria e degli stili geometrici sembra essere sistemico: infatti i bambini di tutto il mondo dispongono regolarmente gli elementi di una figura e adottano una strategia cosiddetta *diedrica*, che li porta a simulare mentalmente la figura considerata suddividendola in due parti uguali a partire da una *dividing line*, e a ripetere le medesime informazioni grafiche ai due lati opposti³³. È questo il motivo per il quale solitamente a sei anni i bambini inseriscono nel corpo centrale di una casa due finestre collocate simmetricamente a partire da una linea retta immaginaria.

³¹ Steven A Marchette, Lindsay K. Vass, Jack Ryan, Russell A. Epstein, *Outside looking in: Landmark generalization in the human navigational system*, «Journal of Neuroscience», 35, 44, 2015, pp. 14896-14908.

³² Dwight J. Kravitz, Kadharbatcha S. Saleem, Chris I. Baker, Mortimer Mishkin, *A new neural framework for visuospatial processing*, «Nature Reviews Neuroscience», 12, 4, 2011, pp. 217-230.

³³ José Domingo Villarroel, María Merino, Álvaro Antón, *Symmetrical motifs in young children's drawings: A study on their representations of plant life*, «Symmetry», 11, 1, 2018, pp. 26-38.

Come se non bastasse, un'ulteriore, insperata conferma del principio immunizzante che Worringer ha riscontrato nello stile dell'astrazione, antimimetico, ordinato e simmetrico, proviene dalla psicoanalisi post-freudiana. Attraverso una lunga esperienza maturata con pazienti assai diversi tra loro, Elvio Fachinelli negli anni Ottanta riscontrò un'area simbolica ricorrente nei resoconti dei pazienti che egli definì *perinatale*, ossia relativa all'esistenza prenatale, al trauma del parto e all'esistenza immediatamente postnatale. Ora, va detto che si tratta di un'area di studi molto praticata negli ultimi anni: infatti, sappiamo ormai come l'utero sia il primo ambiente ecologico che qualifica l'inizio dell'esperienza umana, per cui durante la gestazione si costruiscono le fondamenta per lo sviluppo delle potenzialità latenti, cruciali per consentire all'individuo di essere se stesso nella vita e realizzarsi come persona. Inoltre, le osservazioni ecografiche del comportamento fetale hanno dimostrato che il nascituro manifesta da subito una propria intelligenza di fondo: è in grado di ricevere, attraverso l'apparato sensoriale, uno stimolo esterno, selezionarlo, focalizzarsi su di esso, elaborarne il contenuto e fornire una risposta precisa e creativa, evidenziando così anche delle capacità neuropsichiche³⁴. Addirittura è stata rilevata una capacità visiva precoce, che si sviluppa tra il quarto e il sesto mese, e di fatto intorno alla ventiseiesima settimana di gestazione le palpebre si dischiudono e si assiste ad una risposta agli stimoli luminosi intensi.

Non solo. Le neuroscienze hanno dimostrato l'esistenza di una memoria cellulare in quanto una serie di leganti (peptidi, neurotrasmettitori ed ormoni) consentono di collegare il corpo, il cervello e la mente, e di immagazzinare ed elaborare delle informazioni anche in assenza di un sistema nervoso non sviluppato. Il nascituro utilizza fin dai primi momenti di vita le sue capacità di apprendimento, memorizzazione e adattamento per arricchirsi, affrontando le diverse situazioni ambientali³⁵. Le tracce di memoria possono emergere più o meno spontaneamente durante il corso della vita. Molte persone sono riuscite ad accedere ai ricordi della vita prenatale, che si presentano in forma di vissuto globale, e non come riflesso passato ma come adattamento ad un evento presente (terapia prenatale). In particolare l'intelligenza spaziale del nascituro, in grado di muoversi, orientarsi nell'ambiente uterino e poterlo riconoscere nelle sue diverse parti imprime nella formattazione figurativa della mente le caratteristiche strutturali dell'utero materno: di qui la presenza nelle lingue di tutto il mondo di metafore di orientamento spaziale come «essere dentro»/«essere fuori»³⁶.

Ora, elemento ricorrente di quest'area prenatale e perinatale è appunto l'agorafobia, o meglio la ricerca di un'area claustroflica, un vero e proprio *claustrum* per tenere alla larga il flusso esperienziale incontrollabile che contraddistingue la cosiddetta realtà: nei sogni dei pazienti a farla da padroni sono dunque di volta in volta ascensori, o caverne, o armadi, o scatole che *evocano*, più che simboleggiare, un'esistenza prenatale

³⁴ Adelheid Lang, Peter Ott, Renata Del Giudice, Manuel Schabus, *Memory traces formed in utero – newborns' autonomic and neuronal responses to prenatal stimuli and the maternal voice*, «Brain Sciences», 10, 837, 2020, pp. 1-10.

³⁵ Ludwig Janus, *Prenatal dimension of cultural psychology*, in Klaus Evertz, Ludwig Janus, Rupert Linder (eds.), *Handbook of Prenatal and Perinatal Psychology: Integrating Research and Practice*, Cham, Springer, 2021, pp. 673-683: 680.

³⁶ George Lakoff, Mark Johnson, *Metafora e vita quotidiana*, Milano, Bompiani, 1998, pp. 38 ss.

gioiosa e rassicurante, o ancora immersioni nell'acqua, evidentemente acqua intrauterina. Ascoltiamo Fachinelli: «Riflettendo su molti elementi simbolici mi venne fatto di comprenderli sotto il termine di claustrofilia o area claustrofilica. Mi decisi a coniare questo nuovo termine per sottolineare l'intensità e la forza della spinta al *claustrum*, al chiuso. Rispetto a questa spinta, la situazione in apparenza simmetrica e opposta, la claustrofobia, mi apparve come un incidente di percorso individuale, qualcosa che era pur sempre compreso... dentro l'area claustrofilica... Questo *claustrum* indica solo in ultima istanza un luogo chiuso, riconducibile al modello dell'utero materno. Esso piuttosto si riferisce per me primariamente all'atto del chiudersi, dello sbarrarsi, del serrarsi dentro. *Claustrum* in latino significa chiave, serratura, catenaccio e simili; solo molto più tardi è passato a significare luogo chiuso»³⁷.

Se gli oggetti cavi (stanze, astucci, valigie) e tutto ciò che svolge una funzione contenitiva riconducono per Fachinelli al corpo femminile, poiché esso è contraddistinto proprio dall'essere cavo, anche gran parte della simbolica onirica evocherebbe questo soggiorno prenatale³⁸. rifiutato da Freud, perché a suo avviso tutto doveva partire dalla scena originaria, cioè da una fase già post-natale, e al contrario ammesso da Otto Rank, il primo a parlare nel 1924 da un lato della rassicurante permanenza del feto nel corpo della madre – spesso metaforizzato nelle fiabe del folklore come un 'giardino' –, dall'altro del trauma della nascita³⁹. Così, l'area cosiddetta intrauterina sarebbe edificata sui principi antinaturalistici e continuerebbe a popolare le fantasie dell'uomo secondo principi logico-formali che Worringer aveva in parte e più volte evocato: «1. Situazioni di predominanza percettiva; 2. Rapporti di co-identità; 3. Coincidenze inquadrare di solito nella cosiddetta percezione extra-sensoriale»⁴⁰.

In conclusione la claustrofilia, per Elvio Fachinelli come per Silvia Vegetti Finzi, coincide con l'area perinatale e fusionale del materno, quando è addirittura impensabile una separazione: la «situazione duale simmetrica, ipnotica, immobile» che contraddistingue la perinatalità (chiaramente pre-edipica, e quindi rifiutata da Freud) si oppone a tutto ciò che è esterno – alla 'natura', diremmo con Worringer – generando sogni di discesa, di entrata, di soggiorno in spazi umidi e chiusi, di uscite in ambiti aperti e oppressivi», da interpretare come «vicende di gestazione, intimità col corpo materno, compartecipazione alla sua sessualità (scena primaria), di parto-nascita»⁴¹. Qui la logica inclusiva e geometrizzante regna sovrana, incarnandosi nell'immagine metallica dello 'scrigno', come scrisse Freud nel saggio del 1913 *Il motivo della scelta degli scrigni*.

5. Il *Volksmärchen* e il principio dell'astrazione

Le fiabe popolari, che contengono relitti semantici e figurativi dell'origine dell'uomo perché per millenni – almeno sino ai Grimm – nessuno si è scomodato a epurarle e aggiornarle ai sistemi estetico-culturali della modernità, testimoniano di questa logica

³⁷ Elvio Fachinelli, *Claustrofilia*, Milano, Adelphi, 1983, p. 64.

³⁸ Silvia Vegetti Finzi, *Claustrofilia tra nostalgia e utopia del materno*, «Iride», 12, 27, 1999, pp. 353-375: 358 ss.

³⁹ Otto Rank, *Il trauma della nascita e il suo significato psicoanalitico*, Rimini, Guaraldi, 1972.

⁴⁰ Fachinelli, *Claustrofilia*, cit., p. 142.

⁴¹ Vegetti Finzi, *Claustrofilia tra nostalgia e utopia del materno*, cit., p. 371.

immunizzante, inclusiva e astratta che abbiamo riscontrato in Worringer e negli scarabocchi infantili. I tratti salienti della fiaba popolare, la cui originaria funzione apotropaica è ormai nota, ricordano il modo in cui i bambini più piccoli rappresentano la realtà attraverso disegni a prospettici e dai colori fluo, in cui le figure non hanno ancora uno sfondo e incedono con le loro astratte *silhouettes* in uno spazio, per così dire, generalista⁴². La latente ostilità del racconto di magia per il disgregato e l'informe, insomma la sua vocazione all'*astrazione* worringeriana, lo induce non solo a metallizzare paesaggi e oggetti, ma anche a estrarre dalle figure che esso disegna essenze sature di identità: la fiaba sa solo quanto vede e ci fa vedere, al punto che nessuna descrizione procedente dal noto all'ignoto o dal perspicuo all'indefinito potrebbe convivere con essa⁴³. Come nello stile egizio che Worringer assume a modello dell'*astrazione*, nella fiaba lo spazio è *aprospettico* poiché tutto vi è ritradotto in un codice bidimensionale privo di profondità; *cupista* perché visioni frontali si sovrappongono a profilature oblique, esattamente come nei disegni dei bambini; *ubiquo* e *discreto* in quanto un luogo può trovarsi dove è ma anche altrove, sradicato dal suo contesto geoambientale; *astratto* e *omogeneo* perché, al contrario degli stili realistici, i margini silhouettistici di ciascuna figura – tendenzialmente monocroma – non vengono mai offuscati da informazioni contrastanti iscritte al loro interno.

Le seducenti invenzioni della fiaba ritornano spesso su questo sogno di un corpo estraneo all'alterazione del tempo e che Jolles ha posto sotto il segno di una utopistica 'coagulazione'⁴⁴, grazie alla quale i «frammenti storici» si sedimentebbero in un'immagine coesa, ordinata, colma di speranza. Corpi che non conoscono la putrefazione, corpi secchi, quasi cyborg, velatamente fluorescenti hanno indubbiamente sancito un patto di non-usura con il tempo, e anzi capovolgono quest'ultimo nella metafora di un'eternità fossile, insolubile, immemore: 'cristallina', come Worringer definiva questo sogno immunitario. La densità compatta dell'anatomia riscontrabile nella fiabistica mondiale, cui corrisponde la rimozione di tessuti organici friabili, spiega d'altronde le lunghe digressioni filosofiche sulle rocce nelle fiabe di Tieck e Novalis, la figura-orizzonte del cristallo assunta a modello di fluidità rappresa (trasparente «come il vetro» è «l'angelo floreale» che sposa l'omonima protagonista della *Mignolina anderseniana*)⁴⁵. La natura, il *green*, sono i nemici giurati della fiaba.

Altrettanto diffusa e anzi predominante nel *Volksmärchen* è la logica inclusiva, che per Fachinelli rinvia al ricordo di un'esistenza pre-natale. Ciò spiega perché la pelle costituisca uno dei topoi più ricorrenti della fiabistica mondiale: è la pelle a condensare l'identità del personaggio, poiché essa gli offre dei confini protettivi oppure decide della inesistenza di un personaggio se sottoposto a scorticamenti e metamorfosi epidermiche (pelli di serpente, di pulce, di pidocchio, d'asino, epidermidi piumate o a squame ecc.),

⁴² August Nitschke, *Soziale Ordnungen im Spiegel der Märchen*, Stuttgart-Bad Cannstatt, Frommann-Holzboog, 1976.

⁴³ Max Lüthi, *La fiaba popolare europea. Forma e natura*, Milano, Mursia, 1979, p. 38.

⁴⁴ Kurt Rank, *Blut*, in *Enzyklopidie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, vol. II, Berlin-New York, de Gruyter, 1979.

⁴⁵ André Jolles., *Forme semplici. Leggenda sacra e profana, mito, enigma, sentenza, caso memorabile, fiaba, scherzo*, Milano, Mursia, 1980; Stefano Calabrese, *Letteratura per l'infanzia. Fiaba, romanzo di formazione, crossover*, Milano, Bruno Mondadori, 2013.

o talvolta irrobustita dalle «sottili foglie d'oro» che difendono dallo scorrere del tempo, come nello *Happy Prince* di Oscar Wilde. Nella fiaba la pelle non è affatto una semplice superficie che rinvii a profondità invisibili di significato: nel «dermascheletro» del personaggio fiabesco, erogatore di identità, si cela anzi il mistero della metamorfosi e, per così dire, il fondamento biologico della sua possibilità: solo un corpo che si riduce a una luminosa pellicola avvolgente e che non ha una gestazione biologica, nascendo d'improvviso e senza alcun travaglio, può concepire il mutamento come acquisizione di una nuova pelle⁴⁶. Un corpo antinaturalistico, gommoso e inorganico: un corpo worringeriano. Va aggiunto che ultimamente il motivo dell'epidermide che avvolge le ossa di un morto, assai diffuso in Europa nelle fiabe cosiddette del 'figlio dell'orso', ha dato luogo a una vivace discussione circa un'ipotetica influenza del folklore siberiano su quello mediterraneo: questi simboli corporei, che per Carlo Ginzburg rinvierebbero allo sciamanismo e più in generale al sostrato totemico della civiltà indoeuropea, dopo essersi diffusi «a onda» da est a ovest avrebbero dato luogo a un processo di risimbolizzazione (anche la fuliggine che copre il volto di Cenerentola viene ritenuta una lontana pronipote della pelle dell'animale totemico), pur conservando le originarie funzioni difensive⁴⁷.

6. La bulimia inclusiva del romanzo dell'Ottocento

Ma c'è un altro esempio di logica inclusiva, in cui il *sensu della fine* teorizzato da Frank Kermode conduce a una forma nuovissima di claustrofilia, ed è il romanzo ciclico dell'Ottocento, quando le trasformazioni socio-economiche indotte dalla seconda, virulenta ondata del capitalismo rivoluziona gli stili rappresentazionali, mettendo gli individui dinanzi a scenari nuovi e perniciosi. Il *novum* genera il *novel*, ma già all'altezza di Balzac quest'ultimo ha l'ambizione contenere tutto per immunizzarsene: il 'fuori' si svuota a vantaggio del 'dentro', e l'agorafobia crescente di contesti metropolitani della cui problematicità ha a lungo parlato Walter Benjamin cambia la stessa morfogenesi del romanzo. Inaugurata da Balzac – che nel corso di un ventennio le affida la definizione complessiva di 'Études de mœurs au XIXe siècle', poi corretta progressivamente in 'Études sociales' e infine 'Comédie humaine' – la nuova morfologia romanzesca nutre il sogno di equivalere a una galassia testuale sistemica.

Da dove si genera questo sogno, e di cosa si alimenta? Già intorno al 1824 Balzac inizia a organizzare tutto ciò che ha scritto in pangee narrative denominate 'scènes' («Scènes de la vie privée», «Scènes de la vie militaire», «Scènes de la vie politiques»)⁴⁸. Rallentiamo la marcia di Balzac, e osserviamolo mentre ammicca alla realtà e ne espanta generosi, informi lembi. È contro quel non-formato che il suo impulso sistemico si accanisce, anche perché – giusta la coeva *Théorie du conte* – egli crede che «il racconto sia ancora la più alta espressione della letteratura» e ha necessità di un'energia testuale che sappia aggregare il pulviscolo narrativo. Siamo alle soglie della *Comédie*: il cantiere è aperto da tempo, i lavori morfologici fervono, le commesse tematiche vengono

⁴⁶ Dieter Richter, *La luce azzurra. Saggi sulla fiaba*, Milano, Mondadori, 1995.

⁴⁷ Carlo Ginzburg, *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*, Torino, Einaudi, 1989.

⁴⁸ Stéphane Vachon, *Construction d'une cathédrale de papier*, in *Les travaux et les jours d'Honoré de Balzac. Chronologie de la création balzacienne*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1992, pp. 16 ss.

puntualmente evase, e la 'cattedrale di carta' comincia la sua ascesa. Il passaggio dall'immagine scottiana del romanziere quale storico ufficiale di una nazione a quella del narratore che si dedica alla raccolta, classificazione, manutenzione dei *moeurs* indica un'ossessione di completezza, il desiderio di immettere in un'opera quanto più materiale referenziale sia possibile, la volontà di fungere da 'segretario' della società contemporanea. Vincolato all'attività giornalistica svolta da Balzac nei primi anni Trenta, questo pulviscolo si divide in archi-titoli contenenti romanzi autonomi che vanno e vengono da un editore all'altro, da un aggregato diegetico all'altro. Almeno per adesso, l'unica cosa certa è il desiderio di proiettare sulla realtà un principio federativo, e non solo secondo modalità romanzesche: nelle vesti di recensore letterario, il 20 febbraio 1830 Balzac dichiara ai lettori della 'Mode' di «voler tracciare un quadro che comprenda *tutte* le opere letterarie degne di attenzione della nostra epoca»⁴⁹, o addirittura di costruire «un monumento che si segnali più per la *quantità* e l'insieme dei materiali che per la bellezza dell'edificio»⁵⁰. Nel 1834 la *langue* della *Comédie* sta per diventare quello che poi sarà, una struttura ternaria ('*Études de moeurs*', '*Études philosophiques*' e qualcosa di simile alle posteriori '*Études analytiques*') offerta a un *pool* di editori. Adesso non resta che descrivere tutte le patologie sociali, le 'professioni', i 'luoghi' urbani e extraurbani, i comportamenti femminili e maschili in ogni fascia di età o ceti sociali, le azioni 'fisiche e morali', 'civili e naturali', e si giungerà ben presto alla definizione ultima della *Comédie humaine*, edita da Furne tra il 1842 e il 1846⁵¹.

La logica inclusiva che sta alla base della claustrofilia – cioè il sogno del *claustrum* entro cui chiudere anche se stesso – si trasforma in una paranoica ambizione di riduzione della complessità del mondo, perché il mondo ora assume un volto persecutorio, illiberale, aperto e non definitivo.

I conti sono presto fatti: Balzac annota che, per approssimarsi a un'idea delle tipologie umane, la massa narrativa deve importare sulla pagina almeno «tre o quattromila personaggi» da dividersi per classi sociali (aristocrazia, borghesia, popolo), professionali (finanzieri, commercianti, *gens de lettres*, *dandies* ecc.) e generazionali, non senza un effetto di moltiplicazione indotto dalle dinamiche spaziali (un aristocratico di provincia ha comportamenti differenti quando si trasferisce a Parigi, e viceversa) e dal principio dell'ereditarietà. Non solo: questi stessi personaggi, vocati a un polisomatismo che ne moltiplica la presenza (è il caso di Jacques Collin, definito in *Spendeurs et misères des courtisanes* «una sorta di *colonna vertebrale* che collega *Père Goriot* a *Illusions perdues* e *Illusions perdues* a *Splendeurs et misères*»), sono poi destinati a incontrarsi secondo combinazioni numericamente non saturabili. 'Correlazione' (*reliement*), 'apparizione' (*apparition*) e ripetizione (*répétition*) sono i lemmi ossessivi di questa nuova, ciclopica cattedrale, in cui l'autore armeggia di continuo intorno ai limiti del testo ed è costretto a inventare inediti strumenti di scasso per gestire una pleora di personaggi che non stanno mai fermi, alzano la voce e pretendono di farsi sentire. Il risultato riguadagna

⁴⁹ Honoré de Balzac, *De la mode en littérature*, in Id., *Oeuvres complètes illustrées*, Paris, Les Bibliophiles de l'Originale, vol. XXVI, 1972, p. 261.

⁵⁰ Vachon, *Construction d'une cathédral de papier*, cit., p. 22.

⁵¹ Honoré de Balzac, *Lettres à Madame Hanska*, Paris, Laffont, 1990, p. 269.

della fatica: nulla più sembra fittizio, niente è stregato dalla disappartenenza e dall'esilio. Il *claustrum* regge.

A rendere più efficace questo testualismo illimitato sovengono infine una decisa restrizione degli spazi (la *Comédie* non oltrepassa facilmente i confini della Francia), un ricompattamento del decorso temporale (limitato sostanzialmente agli anni in cui visse Balzac, con una preferenza per la Restaurazione), l'ingresso di personaggi che favoriscono nel lettore un *sight-seeing* sull'intero tracciato narrativo (è il caso di Lucien de Rubempré, un provinciale di Angoulême che si trasferisce a Parigi). Il testo si nebulizza in un *network* di rinvii che da un lato conduce all'ampliamento concentrico degli intrecci, dall'altro trasforma la lettura in un gesto di suturazione cui sfugge un senso *ne varietur*: comprendere è correlare, riannodare, tessere un sistema coerente di tipologie, eventi, tempi.

Tuttavia, perché ampliare il quadro diegetico sino a trasformare il romanzesco in una cartografia borgesiana, coincidente con i territori catalogati? Come ha scritto Giacomo Debenedetti, Balzac gulliverizza sistemi sociali sempre più complessi per fornirne una mappa catastale, un doppio razionalizzato e depurato in grado di assicurare «a scadenza illimitata l'ordine del mondo» e un suo creativo riadattamento. Il *claustrum* funge da immunosoppressore rispetto al disordine della realtà, ed evidentemente nell'attivarsi dinanzi all'avanzare del secondo capitalismo gli scrittori, e con loro gli individui, ritrovano meccanismi atavici di difesa, la cui forma è sempre e comunque quella concava del grembo materno, del sacco dermico che contiene la vita e della madre di tutte le claustrofilie: la sfera. Di fronte allo sradicamento territoriale indotto dalla seconda rivoluzione industriale, alla frenetica mobilità sociale e al consolidarsi di aggregati nazionali multietnici, per così dire senza *pedigree*, la cultura europea concede al romanzo ciclico le più efficaci funzioni addomesticanti, ma la passione claustrofilica continuerà a offrire i suoi servigi nei momenti di difficoltà, ad esempio nel 1915, quando arrivando dall'amata Parigi alla straniata Ferrara Giorgio De Chirico, sull'onda di un'urticante nostalgia, inizierà a popolare quadri sempre più piccoli di elementi geometrici, goniometri accatastati su un tavolo, listelli di legno, pipe raddoppiate dalla loro ombra, cornici, righelli e squadre a T: ancora una volta, per allontanare il testo pittorico da qualsiasi intento figurativo e empatico, lo stile dell'astrazione arriverà a depositare un poco di polvere di stelle sulla realtà⁵².

⁵² Ara H. Merjian, *Giorgio de Chirico's Willful Claustrophilia: The Ferrara Interiors, 1915–18*, «The Art Bulletin», 101, 2, 2019, pp. 54-82: 55.

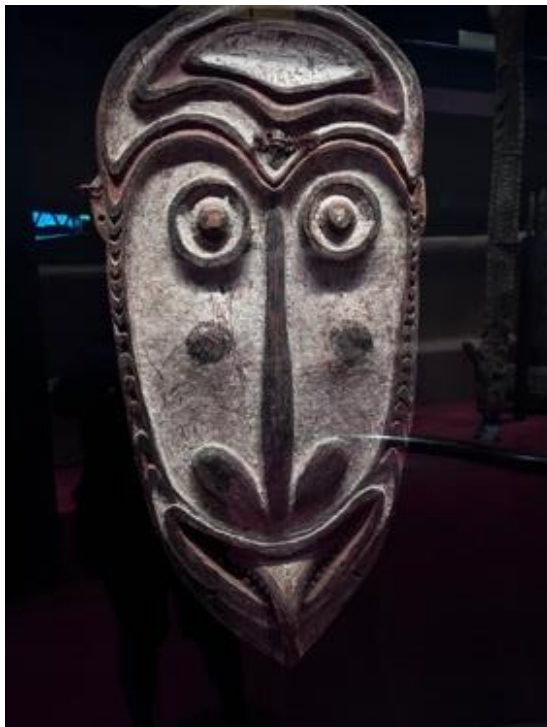


Figura 1. Agiba proveniente dalla popolazione bamu della Papuaasia e risalente all'inizio del Novecento (Musée du Quai Branly, Paris).



Figura 2. Tentativo di rappresentazione della figura umana da parte di una bambina di tre anni (Reggio Emilia, 2022).

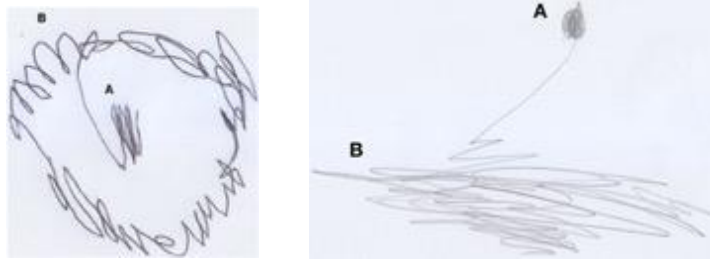
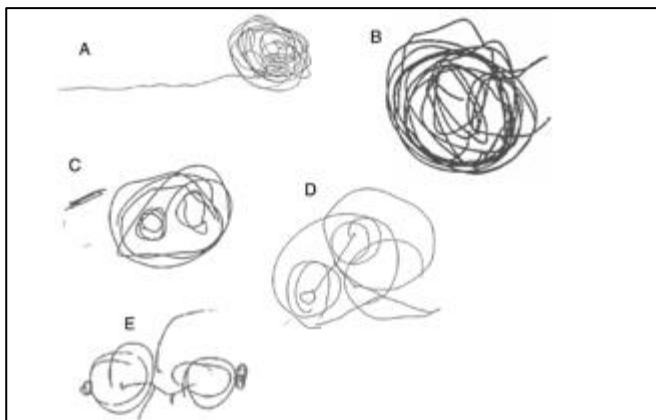


Figure 3 e 4. Scribbles che rappresentano un'azione positiva (A) e un'azione negativa (B) realizzati da una bambina di quasi tre anni⁵³.



Figure 4. e 5. I venti scarabocchi di base e i modelli di collocazione secondo R. Kellogg⁵⁴.



scribble rappresentante una moto⁵⁵.

Figura 7. L'evoluzione di uno

⁵³ Longobardi, Quaglia, Iotti, *Reconsidering the scribbling stage of drawing: a new perspective on toddlers' representational processes*, cit., p. 4.

⁵⁴ Yang, Noel, *The developmental characteristics of four-and five-year-old pre-schoolers' drawings*, cit., pp. 152-154.

⁵⁵ Rocco Quaglia, Claudio Longobardi C., Nathalie O. Iotti, Laura E. Prino, *A new theory on children's drawings: Analyzing the role of emotion and movement in graphical development*, «*Infant Behavior and Development*», 39, 2015, pp. 81-91: 86.

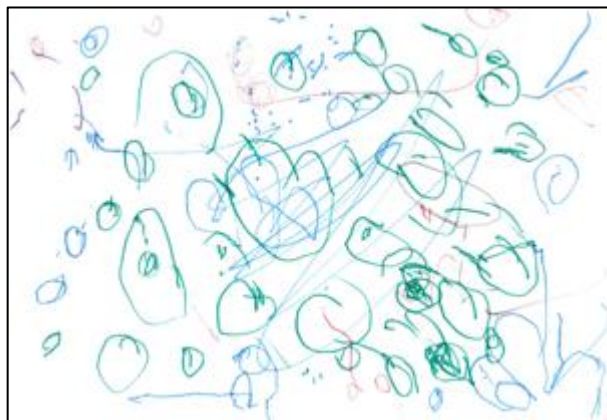


Figure 6. e 9. Scribbles realizzati rispettivamente da una bambina di 20 mesi (sopra) e da un bambino di 24 (sotto), testimoni dell'evoluzione delle unità sintattiche del disegno.



Figure 7. e 11. Scribbles realizzati da una bambina rispettivamente di due anni (sopra) e di quasi tre (sotto), testimoni dell'evoluzione delle unità sintattiche del disegno.



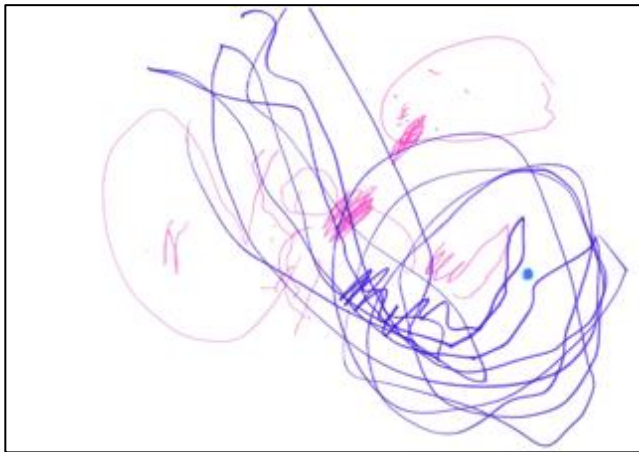


Figure 12., 13. e 14. Scribbles sequenziali che comportano il coinvolgimento di abilità immaginativo-controfattuali.



Figura 15. Scribble realizzato da un bambino di tre anni nel tentativo di rappresentare la rabbia.



Figura 16. Ricorso alla logica contenitiva e allo stile astratto nello scribble di una bambina di 2 anni e mezzo eseguito nel 2022 a Fidenza dal titolo Cuori, luna e stelle.

I media alla prova del neurocognitivismo: un esperimento con Maupassant

Stefano Calabrese¹

Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia
(stefano.calabrese@unimore.it)

Valentina Conti²

Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia
(valentina.conti@unimore.it)

Abstract

Grazie agli strumenti messi a punto dalla narratologia di orientamento neuro-cognitivista, lo scopo del contributo è quello di valutare le differenze o le analogie che caratterizzano le modalità di decodificazione che contraddistinguono le tre condizioni intermediali dell'ascolto, della lettura e della visione. Attraverso una serie di test somministrati ad alcuni studenti universitari, ai quali è stato chiesto di leggere su supporto cartaceo, ascoltare in un audiolibro o vedere in un cortometraggio la versione del medesimo testo letterario, *Une partie de campagne* (1881) di Guy de Maupassant, sono state analizzate dimensioni cruciali del modo in cui ci rapportiamo alle narrazioni, come il coefficiente empatico, la capacità di memorizzazione e gli stili di comprensione.

Parole chiave

Guy de Maupassant, *Une partie de campagne*, lettura silente, ricezione uditiva, modalità audio-visive di ricezione.

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/752>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

¹ Stefano Calabrese: paragrafi 1 e 2.

² Valentina Conti: paragrafi 3 e 4.

1. Narrare, narrare, sempre di nuovo narrare

Deve essere stato il prepotente diffondersi del termine *storytelling* nell'intera ecumene degli ultimi vent'anni a provocare focolai di rivolta e crisi di rigetto. Il partito dell'Antiracconto, che può ormai vantare raffinate tecniche di hackeraggio, oggi annovera esponenti di rilievo, a cominciare dal filosofo analitico Galen Strawson, il quale ha ricordato come non tutti concepiscano la propria vita in termini narrativi, cioè attraverso formattazioni crono-causali di eventi: lo stesso Bachtin ha descritto più volte il *Self* come polifonico e polimorfo, un *Self* fortemente decentrato da virare più verso il frammentismo lirico che non il romanzo piramidale della modernità. Si potrebbe rispondere a Strawson che un *Self* unitario non è affatto indispensabile né per la teoria della narrazione né per le neuroscienze, ma di fatto il modello culturale della narrazione si è imposto a partire dal diciottesimo secolo. Se infatti in Occidente ci viene chiesto di rispondere alla domanda «chi sei?», la cultura europea e nordamericana prevedono che si risponda con un racconto unitario, mentre nelle comunità degli indiani d'America o in Estremo Oriente questa domanda sarebbe priva di senso, e più importante sarebbe ad esempio l'individuazione delle relazioni socio-familiari condivise dai parlanti: dal «chi sei?», in altri termini, si passerebbe al «chi e cosa abbiamo in comune?»¹, dalle *I-narratives* occidentali alle *We-narratives* orientali.

Beninteso, contrariamente a quanto pensa Strawson l'unità narrativa non è un dato irrinunciabile per la neuronarratologia, la quale si limita ad affermare che il cervello ricorre a strutture narrative – lunghe o brevi, semplici o complesse – e che gli output neurali mantengono sempre delle caratteristiche narrative in base ai format delle culture di appartenenza. Se tendiamo a rispondere alla domanda 'chi sei?' con una storia è perché per il nostro cervello la narrazione è lo strumento più semplice ed efficiente per comprendere il mondo e memorizzare tale comprensione. Le neuroscienze hanno peraltro dimostrato come la memoria non sia mai accurata bensì incompleta e spesso fallace, affollata di gap che devono essere riempiti nel momento in cui si rievocano gli eventi passati, per cui è inevitabile che noi modifichiamo i nostri ricordi affinché si adattino alla situazione sociale in cui siamo calati nel presente. I nostri cervelli sono programmati per raccontare storie: narriamo in maniera spontanea e naturale, per certi versi inconsapevole, trattenendo nella memoria una copia approssimativa degli eventi della nostra vita per poi recuperarli e riscriverli sulla base del contesto storico-ambientale del presente. Benché diano un'impressione di unità, i nostri ricordi sono privi di moltissimi dettagli e i gap sono compensati da materiali di risulta, dove l'operazione di *filling* ricorre a *topoi* ed eventi-tipo trattenuti dall'ippocampo e alimentati in modo paritetico dalla realtà e dalla finzione. Così i connettori rafforzano il legame tra le varie vicende e promuovono una causalità che nella vita reale non esiste, in quanto l'apparenza di unità si fonda unicamente sul linguaggio che usiamo per intrecciare le storie e colmare gli interstizi tra di esse².

È esattamente questo che, unendosi al partito dell'Antiracconto, lamenta Peter Brooks, sino a ieri noto come autore di un libro straordinario, *L'immaginazione*

¹ Galen Strawson, *Against Narrativity*, «Ratio», 17, 4, 2004, pp. 428-452.

² Stefano Calabrese, *Neuronarratology. The Neural secrets of Narration*, Berlin, Peter Lang, 2023, pp. 7-11.

melodrammatica (edito originariamente nel 1976), in cui proprio le accentuazioni melodrammatiche del romanzo moderno, trasigrate dal palcoscenico teatrale, gli stili iperbolici e saturi erano stati identificati come il linguaggio in grado di dare voce all'inconscio, le risorgive di ciò che di più autentico, e fino ad allora censurato, sarebbe custodito nell'uomo. E invece no. Oggi anche Brooks si è iscritto al partito di coloro che lamentano un mondo sopraffatto dai racconti, e peggio ancora l'affermarsi di strumenti di *controllo narrativo* della realtà, persino di quella pubblica (con ripetuti esempi tratti dalle campagne presidenziali statunitensi). Cadute in epoca post-moderna le grandi narrazioni – ad es. quella dell'emancipazione dai tabù del passato –, sarebbe rimasta solo una moltitudine di micronarrazioni, una gelatina informe di notizie, data-base e storie claudicanti, discontinue e implose³.

Così, a fronte del sociologo Christian Salmon che aveva con un esuberante ottimismo celebrato il *NON* (Nuovo Ordine Narrativo)⁴ come la *koinè* definitivamente impostasi nei circuiti della globalizzazione e infiltratasi nel web, Brooks si chiede oggi perché siano state dismesse forme diverse di rappresentazione e comprensione della realtà, ad esempio quella compatta e formulaica della lirica, così diversa da quella cumulativa e sequenziale della narrazione, ma a suo avviso altrettanto funzionale in senso semiotico. Insomma, perché questa storificazione della realtà? Perché solo oggi la narrazione non solo ha trovato un numero così elevato di sostenitori (tra i filosofi vanno ricordati almeno Alasdair MacIntyre, Richard Rorty, Paul Ricoeur, Charles Taylor), ma addirittura è diventata il trasformatore in grado di rendere semantizzabile la realtà? Per Brooks, all'origine di questo processo nel corso del quale la narrazione si è trasformata nel santo Graal del pensiero contemporaneo si trova Jerome Bruner, cui si deve la grande invenzione epistemica del *narrative thinking*: ebbene, per Brooks lo psicologo americano sarebbe colpevole di avere promulgato la narrazione come un fondamento al tempo stesso *ontologico* (non si vive senza storie) e *epistemologico* (non si comprende nulla senza storie) della supercontemporaneità.

A quanto si comprende, per Brooks la causa di questa storificazione del mondo va individuata nella scomparsa progressiva dell'oralità: in modo non dissimile da Walter Benjamin, per Brooks oralità significa ancoramento a un contesto ambientale dato, individuazione di un format identitario di tipo socio-antropologico, per cui l'ultimo sussulto di oralità sarebbe stato soffocato nell'Ottocento quando da un lato si cominciarono a trascrivere le fiabe e i racconti della tradizione folklorica, tipici di culture a oralità primaria, dall'altro si mise mano alla forma-romanzo: proprio in quel momento la narrazione sarebbe diventata una mera convenzione comunicativa, priva di quel potere seduttivo che essa aveva conservato per millenni, dove era il narratario a garantire il lavoro dei narratori, custodi della tradizione e dell'esperienza collettiva. Con tono spengleriano, Brooks ricorda come nel romanzo dell'Ottocento i romanzieri spesso ricostruiscono dei contesti in cui la trasmissione orale esercita un'azione performativa sui destinatari, come per ripristinare un ammanco e rimettere in vita il narratario, questo amuleto di tutte le narrazioni: si pensi a Balzac, che in *Illusioni perdute* racconta la storia

³ Peter Brooks, *Sedotti dalle storie. Usi e abusi della narrazione*, trad. di Giuseppe Episcopo, Roma, Carocci, 2023, pp. 51 ss.

⁴ Christian Salmon, *Storytelling. La fabbrica delle storie*, trad. di Giuliano Gasparri, Roma, Fazi, 2008.

di uno scrittore che vuole esercitare una funzione quasi di assoggettamento dei suoi lettori e che, in modo simile alla storia reale dello stesso Balzac, per controllare il ciclo intero della produzione narrativa a un certo punto acquista una tipografia e una fonderia. Non diversamente Maupassant nel racconto *Un'astuzia* (1882).

Qui il *cahier des doléances* di Brooks – che dopo essere stato visitato per anni dalle muse romanzesche sembra ora averne fatto indigestione – confluisce in quello del sud-coreano di cultura tedesca Byung Chul-Han⁵ nella celebrazione di Benjamin e della sua celebre apologia del narratore di tradizione orale, nella convinzione che quest'ultima «rechi sempre il segno del narratore come una tazza quella del vasaio», e che chi ascolta un racconto lo faccia in compagnia del narratore; al contrario, il lettore di romanzi sarebbe murato in una irredimibile solitudine, e leggendo riuscirebbe a cogliere solamente ciò che gli è precluso nella vita: la morte (la *closure*, in senso narratologico), la fine che dà senso a tutto. In questo senso la distinzione che Han ritiene fondante è quella tra *narrazione* – che ha una comunità di riferimento e attenua la contingenza stabilizzandola per renderla memorabile – e *storytelling* o informazione – che necessita di una *community* e intensifica la contingenza al punto da destabilizzare l'individuo, poiché abbatte qualsiasi lontananza (*l'aura* di Benjamin) rendendo tutto accessibile e a portata di mano. Se la *sorpresa* è la forma prediletta dell'informazione, il *topos* aneddótico lo è della narrazione.

E tuttavia. Rispetto a queste riflessioni, che rientrano a pieno titolo nell'esercizio libero e perdurante della *Kulturkritik*, la neuronarratologia oggi può vantare conoscenze *evidence-based* secondo cui il *narrative thinking* non è un'invenzione di Bruner bensì una condizione neuro-cognitiva vissuta da ciascuno di noi e nota come *Default Mode Network* (DMN), ossia il circuito delle regioni cerebrali deputate al racconto (attivo o passivo) e alla condivisione delle esperienze. Consentendoci di simulare esperienze e usare i ricordi per costruire storie ipotetiche su come le persone potrebbero comportarsi, il DMN rappresenta un'abilità fondamentale ai fini della costruzione di un aggregato sociale, in quanto permette di prefigurare le conseguenze delle nostre azioni e riflettere sulle intenzioni degli altri, simulando le loro esperienze per anticiparne il comportamento. Elaboriamo finzioni la cui accuratezza è misura delle nostre competenze sociali, in quanto più l'immaginazione si approssima alla realtà sociale, meglio negoziamo i nostri mondi sociali. In ogni caso, il responsabile di tali operazioni è sempre il DMN, che include le strutture frontali e parietali del cervello lungo una linea mediana. Come sempre, lo studio delle lesioni cerebrali ha mostrato come i danneggiamenti dei lobi temporali mediali causino deficit memoriali e difficoltà nel figurarsi ciò che ancora non esiste, mentre la capacità di valutare i propri tratti identitari e quelli degli altri – cruciale per la produzione/decodificazione di storie complesse – risulta sempre associata alle attività della corteccia mediale prefrontale⁶.

Nello specifico, con buona pace dei nemici di ciò che qualcuno ha chiamato *strong narrativism*, il DMN viene anche indicato come propulsore del cervello narrativo (*story*

⁵ Byung-Chul Han, *La crisi della narrazione*, trad. di Armando Canzonieri, Torino, Einaudi, 2024, pp. 18-20.

⁶ Lewis Mehl-Madrona and Barbara Mainguy, *Neuroscience and Narrative*, «Anthropology of Consciousness», 33, 1, 2022, pp. 79-95.

brain) e insieme del cervello sociale (*social brain*) in quanto include i territori neurali che utilizziamo per riflettere sul passato, il presente, il futuro e sulle menti altrui. Alcuni neuro-scienziati hanno infatti messo in evidenza come esistano dei pattern cerebrali comuni alla ricostruzione autobiografica, alle operazioni predittive e alla Teoria della Mente: segnatamente, la *plot formation* e la predittività impegnano per lo più la linea mediana del DMN, mentre la Teoria della Mente stimola l'attività delle aree più laterali del cervello. Insomma: immaginare se stessi, predire il futuro e decrittare le intenzioni occulte degli altri individui afferiscono alle medesime aree, quelle stesse che utilizziamo per confezionare una narrazione...⁷

Alcuni neuroscienziati⁸ hanno condotto uno studio in fMRI nel corso del quale i partecipanti sono stati monitorati mentre assistevano a un episodio di cinquanta minuti dello show BBC *Sherlock* e in seguito mentre cercavano di ricostruirne il *plot* su richiesta dagli esaminatori. Il punto era l'osservazione dei potenziali evento-correlati nel DMN: ebbene, i pattern narrativi relativi ai singoli eventi sono risultati sostanzialmente equiparabili, ricorrendo in maniera simile in tutti i partecipanti durante la ricostruzione. Di più: i pattern di attivazione sono risultati molto più simili tra i diversi partecipanti nel corso delle ricostruzioni di quanto non lo fossero rispetto ai pattern oggettivamente sollecitati dalla visione dell'episodio, come se gli individui ridefiniscano le esperienze percettive secondo meccanismi *top-down* e la memoria si distacchi dall'esperienza reale secondo un meccanismo comune e in grado di produrre una narrazione condivisa.

Strettamente correlato al DMN è infine il *Saliency Network* (SN), predisposto all'individuazione degli eventi più rilevanti per gli obiettivi e i desideri individuali, dunque in grado di stimolare il cervello a investire le proprie risorse nel rispondere a tali eventi. Il SN garantisce la flessibilità mentale necessaria a passare velocemente dalla simulazione narrativa al raggiungimento concreto dell'obiettivo, e di fatto costituisce un centro di facilitazione delle interazioni tra i vari network cerebrali. Esso gioca un ruolo cruciale negli scambi tra l'*Executive Function Network* (EFN), deputato allo svolgimento di incarichi esterni, e il DMN, che si attiva quando ascoltiamo o generiamo delle storie: una sorta di entità transizionale che traghetta l'immaginazione nella realtà, rendendola operativa. Beninteso nessuna semplificazione è consentita, ma qui ci troviamo dinanzi a una *machinery* neuro-cognitiva che legge la realtà e la ricompona nel ricordo secondo modi, forme e stili eminentemente riconducibili alla narrazione. È con questa certezza che ora passiamo a descrivere la sperimentazione intermediale da cui abbiamo tratto informazioni importanti circa il modo in cui comprendiamo, ricordiamo e ci immergiamo emozionalmente nelle storie a seconda che esse siano scritte, orali o visive. Ma poiché lo strumento della sperimentazione è un racconto di Maupassant, è innanzitutto da lui che dobbiamo partire.

⁷ Nathan R. Spreng and Cheryl L. Grady, *Patterns of Brain Activity Supporting Autobiographical Memory, Prospection, and Theory of Mind, and Their Relationship to the Default Mode Network*, «Journal of Cognitive Neuroscience», 22, 6, 2010, pp. 1112-1123: 1120.

⁸ Andrew A. Fingelkurts, Alexander A. Fingelkurts, Tarja Kallio-Tamminen, *Trait lasting alteration of the brain default mode network in experienced meditators and the experiential selfhood*, «Self and Identity», 15, 4, 2016, pp. 381-393.

2. Maupassant e il trionfo della logica segmentale

Guy de Maupassant – nato e cresciuto in Normandia nel 1850 e trasferitosi a Parigi nel 1871, in cui trova una sistemazione provvisoria al Ministero della Pubblica Istruzione grazie a Flaubert, che lo protegge in quanto entrambi sono normanni di Rouen – è uno scrittore che riveste un particolare interesse agli occhi di coloro che adottano una prospettiva neuro-cognitivista per analizzare i testi letterari. Innanzitutto perché parallelamente al Maupassant partecipa del battesimo del naturalismo – officiato al ristorante Trapp in rue Saint-Lazare il 16 aprile 1877 insieme ai Goncourt, Zola, Daudet e altri ancora⁹, da cui nel 1880 nacque la celebre raccolta *Les Soirées de Médan* –, vive il Maupassant malato di sifilide, una patologia diagnosticatagli nel 1877: da un lato egli romanizza con rigore naturalista le vite dei suoi personaggi, ma dall'altro avverte i segni della malattia e trasmette le allucinazioni cui lo induce la sifilide ai suoi mondi finzionali, che a partire da questo momento entreranno in un vortice stilistico a volte molto dissimile dai canoni mimetici codificati nelle serate di Médan.

Panico, estasi, ebbrezza, allucinazioni sono esperienze di perdita di sé che, a partire da questo momento, inaugurano la logica fluida della psicosi, dove tutto è vivente, si sposta, dissolve i confini. Man mano che la neuro-sifilide corrompe il buon uso delle sinapsi, Maupassant è un malato che trasmette il proprio virus a ciò che scrive in due modi: da un lato contagia l'atto di enunciazione, perché la sifilide comporta auto-spossamenti allucinatori che complicano o addirittura adulterano la linearità dell'intreccio narrativo; dall'altro contagia l'enunciato, cioè la storia stessa, che si popola di malati, individui psicotici e lunghe stringhe allucinatorie che diverranno dispotiche e apicali nel racconto *Le Horla*, autentico manifesto della neurosifilide da cui è affetto Maupassant.

Di cosa si tratta? La neurosifilide, che letteralmente significa infezione sifilitica del sistema nervoso centrale, può manifestarsi con disturbi di personalità, deficit mnesici, confusione, deliri, allucinazioni, disforia, acatisia, disturbi del sonno e demenza. Maupassant è un noto esempio di paralisi generale, la cui forma clinica più frequentemente associata a sintomi psichiatrici comporta una perdita neuronale. Per quanto non sia certo l'anno in cui abbia contratto la sifilide, grazie alla lettera scritta da Maupassant il 2 marzo del 1877 indirizzata all'amico Pinchon – in cui gioisce affermando: « J'ai la vérole! Enfin! La vraie!! [...] Alleluia! J'ai la vérole, par conséquent, je n'ai plus peur de l'attraper...»¹⁰ – sappiamo il momento esatto in cui gli fu diagnosticata. Di qui in avanti egli saprà di essere un sifilitico, ma nessun medico all'epoca aveva ancora stabilito un probatorio, *evidence-based* collegamento tra la malattia venerea e i sintomi della paralisi generale di cui Maupassant inizierà a soffrire.

Qualora non fosse ancora chiaro, la neurosifilide spolpa fino all'osso il concetto di identità, e i testi di Maupassant almeno negli ultimi cinque anni della sua vita vanno considerati non solo dei carotaggi nella psiche individuale paralleli a quelli che Freud inizia a compiere proprio a Parigi, ma una caparra per la rinegoziazione del concetto di *Self*: infatti, il batterio attacca l'Io e insieme le capacità neurocognitive, essendo in grado di alterare il processo di percezione cerebrale e scatenare altresì forme di demenza che

⁹ Maria Giulia Longhi, *Introduzione a Maupassant*, Roma, Laterza, 1994, p. 19.

¹⁰ Guy de Maupassant, *Correspondance*, vol. I, Évreux, Le Cercle du bibliophile, 1973, p. 117.

comportano la comparsa di disturbi attentivi e mnesici, disorientamento spazio-temporale, sintomi schizofrenici come i deliri, atteggiamenti psicotici di sospetto, attacchi di panico e sintomi depressivi quali la melanconia e l'ipomania.

È lecito intravedere in queste sintomatologie della neurosifilide la genesi di quello che potremmo chiamare il *fanta-naturalismo*, cioè la descrizione scientifica del modo in cui la mente assume il controllo della realtà in modo psicotico e allucinatorio, rendendo le narrazioni sempre meno accessibili alla ragione. Il testo *princeps* di questo *fanta-naturalismo* è *Le Horla*, e agisce come un immunosoppressore, facendo in modo che il sistema semiotico a focalizzazione zero del naturalismo come lo troviamo nelle rigorose perimetrazioni fattuali in *Bel-Ami* si impianti in quello dove dominano la psicosi e la neurosifilide, e che si sedimenta in una costellazione di racconti frammentari. Di qui il carattere che potremmo definire *officinale* delle narrazioni di Maupassant, in grado di produrre sul loro detentore benessere (momentaneo) e capacità (momentanea) di autogoverno¹¹.

Anche in *Le Horla* è inintermessa la sensazione di paura da parte di un narratore che consapevolmente teme di essere diventato folle a causa di eventi soprannaturali che gli accadono nel corso delle giornate: a un certo punto del racconto, il narratore vede addirittura scomparire la propria immagine dallo specchio. La convinzione di Maupassant è infatti che l'uomo soffra di carenze percettive, nel senso che il sistema nervoso ereditato nella filogenesi si mostrerebbe del tutto inadeguato ai nuovi stili di vita, o comunque non sufficientemente evoluto per esplorare sia l'identità individuale che la realtà storico-ambientale. Ecco la scoperta: l'apparato nervoso non regge l'urto della modernità, ed è solo riferendosi ad esso che si può cercare di salvarsi. Maupassant adesso impatta in un ostacolo quasi insuperabile: l'impossibilità di costruire un intreccio lineare in senso crono-causale, anche perché a peggiorare le cose alla fine dell'Ottocento giungono alcune scoperte scientifiche che certificano l'esistenza di esseri invisibili e forze immateriali come gli organismi microscopici e le onde sonore¹².

Ora, lo psicobiografismo è da considerarsi una pratica medica e soprattutto ermeneutica diffusasi a partire dalla metà dell'Ottocento – e poi 'decapitata' dalla pubblicazione del proustiano *Contre Sainte-Beuve* – consistente nel comprendere il significato delle opere letterarie alla luce degli eventi biografici degli autori. Nel caso di Maupassant le cose sono più complesse: da un lato lo scrittore utilizza i sintomi reali della sua neurosifilide per costruire i personaggi di alcuni suoi testi, e innanzitutto *Le Horla*, dall'altro l'immersione in protagonisti costruiti anche attraverso lo studio di quadri clinici offerti dai medici del suo tempo lo aiutano nell'esercizio di un'autodiagnosi continua. È un circuito che mette in contatto tutto con tutto, un *loop* in cui la vita genera rappresentazioni letterarie e queste ultime entrano a cascata nella *daylife*¹³.

Da un punto di vista neuro-cognitivo, potremmo dire con certezza che la caratteristica più saliente delle narrazioni di Maupassant è, come dire, la prestanza

¹¹ Stefano Calabrese e Valentina Conti, *Vivere di storie. Seminario su Maupassant e la neuronarratologia*, Roma, Carocci, 2023, *passim*.

¹² Fabian Friedrich et al., *Psychosis in neurosyphilis-clinical aspects and implications*, «Psychopathology», 47, 1, 2014, pp. 3-9.

¹³ Giulia Scuro, *Sulla follia di Maupassant: l'«étude de cas» de «Le Horla»*, «SigMa», 3, 2019, pp. 769-789.

segmentale: attraverso perimetrazioni spaziali ben marcate (si pensi al caso celebre di *Boule de suif*, dove l'angustia claustrale di una carrozza agisce come un *booster* narrativo, oppure a una claustrofobica imbarcazione come in *Sur l'eau*, o a un compartimento ferroviario come in *La peur*) e logiche fattuali in cui la forbice temporale tra la causa e l'effetto è addirittura cursoria, le narrazioni di Maupassant presentano una serie di *clusters* comunicanti tra loro ma anche ben differenziati in senso almeno spaziale.

È questa 'passione per il confine' (*event boundary*), essenziale a propria volta per gratificare la vocazione predittiva del cervello umano (*prediction-hungry*, come l'ha definita qualcuno)¹⁴, che fa di Maupassant uno scrittore di *contes*, testi brevi e con escursioni fattuali rapide, dove il presente corre verso un futuro prossimo facendo volentieri a meno del passato, e dove lo spazio è sempre *character-oriented*. I romanzi, invece, sono largamente minoritari nella dirompente produzione dello scrittore. Ora, la morfogenesi del racconto è sempre la stessa: si prende un microcosmo spaziale intriso di quotidianità (in *La Maison Tellier*, ad esempio, una casa di tolleranza in un paesino della Normandia), vi si inserisce come *marker* causale una occorrenza extra-ordinaria (in questo caso, la comunione della figlia di un fratello di Madame Tellier), si sposta l'azione in un setting differente, in modo da sollecitare i personaggi a una metamorfosi identitaria almeno momentanea, e infine si ritorna al punto di partenza. Un *loop* causale il cui perimetro viene disegnato con mano sicura dallo scrittore, e in cui la compressione spaziale agisce dunque come un autentico *trigger* narrativo: le storie si generano insomma da un luogo claustrale (e per questo le imbarcazioni, peraltro amate dall'autore reale, fungono spesso da protagoniste dei racconti di Maupassant) e ad esso ritornano. Ora, man mano che la neuro-sifilide procede la logica segmentale subisce dei sussulti in senso soprattutto accrescitivo – testi sfilacciati e incoesi, fatti di unità narrative slegate e autoreferenziali, che cominciano a erodere la sequenzialità della storia proprio in quanto il loro inventore le ha rese claustrofobiche o addirittura autistiche, come in *Le Horla* –, ma prima che tutto questo accada il lavoro segmentale è invece lo strumento più funzionale alla comprensione, memorizzazione e narrativizzazione di un accadimento.

Ma perché questo accade? In qualsiasi individuo neuro-tipico, la capacità di segmentare il flusso della realtà sulla base delle singole interazioni tra i soggetti e l'ambiente entro cui agiscono emerge sin dai primi anni di vita, per cui un evento è designato come tale in virtù della sua unitarietà, occorrenza imprescindibile per poterne interpretare tanto la semantica interna quanto la relazione con altri eventi¹⁵. Per tutto il corso della vita, *l'event structure perception* si conferma uno dei pilastri fondamentali della cognizione umana, e infatti da essa trae alimento tutta una serie di elaborazioni relativamente più sofisticate¹⁶. Certezza imprescindibile: la segmentazione e l'individuazione dei rapporti cronocausali mettono il cervello nelle condizioni di

¹⁴ Andy Clark, *Embodied Prediction*, Frankfurt am Main, Johannes Gutenberg-Universität Mainz, 2016, p. 277.

¹⁵ Jeffrey M. Zacks and Khena M. Swallow, *Event segmentation*, «Current directions in psychological science», 16, 2, 2007, pp. 80-84.

¹⁶ Joseph P. Magliano et al., *The relative roles of visuospatial and linguistic working memory systems in generating inferences during visual narrative comprehension*, «Memory & Cognition», 44, 2, 2016, pp. 207-219; Jeffrey M. Zacks, *Ten Lectures on the Representation of Events in Language, Perception, Memory, and Action Control*, New York, Brill, 2020.

ragionare per inferenze, estrapolando informazioni che si possano dire consequenziali a un elemento dato. Da parte loro, i *situation models* custodiscono il prototipo di una relazione la cui funzione consiste nel supportare da un lato la comprensione inferenziale di una situazione nuova, dall'altro la congettura circa le conseguenze che tutto ciò potrà avere in un futuro prossimo o remoto. In questo senso le prassi segmentali producono un rimarchevole profitto adattivo, tanto da accreditare una teoria generale sul funzionamento del cervello umano secondo la quale ogni interazione tra un individuo agente e la sua nicchia sociale ed ecologica poggerebbe su valutazioni di ordine probabilistico: la realtà sarebbe un groviglio di inferenze, e queste ultime deriverebbero da una prassi segmentale ininterrotta. Ora, va detto che il capitale cognitivo relativo alla segmentazione viene investito maggiormente nelle epoche di perdita dei confini: è proprio la dissoluzione dei confini (in particolare quelli che definiscono gli incipit e gli explicit dei racconti, ma soprattutto la definizione semantica dei *frames*, unità di senso attribuibili alla realtà) a generare per compensazione un carnevale di racconti, ed è questo il caso di Maupassant¹⁷.

Le cose tuttavia non sono semplici, e men che meno in relazione al suo stile narrativo. Se i rapporti causali e le logiche *goal-oriented* guidano la costruzione del racconto, esistono però delle categorie gerarchizzate di eventi che autorizzano correlazioni di tipo analogico, e qui la logica segmentale diviene più nebulosa, sino a intaccare i nessi che sanciscono l'organicità del pensiero narrativo: almeno finché la neurosifilide dopo il 1891 non intacca la competenza neuro-cognitiva di configurare degli eventi mettendoli in relazione con agenti dotati di intenzioni e scopi evidenti, l'abilità di Maupassant risiederà proprio nel riuscire a operare nei *contes* delle diversioni segmentali controllate, rinnovando una parte importante di quel repertorio di modelli narrativi già in uso nella vita quotidiana nell'ultima parte del diciannovesimo secolo.

È quello che accade in *Une partie de campagne* (1881), il racconto intorno al quale si è svolta la sperimentazione portata a termine dagli autori di questo articolo nell'a.a. 2023-2024 per testare il modo in cui il medium rispettivamente orale, scritto o audiovisivo può influenzare la comprensione, il ricordo e il grado di immersività emozionale di un'*audience*. Si tratta di un racconto che appartiene alla fase ancora naturalista di Maupassant, eppure la logica segmentale la fa da padrone, come si può vedere da questo breve abstract. La famiglia di commercianti Dufour, che gestisce una bottega a Parigi, decide di godersi un giorno di festa organizzando un'escursione fuori porta e precisamente – dopo avere lasciato alle spalle la città e i sobborghi industriali – a Bezons, un villaggio sulla Senna immortalato tra l'altro dalla pittura degli impressionisti, le cui tele ritraevano volentieri i canottieri mentre scorrevano sulla Senna e le locande che accoglievano i parigini desiderosi di respirare l'aria salubre della campagna. Insomma, come suona il titolo in italiano, una *scampagnata*. Arrivati a destinazione, il *pater familias* si mette a pescare insieme al fidanzato della figlia, mentre la sua consorte sovrappeso e la sua piacente figlia diciottenne, di nome Henriette, restano abbagliate da due canottieri in versione seduttiva («Ils avaient la face noircie par le soleil

¹⁷ Jeffrey M. Zacks et al., *Effects of penetrating traumatic brain injury on event segmentation and memory*, «Cortex», 74, 2016, pp. 233-246; Jeffrey M. Zacks et al., *Event perception: a mind-brain perspective*, «Psychological Bulletin», 133, 2, 2007 pp. 273-293.

et la poitrine couverte seulement d'un mince maillot de coton blanc qui laissait passer leurs bras nus, robustes comme ceux des forgerons»¹⁸).

Dopo il pranzo, i canottieri invitano le due donne a salire sulle due iole per portarle in un vicino isolotto: uno dei due canottieri, Henri, fa salire la ragazza, e l'altro si occupa della moglie del bottegaio. Ma una volta sbarcati sull'isola il caldo estivo, il fluire dell'acqua, il canto di un usignolo inducono Henriette a cedere alle avances sessuali di Henri (l'assonanza dei nomi istituisce già una logica eroticamente perfusiva), e la stessa cosa accade all'altra coppia. Come ha scritto Romano Luperini in un pregevole saggio dedicato a *Une partie de campagne*¹⁹, «con il ritorno alla locanda delle due iole il racconto parrebbe terminato. L'incontro della famiglia Dufour con la natura si è concluso, i due canottieri hanno condotto a compimento il loro piano di conquista erotica, i due grossolani borghesi sono stati beffati, i desideri inconsci delle loro donne soddisfatti. D'altronde i due canottieri sono abituati a queste imprese domenicali nell'isola, e il loro dongiovannismo giocoso e quasi goliardico appare troppo disinvoltamente cinico per lasciare sospettare qualche possibilità di sviluppo»²⁰.

Qui si chiude il primo segmento narrativo, contraddistinto, come vuole la vulgata narratologica, da *characters*, spazi, tempi, intenzioni e scopi predeterminati e coerenti tra loro, e dove tutto è focalizzato attraverso lo sguardo dei componenti della famiglia Dufour. Ma qui potrebbe chiudersi il racconto intero, cui non mancherebbe proprio nulla: la storia di una beffa perpetrata a due uomini di città per mano di due eleganti, cinici sportivi che seducono le loro donne.

Invece no, a questo punto la logica segmentale inizia a basculare, come se il racconto non riuscisse a concludersi. Il silenzio si ispessisce, e dopo la beffa entra in scena una inattesa *dark side*, come se i personaggi avessero cercato di scappare dai problemi, ma prima o dopo i problemi li avessero raggiunti sovrastandoli. Così, dopo il primo segmento narrativo ecco il secondo, focalizzato questa volta attraverso il punto di vista del canottiere seduttore di Henriette, l'assonante Henri: passeggiando per Parigi dopo qualche mese, egli si trova dinanzi alla bottega di *quincaillerie* gestita dai Dufour, entra e chiede alla madre di Henriette che ne è della figlia, ricevendone la notizia che si è sposata con il fidanzato dall'aria narcotizzata e stolido che i due giovani, Henri e Henriette, erano riusciti a ingannare consumando un amplesso sull'isola. Qui ecco il primo testacoda della storia: Henri prova un inatteso dolore, come se quel rapido incontro sessuale avesse dovuto costituire, al contrario, il fondamento di una storia d'amore, la caparra di un futuro da romanzo. Ma il peggio arriva con il terzo segmento narrativo, che segue rapidamente a questo di ambientazione parigina: adesso Henri torna all'isola in cui è avvenuto l'incontro con Henriette e la ritrova come allora, ma adesso la giovane sposa si guarda intorno con aria perduta mentre suo marito dorme con il capo appoggiato alle

¹⁸ Guy de Maupassant, *Une partie de campagne*, sous la direction de John R. Allen Noëlle et Benhamou, *Les Contes de Guy de Maupassant*, Texte établi pour Maupassantiana (<<http://www.maupassantiana.fr>>), 2008, pp. 134-140: 136, <<http://www.maupassantiana.fr/Oeuvre/Les%20Contes%20de%20Maupassant.pdf>> (Consultato: 9 agosto 2024).

¹⁹ Romano Luperini, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, s.l., Edizione Kindle, Laterza, 2017, posizione 2239.

²⁰ *Ibidem*.

sue gambe: Henriette confessa a Henri di pensare ogni sera al loro incontro e, contrariamente alle attese, anche lui, con ogni evidenza, sente di avere perduto tutto ciò che non aveva voluto ottenere ma che pure sarebbe stato possibile ottenere. Ora non più.

Il gioco di una seduzione occasionale portata a termine da due cinici e prestanti canottieri e la dabbenaggine di una famiglia di commercianti parigini hanno lasciato il posto a una funesta irresolutezza. Perché questo accanimento ipersegmentale? Come ha scritto Luperini, «la novella racconta una rottura delle maglie della ripetitività, una smagliatura nella rete delle abitudini in cui si consuma la grigia esistenza di una ottusa famiglia di commercianti. L'apertura nel cerchio chiuso di una vita già stabilita, da sempre predeterminata dalle convenzioni borghesi e dalle logiche economiche, riguarda soprattutto la principale vittima di questo sistema, la diciottenne Henriette, il cui destino – il matrimonio con il giovane dai capelli gialli – è senza vie d'uscita, fissato una volta per tutte e da lei accettato, sembrerebbe, senza discutere»²¹. Ma questa è solo la premessa, perché grazie ai due ultimi segmenti narrativi si comprende come ormai, all'altezza del 1881, il mondo 'esogeno' – la *realtà* – non riservi più alcuno spazio alla libera azione dell'individuo, ma tutto deve ormai svolgersi nei meandri 'endogeni' della mente. Se Henri si rattrista nel rivedere Henriette senza neppure sapere il perché («sans trop savoir pourquoi»²²), ciò avviene in quanto «è sotto il livello della coscienza che è successo qualcosa, ed è appunto questo qualcosa che segna il nostro destino profondo. L'esperienza esiste ancora, ma si è ritirata dalla sfera pubblica, ideologica e sociale, si è rifugiata in una zona segreta e ai più incomunicabile. La dissociazione fra privato e pubblico, fra sogni, pulsioni e desideri inconsci e ideologia consapevole si fa radicale»²³. L'uomo non è più padrone del proprio destino esistenziale, esattamente come qualche anno dopo Maupassant non sarà più padrone del proprio destino neuro-cognitivo.

3. Il test: leggere, ascoltare, guardare

La sperimentazione è stata condotta nel marzo 2024 su un campione di 11 partecipanti (1 maschio e 10 femmine, media età: 26,73), tutti studenti del Dipartimento di Educazione e Scienze Umane dell'Università di Modena e Reggio Emilia, i quali sono stati divisi in tre gruppi. Al primo gruppo (1 maschio e 3 femmine) è stata assegnata la lettura del racconto *Una scampagnata*²⁴ (indicativamente di 24.000 caratteri), al secondo gruppo (4 femmine) è stato affidato l'ascolto dell'audiolibro della stessa edizione del racconto (<https://www.youtube.com/watch?v=sRHGiV7Yd7A>, durata: 28:55 minuti), mentre al terzo gruppo (3 femmine) è stata attribuita la visione del cortometraggio in bianco e nero, *Una gita in campagna* (*Partie de campagne*, 1936, durata: 40 minuti)²⁵, diretto da Jean Renoir e fedele al racconto di Maupassant.

A tutti partecipanti sono stati somministrati due questionari, uno in entrata (Tabella 1), prima di leggere/ascoltare/vedere la storia, per il quale è stata adottata come modello la scala del Toronto Empathy Questionnaire, esemplato da R. Nathan Spreng,

²¹ Ivi, posizione 2305.

²² Maupassant, *Une partie de campagne*, cit., p. 139.

²³ Ivi, posizione 2338.

²⁴ Guy de Maupassant, *Una scampagnata*, in Id. *Tutti i racconti*, vol. I, trad. di Ottavio Cecchi, Lucio Chiavarelli, Maurizio Grasso, Riccardo Reim, Newton, Varazze, 1995, pp. 230-238.

²⁵ *Partie de campagne*, Jean Renoir, France, 1936.

Margaret C. McKinnon, Raymond A. Mar e Brian Levine²⁶, con items creati ad hoc per documentare nei partecipanti l'autovalutazione del loro livello di due dimensioni dell'empatia, sia nel caso di situazioni reali che finzionali: (i) l'empatia affettiva (EA), che consiste nel provare/'sentire' le emozioni e gli stati d'animo di individui reali e/o finzionali, e sentimenti di vicinanza e *pietas* nei confronti di questi ultimi²⁷ (items 1, 2, 5, 7 e 8), e (ii) l'empatia cognitiva (EC), che possiamo identificare come il prendere in considerazione la prospettiva di un individuo reale e/o finzionale e il comprenderne lo stato interiore (intenzioni, pensieri, emozioni e comportamenti)²⁸ (items domande 3, 4, 6, 9 e 10). Il punteggio degli items formulati in modo positivo (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 e 10) è il seguente: Mai = 0; Raramente = 1; A volte = 2; Spesso = 3; Sempre = 4; mentre gli items formulati in modo negativo (8 e 9) hanno un punteggio inverso, ossia: Mai = 4; Raramente = 3; A volte = 2; Spesso = 1; Sempre = 0.

Successivamente alla fruizione della storia è stato somministrato un questionario in uscita (Tabella 2), composto di quattro sezioni: la prima (Generali) riferita alle abitudini (frequenza e tipologia di medium) di fruizione di narrazioni; la seconda (Empatia) comprende cinque items creati ad hoc, con risposta su una scala Likert a cinque punti (con un intervallo da 'Assolutamente no' a 'Assolutamente sì'), per testare il livello di empatia con i personaggi della storia, percepita dai partecipanti stessi; la terza (Memoria) è un test di cinque domande su alcuni aspetti della trama, ossia il luogo, il tempo, i personaggi, i dettagli di una scena e la successione degli eventi, nello specifico il climax e la conclusione; la quarta (Comprensione) presenta cinque domande di comprensione relative agli atteggiamenti dei personaggi nei confronti del luogo, degli altri personaggi e dell'esperienza vissuta, alla dicotomia sottesa alla vicenda e al significato metaforico del racconto. L'obiettivo di questa sperimentazione è stato testare se e come incida la tipologia di medium utilizzato (libro cartaceo, audiolibro, cortometraggio) per la fruizione di una storia su empatia, memoria e comprensione.

Gli psicologi che si occupano di *media studies* stanno sempre più prendendo in considerazione quanto il consumo di media influisca sull'empatia degli utenti e in questo alveo sono emerse due principali traiettorie di ricerca – che a ben vedere appaiono come il sequel dell'antica *querelle* platonico-aristotelica sulla tragedia – relative a²⁹: (i) gli effetti negativi dei contenuti violenti dei media sulla desensibilizzazione e sulla diminuzione dell'empatia³⁰ e (ii) gli effetti positivi dei contenuti prosociali dei media sul comportamento e sull'empatia³¹. In ogni caso, gli studiosi hanno recentemente chiarito

²⁶ Nathan R. Spreng *et al.*, *The Toronto Empathy Questionnaire: Scale development and initial validation of a factor-analytic solution to multiple empathy measures*, «Journal of Personality Assessment», 91, 1, 2009, pp. 62-71.

²⁷ Nicholas M. Thompson, Carien M. van Reekum and Bhismadev Chakrabarti, *Cognitive and affective empathy relate differentially to emotion regulation*, «Affective Science», 3, 1, 2022, pp. 118-134: 118.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Rohm, Hopp and Smit, *op. cit.*

³⁰ Craig A. Anderson *et al.*, *Violent video game effects on aggression, empathy, and prosocial behavior in Eastern and Western countries: A meta-analytic review*, «Psychological Bulletin», 136, 2, 2010, pp. 151-173; Christopher J. Ferguson C. J., *Does media violence predict societal violence? It depends on what you look at and when*, «Journal of Communication», 65, 1, 2014, pp. E1-E22.

³¹ Sara Prot *et al.*, *Long-term relations among prosocial-media use, empathy, and prosocial behavior*, «Psychological Science», 25, 2, 2014, pp. 358-368.

che l'esposizione a narrazioni finzionali in generale (vale a dire, svincolate da specifici contenuti violenti/prosociali) possa aumentare l'empatia. Più specificamente, sembra che le interazioni sociali complesse siano altamente salienti all'interno della narrativa finzionale e costituiscano una componente strumentale della narrazione³². Tenendo conto di tali ambienti mediatici più ampi, Helen G. M. Vossen e Patti M. Valkenburg³³ hanno considerato l'impatto dell'uso generale dei social media da parte degli adolescenti e hanno scoperto che sia l'empatia affettiva che quella cognitiva sono aumentate significativamente con l'utilizzo dei social media nel corso di un anno.

È un fatto ormai noto che le risposte neurali derivanti dall'esposizione narrativa si avvicinano all'attivazione cerebrale suscitata da esperienze simili nel mondo reale³⁴. Le narrazioni (visive, testuali, filmiche ecc.) provocherebbero una reazione neuro-fisiologica di simulazione incarnata (*embodied simulation*³⁵) delle azioni, delle emozioni e delle sensazioni corporee in esse rappresentate, consentendoci un'esperienza immersiva di ciò di cui stiamo fruendo. Vedere, leggere o ascoltare una storia attiverrebbe dunque una serie complessa di azioni vicarie di simulazione, dove ciascuna emozione provata dal fruitore è di fatto una predisposizione motoria all'azione, sebbene si tratti di un'azione *simulata*. Ebbene, questo sarebbe uno dei fondamenti alla base dell'immersività narrativa: l'esposizione alle narrazioni stimola il pubblico a entrare nelle menti dei personaggi, a proiettare i propri pensieri e la propria situazione su quella degli altri, fungendo dunque da palestra per promuovere l'empatia.³⁶ Se è vero che le capacità empatiche vengono sviluppate e potenziate attraverso l'interazione sociale

³² Raymond A. Mar *et al.*, *Emotion and narrative fiction: Interactive influences before, during, and after reading*, «Cognition & Emotion», 25, 5, 2011, pp. 818-833.

³³ Helen G. M. Vossen and Patti M. Valkenburg, *Do social media foster or curtail adolescents' empathy? A longitudinal study*, «Computers in Human Behavior», 63, 2016, pp. 118-124.

³⁴ Satoshi Kanazawa, *Bowling with our imaginary friends*, «Evolution and Human Behavior», 23, 3, 2002, pp. 167-171; Nikole K. Speer *et al.*, *Reading stories activates neural representations of visual and motor experiences*, «Psychological Science», 20, 8, 2009, pp. 989-999.

³⁵ Vittorio Gallese e Michele Guerra, *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze*, Milano, Raffaello Cortina, 2015; Vittorio Gallese e Corrado Sinigaglia, *What is so special about embodied simulation?*, «Trends in Cognitive Sciences», 15, 11, 2011, pp. 512-519.

³⁶ Maja Djikic, Keith Oatley and Mihnea C. Moldoveanu, *Reading other minds: Effects of literature on empathy*, «Scientific Study of Literature», 3, 1, 2013, pp. 28-47; David Dodell-Feder and Diana I. Tamir, *Fiction reading has a small positive impact on social cognition: A meta-analysis*, «Journal of Experimental Psychology: General», 147, 11, 2018, pp. 1713-1727; Johnson, D. R., *Transportation into a story increases empathy, prosocial behavior, and perceptual bias toward fearful expressions*, «Personality and Individual Differences», 52, 2, 2012, pp. 150-155; Kanazawa, *op. cit.*; David C. Kidd and Emanuele Castano, *Reading literary fiction improves Theory of Mind*, «Science», 342, 6156, 2013, pp. 377-380; Lukas Kosch *et al.*, *Experiencing literary audiobooks: A framework for theoretical and empirical investigations of the auditory reception of literature*, «Journal of Literary Theory», 18, 1, 2024, pp. 67-88; Raymond A. Mar, Keith Oatley and Jordan B. Peterson, *Exploring the link between reading fiction and empathy: Ruling out individual differences and examining outcomes*, «Communications», 34, 4, 2009, pp. 407-428; Sonja Rohm, Frederic Hopp and Edith G. Smit, *Exposure to serial audiovisual narratives increases empathy via vicarious interactions*, «Media Psychology», 25, 1, 2021, pp. 106-127. Per una recente rassegna sugli approcci allo studio dell'empatia cinematografica si veda Isabel Jaén Portillo, *From body to world: empathy and the transformative power of cinematic imagination*, «Frontiers in Human Neuroscience», 18, 2014, pp. 1-4.

diretta³⁷, gli esseri umani esercitano la loro cognizione sociale anche attraverso esperienze vicarie, cioè mediate³⁸; detto altrimenti, l'empatia degli utenti di narrazioni è alimentata dalla continua esperienza vicaria di interazioni sociali 'fruite' e altamente salienti.

Sebbene tali linee di indagine si focalizzino sull'esito empatico del contenuto delle narrazioni nel fruitore, lo studio *media-based* comparato tra un racconto testuale scritto, un audio-racconto e un racconto audio-visivo su questo e altri aspetti come memoria e/o comprensione è ancora agli inizi, e nel paragrafo successivo riportiamo i risultati del nostro studio sperimentale.

4. I risultati: analizzare i livelli empatici e gli stili cognitivi

Dal questionario in entrata (Tabelle 3 e 5) emerge che i partecipanti si autoriconoscono discreti livelli di empatia sia affettiva che cognitiva durante la fruizione di una narrazione, per quanto quella cognitiva (media: 2,64) superi leggermente quella affettiva (media: 2,07). Se si considera che i parametri vanno da 0 (= mai) a 4 (= sempre) per un totale di 40 punti, si nota come l'autovalutazione empatica dei partecipanti si aggiri intorno a più della metà del punteggio totale, con una media di 23 punti, dove il punteggio di soli 3 partecipanti è uguale o minore di 20, mentre quello dei restanti 8 è uguale o maggiore di 21, e il valore minimo apparso è di 17 punti, mentre il massimo è di 29. Più nello specifico, durante la fruizione di un racconto quasi tutti i partecipanti, in generale, tendono più a percepire/comprendere una situazione da un punto di vista cognitivo alternativo, piuttosto che identificarsi emotivamente con i protagonisti; ad esempio, i Soggetti 1, 3, 4, 7, 8 e 9 trovano più facile vedere le cose dalla prospettiva cognitiva di un protagonista di un racconto (Domanda 3 - EC), anziché provare le sue emozioni (Domanda 2 - EA). Oppure i Soggetti 1, 3, 9 e 11 dichiarano di immaginarsi nelle situazioni raccontate (Domanda 4 - EC) più spesso ('Sempre') di quanto non sperimentino le emozioni provate da un'altra persona reale/finzionale (Domanda 2 - EA). Tuttavia, a parte i Soggetti 2 e 9, i partecipanti affermano comunque di identificarsi spesso nei protagonisti dei racconti di cui fruiscono (Domanda 1 - EA).

In generale, i partecipanti dicono di stabilire spesso una certa distanza emotiva tra sé e le esperienze narrate (Domanda 8 - EA), dichiarando al tempo stesso di concentrarsi meno frequentemente solo su se stessi a livello di interazioni nella vita reale (Domanda 9 - EC). Solo un partecipante (Soggetto 1) afferma di cambiare spesso stato d'animo in seguito della fruizione di una storia (Domanda 7 - EA) e tre partecipanti (Soggetti 5, 9 e 11) dichiarano di provare spesso anche fisicamente il malessere dei protagonisti di una storia (Domanda 5 - EA); se i Soggetti 1, 2, 3, 4, 7 e 8 esplicitano di provare quelle sensazioni negative da un punto di vista soprattutto cognitivo (Domanda 6 - EC) e il Soggetto 5 da un punto di vista soprattutto emotivo (Domanda 5 - EA), gli altri 4 (Soggetti 6, 9, 10 e 11) affermano che l'esperienza emotiva (Domanda 5 - EA) e quella cognitiva (Domanda 6 - EC) della sofferenza procedono simultaneamente. Infine, a parte

³⁷ Stephanie Preston and Frans de Waal, *Empathy: Its ultimate and proximate bases*, «Behavioral and Brain Sciences», 25, 1, 2002, pp. 1-20.

³⁸ Albert Bandura, *Social cognitive theory of mass communication*, «Media Psychology», 3, 3, 2001, pp. 265-299; Christopher J. Burke *et al.*, *Neural mechanisms of observational learning*, «Proceedings of the National Academy of Sciences», 107, 32, 2010, pp. 14431-14436.

i Soggetti 5, 6 e 10, i partecipanti manifestano una marcata propensione a vagliare più sfaccettature di una storia fruita (Domanda 10 - EC).

Il punto è che godimento affettivo e godimento cognitivo non sempre vanno di pari passo: alcuni contenuti finzionali possono evocare emozioni piacevoli/spiacevoli senza nondimeno coinvolgerci cognitivamente, e viceversa. Ad esempio, attraverso numerosi test, K. Maja Krakowiak e Mary Beth Oliver³⁹ hanno evidenziato il fatto che possiamo provare piacere di fronte a una narrazione in modo del tutto indipendente dalla percezione della moralità di un personaggio. Sebbene le disposizioni affettive siano state associate al godimento emotivo (*affective enjoyment*) del pubblico, le storie con *morally ambiguous characters* attiverrebbero altre risposte nel pubblico come il realismo percepito (*perceived realism*), il coinvolgimento (*transporting*), e l'aumento del livello di *suspense*, che sono profondamente associati a un tipo di godimento diverso da quello affettivo, cioè il godimento cognitivo (*cognitive enjoyment*). Nondimeno, è necessario tenere presente che la distinzione tra *fiction* e realtà è ben nota al pubblico: nel momento in cui leggiamo, ascoltiamo o guardiamo un'opera finzionale è perché vogliamo divertirci, emozionarci, intrattenerci. Tali premesse e la consapevolezza di essere di fronte a una realtà costruita fungono necessariamente da input per immedesimarci, ma al tempo stesso distanziarci dagli eventi rappresentati. In altri termini, il nostro cervello riesce ben a distinguere se stiamo vivendo una determinata situazione oppure se la stiamo vedendo/ascoltando/leggendo, per cui al fine di appagare il piacere che si può trarre dall'intrattenimento anche l'empatia risulta 'depotenziata' e 'limitata' temporalmente.

Analizzando le abitudini di fruizione narrativa dei partecipanti (Tabella 6) si nota come i media più utilizzati siano quelli audio-visivi (9 partecipanti dichiarano di avere visto più di dieci film/serie negli ultimi due anni e i restanti 2 di averne visti meno di 10), seguiti da romanzi/racconti, che sono stati letti negli ultimi due anni in un numero superiore a dieci da 2 partecipanti, in un numero inferiore a 10 da 5 partecipanti, in un numero inferiore a 3 da 4 partecipanti; all'ultimo posto del podio si trova l'ascolto di audiolibri, infatti più del 50% dei partecipanti (n. = 6) afferma di non averne ascoltato alcuno negli ultimi due anni, mentre 4 dichiarano di averne ascoltati meno di 3 e un solo partecipante più di 10. Se consideriamo i dati sull'autovalutazione empatica alla luce delle abitudini di fruizione di narrazioni dei partecipanti (Tabella 4) appare che chi ha ottenuto un punteggio più alto nella scala dell'empatia è un buon 'divoratore' di storie; ad esempio, coloro che raggiungono 29 punti nella scala dell'empatia affermano, in riferimento agli ultimi due anni, quanto segue: Soggetto 1 - Libri/racconti: più di 10, film/serie: meno di 10; mentre sia il Soggetto 9 che il Soggetto 11 - Libri/racconti: meno di 10, film/serie: più di 10. Oppure coloro che hanno ottenuto 26 punti nella scala dell'empatia rilasciano le seguenti dichiarazioni: Soggetto 4 - Libri/racconti: più di 10, film/serie: più di 10 e audiolibri: meno di 3; Soggetto 8: - Libri/racconti: meno di 10, film/serie: più di 10 e audiolibri: meno di 3.

Vediamo ora cosa è emerso dal questionario in uscita. Nella Tabella 8 è evidente che complessivamente i partecipanti riscontrano in se stessi una risposta empatica dopo

³⁹ Maja Krakowiak and Mary Beth Oliver, *When good characters do bad things: Examining the effect of moral ambiguity on enjoyment*, «Journal of Communication», 62, 1, 2012, pp. 117-135: 130-131.

aver letto/ascoltato/visto *Una scampagnata*; infatti, per tutte le domande, le risposte sono più del 50% 'Più sì che no' e 'Assolutamente sì'. Entrando più nel dettaglio (Tabella 7), sembrerebbe che a provare una maggiore empatia siano stati coloro che hanno guardato il cortometraggio, poiché hanno risposto a tutte le domande con 'Più sì che no' e 'Assolutamente sì'. Dei partecipanti che hanno ascoltato l'audiolibro, sono 'neutrali' per ciò che riguarda la Domanda 1, sull'identificazione con la protagonista Henriette, i Soggetti 7 e 8, e quest'ultimo non risponde alla domanda 2 relativa al provare angoscia, sofferenza o tristezza dopo la storia, alla quale il Soggetto 6 risponde 'Più no che sì', mentre il Soggetto 5 mette in luce una scarsa propensione a immaginare sia cosa avrebbe provato se lui o qualcuno a lui caro avessero vissuto la stessa esperienza di Henriette (Domanda 3), sia come si sarebbe comportato/reagito se lui o qualcuno a lui caro avessero vissuto la stessa esperienza di Henriette (Domanda 4). Tra coloro ai quali è stata somministrata la lettura del racconto, il Soggetto 2 risponde 'Assolutamente no' alle prime quattro domande e alla quinta 'Più no che sì', ma si può supporre che questo risultato possa derivare non dal medium utilizzato, bensì dalla sua abitudine a fruire storie differenti rispetto a quella scelta per il test. Il Soggetto 1 si mostra neutrale nel rispondere alla prima domanda, mentre il Soggetto 3 alla quarta, infine il Soggetto 4 risponde 'Neutrale' alle Domande 1 e 4, 'Più no che sì' alla Domanda 2 e non risponde alla Domanda 5.

Dai risultati del test di memoria (Tabella 9) emergono le tendenze principali osservate in precedenza: sulle ambientazioni (Domanda 1), i lettori e gli ascoltatori sono tendenzialmente più precisi degli spettatori del cortometraggio, infatti almeno 3 partecipanti di ciascuna condizione sperimentale provano a elencare i vari ambienti specifici. Due spettatori del cortometraggio posticipano l'ambientazione cronologica agli inizi del Novecento, mentre tutti gli altri in generale rispondono correttamente alla Domanda 2. Per quanto riguarda l'individuazione di quanti e quali sono i personaggi (Domanda 3), non emergono differenze *media-based* nel ricordare i signori Dufour, la figlia Henriette, la nonna di quest'ultima, il ragazzo biondo figlio del socio del signor Dufour e i due canottieri, e nella scelta occasionale di citare anche la cameriera, la nonna e/o il proprietario della locanda. Anche dalla descrizione degli abiti di Henri e Henriette (Domanda 4) emergono differenze minime: tra gli spettatori del cortometraggio i Soggetti 9 e 10 si concentrano sulle tonalità e sugli elementi cromatici chiari degli indumenti dei due protagonisti, e il Soggetto 10 sembra anche interpretarli in chiave simbolica («sono ancora liberi nelle loro emozioni»), mentre il Soggetto 11 si limita a etichette 'estetico-sociali' («Henriette è vestita con abiti parigini, Henri da pescatore/campagnolo»). Gli altri riportano quello che ricordano del testo. Sempre nel rispondere alla Domanda 4, i lettori del racconto e gli ascoltatori dell'audiolibro ricorrono spesso a citazioni del testo/audiolibro, talvolta confondendosi su alcuni aspetti: ad esempio, il Soggetto 2 attribuisce l'abbigliamento del padre di Henriette in certo un momento della storia al canottiere Henri, successivamente cancella la risposta. Invece sono degne di nota le ricostruzioni dell'approccio tra i due protagonisti: gli spettatori del cortometraggio sembrano ignorare che i due abbiano avuto (o potrebbero avere avuto) un rapporto sessuale. A parte una minima libertà ermeneutica del Soggetto 11 («Si crea un'atmosfera intima tra i due giovani, ci sono imbarazzo e attrazione, desiderio reciproco e tenerezza. Entrambi non sanno come comportarsi, sono bloccati

dalla paura di fare qualcosa di sbagliato»), i resoconti sono abbastanza precisi e 'meccanici' fino alla parte in cui il testo diventa reticente, sebbene due ascoltatori (Soggetti 7 e 8) dell'audiolibro non forniscano alcuna risposta. Anche per quanto riguarda il climax del racconto (Domanda 5), due spettatori del cortometraggio (Soggetti 9 e 10) e un ascoltatore dell'audiolibro (Soggetto 7) lo attribuiscono all'epilogo. Sulla descrizione della scena finale, si segnala un'interessante inferenza: uno spettatore del cortometraggio (Soggetto 10) e un ascoltatore dell'audiolibro (Soggetto 7) affermano che Henri e Henriette si dichiarano amore reciproco; mentre un lettore del racconto originale (Soggetto 3) si lascia andare a uno slancio interpretativo scrivendo: «i due scoprono che si amano, ma non possono stare insieme e quindi si lasciano andare ai ricordi».

Passiamo ora alla parte di comprensione (Tabella 10). Nonostante alcune minime variazioni interpretative non si riscontrano particolari differenze nelle tre condizioni, tuttavia è necessario dire che, rispetto ai fruitori del cortometraggio, i lettori e gli ascoltatori dell'audiolibro forniscono interpretazioni più simbolico/metaforiche che letterali, e tendenzialmente si sono espressi anche in termini dubitativi («penso che», «forse», «credo» ecc.). Le aree semantiche in cui si muovono sono assai simili: nel caso dei parigini si parla di ingenuità, superficialità, fuga dall'ambiente cittadino e fascinazione per la natura (Domanda 1); ai canottieri viene riconosciuto perlopiù un atteggiamento di scherno e spavalderia verso i parigini, anche se qualcuno parla di sentimenti ambivalenti – ad esempio per il Soggetto 9 (cortometraggio) essi sono anche attratti dai parigini, mentre secondo il Soggetto 1 (racconto) li vedono come 'irraggiungibili' (Domanda 2). Per 5 partecipanti (Soggetti 2, 4, 6, 9 e 10) le due donne si sentono più libere di lasciarsi andare in quel clima/contexto ludico-vacanziero, dunque sono messe sullo stesso piano (Domanda 3), mentre gli altri (Soggetti 1, 3, 5, 8 e 11) distinguono un atteggiamento più spregiudicato e/o infantile della madre da uno più contenuto e sensibile della figlia («Henriette crea un legame con la natura», «si fa ammaliare dalla bellezza che ha intorno», ecc.). Solo un ascoltatore dell'audiolibro (Soggetto 7) scrive che «la signorina Dufour ha mancato di rispetto a quello che è il suo attuale compagno e si è lasciata trasportare da passioni e desideri», condannando Henriette retroattivamente, dato che il matrimonio viene menzionato solo nell'epilogo. Anche per ciò che riguarda la Domanda 4 sulla dicotomia tra società urbana e vita campestre non si registrano troppe differenze, soprattutto sul piano interpretativo: gli spettatori del cortometraggio hanno utilizzato uno stile più discorsivo, facendo annotazioni che comunque non distanziano eccessivamente la loro comprensione da quella degli altri partecipanti, che in linea di massima si esprimono in maniera più schematica. Sia il Soggetto 11 (cortometraggio) che il Soggetto 5 (audiolibro) sostengono che Henri ed Henriette superano le opposizioni riuscendo a stabilire una connessione tra le due società. I Soggetti 8 (audiolibro) e 9 (cortometraggio) lasciano in bianco la risposta.

Infine, per le risposte relative alla metafora (Domanda 5) si nota che tutti i lettori del racconto e un partecipante per ciascuna delle altre due condizioni (Soggetti 5 e 10) individuano nell'usignolo e nel suo canto la metafora del rapporto sessuale e/o amoroso di Henri ed Henriette. Tuttavia il Soggetto 5 (audiolibro) amplia il proprio focus simbolico, parlando di sentimenti «veri» e che «questo vero non è detto che sia visto nello stesso modo da entrambe le parti», accennando alla possibilità di una metafora

dell'intera vicenda sul relativismo sentimentale. Gli altri 3 – dato che i Soggetti 8 (audiolibro) e 9 (cortometraggio) non rispondono – riflettono sul significato generale del racconto: il Soggetto 6 (audiolibro) e il Soggetto 11 (cortometraggio) pongono l'attenzione sulla metafora 'spaziale' («Forse nella dimensione naturale le passioni sono autentiche, mentre la città si basa su legami e ruoli sociali prestabiliti»; «Imparare a godere dei piaceri più semplici che la natura/terra offre rispetto alla quotidianità di alienazione e caos; bisogna apprezzare gli amori veri, autentici, che ti fanno emozionare»); invece il Soggetto 7 (audiolibro) mette in luce una metafora neurovolzionale: «Ciò che uno desidera non è ciò che realmente è destinato a vivere, o meglio ciò che si è chiamati a vivere può nascondere frustrazioni e passioni repress».

Cosa possiamo dedurne? Da questa analisi non emergono differenze *media-based* sostanziali durante la fruizione di una stessa storia in riferimento a empatia, memoria e comprensione, pertanto – almeno per ciò che riguarda questo studio sperimentale – si può plausibilmente supporre che sia non esclusivamente il medium in quanto tale a incidere sulle suddette abilità cognitive, bensì il contenuto e l'impianto narrativo. Va considerato che la trasposizione mediale di *Una scampagnata*, da noi deliberatamente scelta, non presenta alcuna variazione morfologica tra racconto e audiolibro, mentre presenta minime modifiche strutturali tra questi ultimi e il cortometraggio. Per di più si potrebbe ipotizzare che tali risultati possano variare anche in base ad altri fattori come la lunghezza del racconto: infatti, l'aver individuato una storia il cui tempo di fruizione è indicativamente il medesimo (30-40 minuti) per tutti e tre i media è un aspetto da non sottovalutare, così come non si può prescindere dal tenere presente che la storia è stata letta, ascoltata o vista una sola volta e che i questionari in uscita sono stati somministrati subito dopo aver letto/ascoltato/visto la storia. Proprio in quanto non è ora possibile trarre conclusioni esaustive⁴⁰, questa linea di ricerca merita ulteriori approfondimenti, nell'unica certezza che «The medium is *not* the message»...

⁴⁰ Un convinto assertore della primazia del medium orale è oggi Federico Batini, ma va precisato che la sua prospettiva, peraltro ben argomentata, è di orientamento didattico-pedagogico: si veda Federico Batini, *Lettura ad alta voce. Ricerche e strumenti per educatori*, Roma, Carocci, 2022.

	Mai	Raramente	A volte	Spesso	Sempre
1. Mi accade di identificarmi con un individuo reale/finzionale quando leggo/ ascolto/guardo un accadimento occorsogli personalmente (EA).					
2. Riesco spontaneamente a provare le emozioni che prova un'altra persona reale/finzionale, e mentre questo accade mi dimentico di me stesso (EA).					
3. Quando leggo/ascolto/guardo il racconto di una persona reale/finzionale trovo facile vedere le cose dal suo punto di vista (EC).					
4. Quando leggo/ascolto/guardo il racconto di una persona reale/finzionale, immagino come mi sentirei se fossi al suo posto (EC).					
5. La sofferenza di una persona reale/finzionale mi fa provare fisicamente quella sofferenza (EA).					
6. La sofferenza di una persona reale/finzionale mi fa conoscere razionalmente quella sofferenza (EC).					
7. Mi immedesimo completamente nello stato d'animo degli altri (reali/finzionali), fino al punto di modificare il mio (EA).					
8. Provo sempre una certa distanza emotiva tra il vivere personalmente determinate emozioni, e l'ascoltare, il leggere e/o l'osservare queste ultime vissute da altri (reali/finzionali) (EA).					
9. Quando agisco e parlo, penso sempre ai miei stati interiori e alle mie emozioni, piuttosto che a quelli delle persone che mi stanno intorno (EC).					
10. Quando leggo/ascolto/guardo una storia (reale/finzionale) credo che esistano più sfaccettature, e provo a vagliarle (EC).					

Tabella 8. Questionario in entrata sull'empatia.

Generali

1. Quale medium utilizzi abitualmente per fruire di una storia (libri cartacei, ebook, audiolibri, fumetti/graphic novels, tv, piattaforme in streaming, pc ecc.)? Con quale frequenza?
2. Quanti romanzi/racconti ti è capitato di leggere negli ultimi due anni? Nessuno Meno di tre Meno di dieci Più di dieci
3. Quanti film/serie ti è capitato di vedere negli ultimi due anni? Nessuno Meno di tre Meno di dieci Più di dieci
4. Quanti audiolibri ti è capitato di ascoltare negli ultimi due anni? Nessuno Meno di tre Meno di dieci Più di dieci
5. Quale versione del racconto *Una scampagnata* di Maupassant ti è stata attribuita? Lettura racconto Ascolto audiolibro Visione cortometraggio

Empatia

	Assolutamente no	Più no che sì	Neutrale	Più sì che no	Assolutamente sì
1. Ti sei identificato con Henriette?					
2. Il tuo stato d'animo conseguente alla lettura/ascolto/visione di <i>Una scampagnata</i> è di angoscia, sofferenza o tristezza?					
3. Dopo aver letto/ascoltato/visto <i>Una scampagnata</i> hai immaginato cosa avresti provato se tu o qualcuno a te caro aveste vissuto la stessa esperienza di Henriette?					
4. Dopo aver letto/ascoltato/visto <i>Una scampagnata</i> hai immaginato come ti saresti comportato/reagito se tu o qualcuno a te caro aveste vissuto la stessa esperienza di Henriette?					
5. Credi che questo racconto metta in luce che esistano più sfaccettature della realtà, di una situazione o di un avvenimento?					

Memoria

1. Dove si svolgono gli eventi principali racconto?
2. In quale periodo storico e in quale stagione si svolge il racconto?
3. Quanti e quali sono i personaggi del racconto?
4. Quando la signorina Dufour e Henri si appartano cosa accade? (Descrivere come sono vestiti e la successione delle loro azioni).
5. Qual è il 'picco della tensione' del racconto e come si conclude il racconto?

Comprensione

1. Cosa pensi e come definiresti l'atteggiamento dei parigini nei confronti della campagna?
2. Cosa pensi e come definiresti l'atteggiamento dei canottieri nei confronti dei parigini?
3. Cosa pensi e come definiresti l'atteggiamento della signora e della signorina Dufour durante la scampagnata?
4. Quale dicotomia è sottesa all'intera vicenda?
5. La vicenda quale metafora offre al lettore?

Tabella 9. Questionario in uscita su dati generali, empatia, memoria e comprensione.

N.	Gender	Età	I. 1 (EA)	I. 2 (EA)	I. 3 (EC)	I. 4 (EC)	I. 5 (EA)	I. 6 (EC)	I. 7 (EA)	I. 8 (EA)	I. 9 (EC)	I. 10 (EC)	Punteggio totale empatia
1.	F	21	3	2	4	4	2	3	3	3	2	3	29
2.	F	22	2	3	3	3	1	3	1	1	1	3	21
3.	M	21	3	1	2	4	0	2	1	1	2	3	19
4.	F	25	3	1	3	3	2	3	2	3	2	4	26
5.	F	26	3	2	2	1	3	1	1	3	3	2	21
6.	F	38	3	2	1	3	2	2	2	2	1	1	19
7.	F	25	3	1	3	3	0	1	0	2	1	3	17
8.	F	22	3	2	3	3	1	3	2	4	2	3	26
9.	F	21	2	2	3	4	3	3	1	4	3	4	29
10.	F	52	3	2	3	3	2	2	1	2	3	2	23
11.	F	21	3	3	3	4	3	3	2	2	2	4	29
Media		26,73	2,82	1,91	2,73	3,18	1,73	2,36	1,45	2,45	2,00	2,91	23,55

Tabella 10. Risultati del questionario in entrata sull'empatia.

	Soggetto 1	Soggetto 2	Soggetto 3	Soggetto 4	Soggetto 5	Soggetto 6	Soggetto 7	Soggetto 8	Soggetto 9	Soggetto 10	Soggetto 11
Età	21	22	21	25	26	38	25	22	21	52	21
Gender	F	F	M	F	F	F	F	F	F	F	F
1. Quale medium utilizzi abitualmente per fruire di una storia? Con quale frequenza?	Libri e streaming molto spesso	Tv e streaming in media tre ore a settimana	Libri cartacei e streaming non molto spesso, una volta ogni due settimane	Libri/ebook circa uno al mese, film e serie circa tre quattro volte a settimana	Libri cartacei e streaming	Libri non così spesso quanto vorrebbe e (serie?) tv abitualmente	Libri, streaming e tv più di due volte a settimana	Streaming e tv due volte a settimana	Quasi ogni giorno film e serie	Audiolibri ogni giorno, due o tre film a settimana	Film e serie e libri cartacei
2. Quanti romanzi/racconti ti è capitato di leggere negli ultimi due anni?	Più di 10	Meno di 3	Meno di 10	Più di 10	Meno di 10	Meno di 3	Meno di 3	Meno di 10	Meno di 10	Meno di 3	Meno di 10
3. Quanti film/serie ti è capitato di vedere negli ultimi due anni?	Meno di 10	Più di 10	Più di 10	Più di 10	Più di 10	Meno di 10	Più di 10	Più di 10	Più di 10	Più di 10	Più di 10
4. Quanti audiolibri ti è capitato di ascoltare negli ultimi due anni?	Nessuno	Nessuno	Nessuno	Meno di 3	Meno di 3	Nessuno	Meno di 3	Meno di 3	Nessuno	Più di 10	Nessuno
5. Quale versione del racconto Una scampagnata di Maupassant ti è stata attribuita?	Racconto	Racconto	Racconto	Racconto	Audiolibro	Audiolibro	Audiolibro	Audiolibro	Cortometraggio	Cortometraggio	Cortometraggio

Tabella 11. Risultati del questionario in entrata sull'empatia, incrociati ai risultati della sezione relativa alle abitudini di fruizione di narrazioni del questionario in uscita.

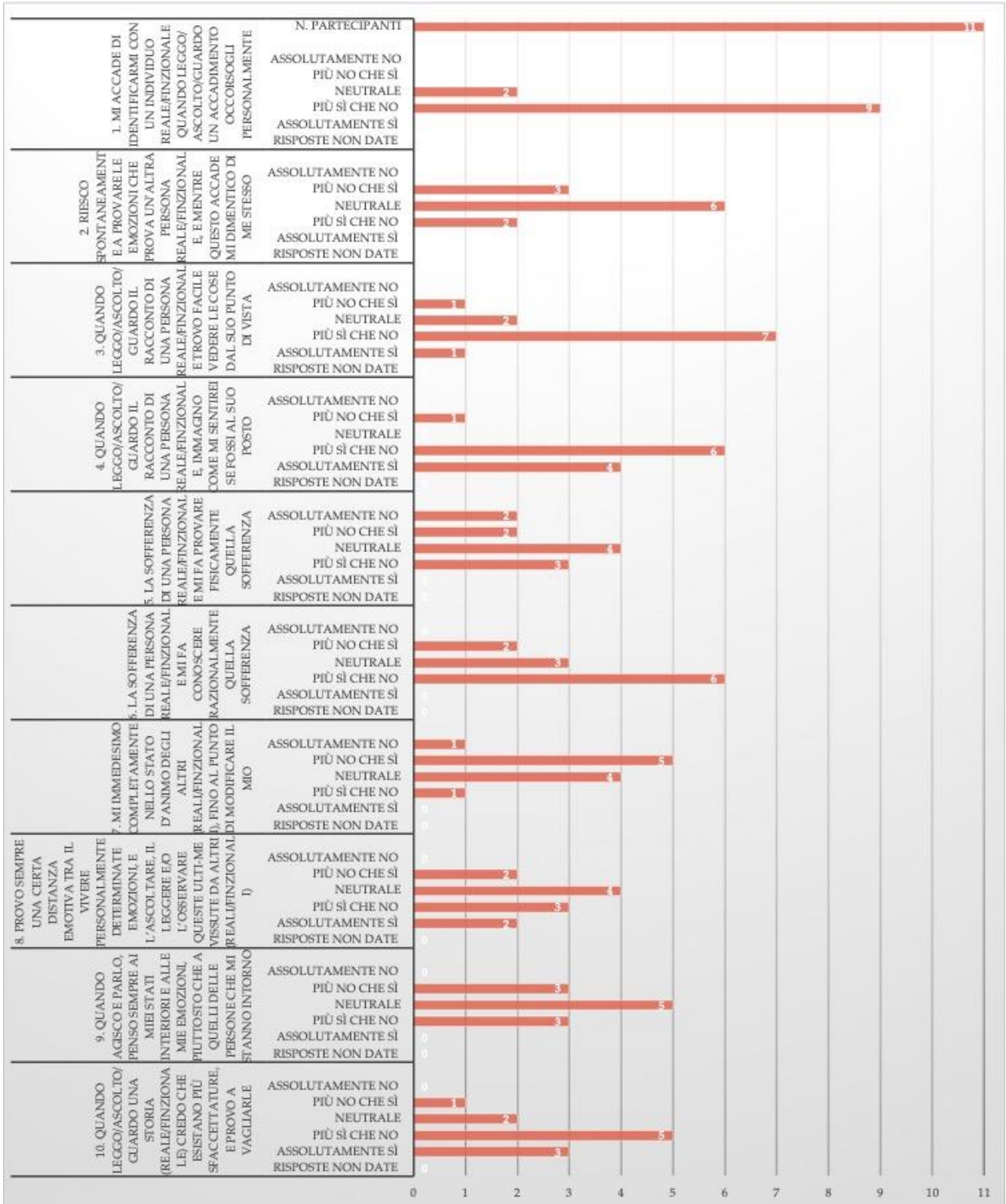


Tabella 12. Risultati complessivi del questionario in entrata sull'empatia.

Età	Soggetto 1	Soggetto 2	Soggetto 3	Soggetto 4	Soggetto 5	Soggetto 6	Soggetto 7	Soggetto 8	Soggetto 9	Soggetto 10	Soggetto 11
21	22	21	25	26	38	25	22	21	52	21	
Gender	F	F	M	F	F	F	F	F	F	F	F
1. Quale medium utilizzi abitualmente per fruire di una storia? Con quale frequenza?	Libri e streaming molto spesso	Tv e streaming in media tre ore a settimana	Libri cartacei e streaming non molto spesso, una volta ogni due settimane	Libri/ebook circa uno al mese, film e serie circa tre quattro volte a settimana	Libri cartacei e streaming	Libri non così spesso quanto vorrebbe e (serie?) tv abitualmente	Libri, streaming e tv più di due volte a settimana	Streaming e tv due volte a settimana	Quasi ogni giorno film e serie	Audiolibri ogni giorno, due o tre film a settimana	Film e serie e libri cartacei
2. Quanti romanzi/racconti ti è capitato di leggere negli ultimi due anni?	Più di 10	Meno di 3	Meno di 10	Più di 10	Meno di 10	Meno di 3	Meno di 3	Meno di 10	Meno di 10	Meno di 3	Meno di 10
3. Quanti film/serie ti è capitato di vedere negli ultimi due anni?	Meno di 10	Più di 10	Più di 10	Più di 10	Più di 10	Meno di 10	Più di 10	Più di 10	Più di 10	Più di 10	Più di 10
4. Quanti audiolibri ti è capitato di ascoltare negli ultimi due anni?	Nessuno	Nessuno	Nessuno	Meno di 3	Meno di 3	Nessuno	Meno di 3	Meno di 3	Nessuno	Più di 10	Nessuno
5. Quale versione del racconto Una scampagnata di Maupassant ti è stata attribuita?	Racconto	Racconto	Racconto	Racconto	Audiolibro	Audiolibro	Audiolibro	Audiolibro	Cortometraggio	Cortometraggio	Cortometraggio

Tabella 13. Risultati della sezione generale del questionario in uscita.

Medium test	Soggetto 1	Soggetto 2	Soggetto 3	Soggetto 4	Soggetto 5	Soggetto 6	Soggetto 7	Soggetto 8	Soggetto 9	Soggetto 10	Soggetto 11
1. Ti sei identificato con Henriette?	Racconto	Racconto	Racconto	Racconto	Audiolibro	Audiolibro	Audiolibro	Audiolibro	Cortometraggio	Cortometraggio	Cortometraggio
2. Il tuo stato d'animo conseguente alla lettura/ascolto/visione di Una scampagnata è di angoscia, sofferenza o tristezza?	Neutrale	Assolutamente NO	Assolutamente SI	Neutrale	Più sì che no	Assolutamente SI	Neutrale	Neutrale	Più sì che no	Più sì che no	Assolutamente SI
3. Dopo aver letto/ascolto/visto Una scampagnata hai immaginato cosa avresti provato se tu o qualcuno a te caro avete vis-suto la stessa esperienza di Henriette?	Più sì che no	Assolutamente NO	Assolutamente SI	Più sì che no	Più no che sì	Assolutamente SI	Più sì che no	Più sì che no	Assolutamente SI	Assolutamente SI	Assolutamente SI
4. Dopo aver letto/ascolto/visto Una scampagnata hai immaginato come ti saresti comportato/reagito se tu o qualcuno a te caro avete vis-suto la stessa esperienza di Henriette?	Più sì che no	Assolutamente NO	Neutrale	Neutrale	Più no che sì	Più sì che no	Più sì che no	Più sì che no	Assolutamente SI	Assolutamente SI	Più sì che no
5. Credi che questo racconto metta in luce che esistano più sfaccettature della realtà, di una situazione o di un avvenimento?	Assolutamente SI	Più no che sì	Più sì che no	Non dato	Più sì che no	Assolutamente SI	Assolutamente SI	Più sì che no	Più sì che no	Assolutamente SI	Assolutamente SI

Tabella 14. Risultati della sezione sull'empatia del questionario in uscita.

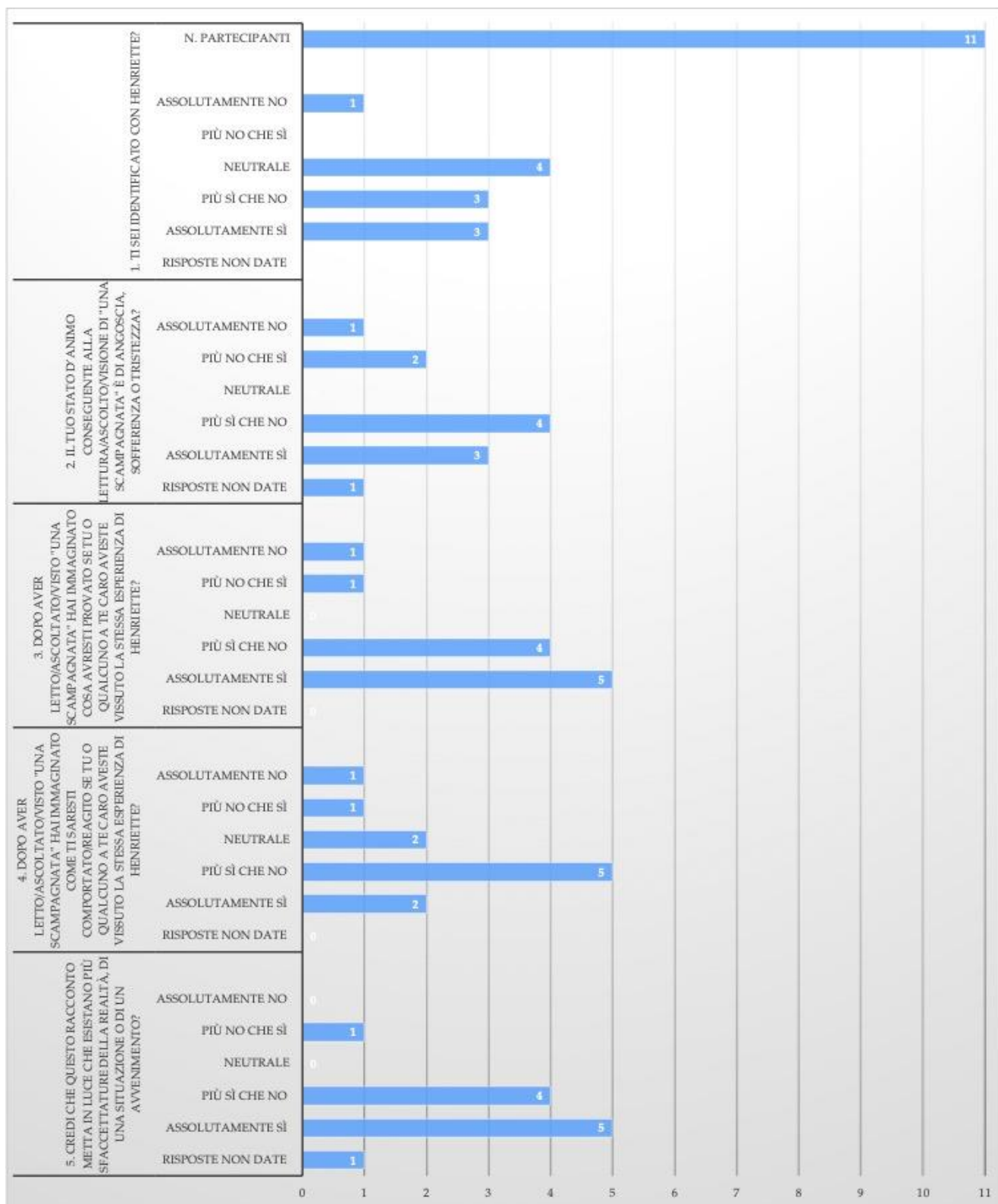


Tabella 15. Risultati complessivi della sezione sull'empatia del questionario in uscita.

Medium test	Soggetto 1	Soggetto 2	Soggetto 3	Soggetto 4	Soggetto 5	Soggetto 6	Soggetto 7	Soggetto 8	Soggetto 9	Soggetto 10	Soggetto 11
1. Dove si svolgono gli eventi principali raccontati?	Racconto Nella campagna parigina.	Racconto Nella campagna francese, nello specifico in un bosco.	Racconto Nella campagna parigina, vicino al fiume. In particolare una zona di erba tra le piante con un usignolo. Secondo me un luogo importante è anche la bottega.	Racconto Nella campagna parigina, sulle rive di un fiume, in una sorta di "salotto naturale" all'interno della radura lungo il corso del fiume chiamato "il boschetto degli inglesi".	Audiolibro In campagna fuori Parigi lungo un fiume; vengono descritti il tragitto percorso dalla città, la locanda, l'attraversamento del fiume e la radura dove i protagonisti si lasciano andare alla passione.	Audiolibro Campagna attorno Parigi, un'osteria che si affaccia su un fiume, un boschetto raggiungibile in barca.	Audiolibro Nelle campagne, in un bosco, sul fiume.	Audiolibro All'aria aperta in campagna.	Cortometraggio In campagna, sulla barca e lungo la riva del fiume.	Cortometraggio In campagna, fuori Parigi lungo un fiume.	Cortometraggio Campagna francese.
2. In quale periodo storico e in quale stagione si svolge il racconto?	Fine '800 estate.	'800, primavera o estate.	Fine '800 estate.	'800, tarda primavera/estate.	Primavera/estate.	Fine '800, estate.	Non ricordo il periodo storico penso che la stagione sia la primavera.	'800 stagione estiva.	Anni 30, primavera.	Inizio/metà Novecento, tarda primavera.	Fine '800, estate.
3. Quanti e quali sono i personaggi del racconto?	Henriette, Henri, il giovanotto biondo, i genitori e la nonna di Henriette, il proprietario della locanda.	Una famiglia di cinque persone, due signori e una serva.	Padre madre, ragazza bionda Henriette, Henri, l'altro canottiere, la nonna, la cameriera.	Padre, madre, figlia, un giovane biondo, la nonna, e i due canottieri.	Padre (in carne, con vestiti sin troppo stretti e pieno di sé), la madre (molto in carne, particolarmente lascia), Henriette (forme morbide, molto bella, timida e silenziosa), il ragazzo biondo, il gestore della locanda, i due canottieri (forti e robusti).	Padre, madre, fidanzata della figlia (poco chiaro all'inizio), due canottieri.	I due canottieri, una coppia di sposi accompagnata dalla figlia e dal suo futuro marito.	Padre, madre, figlia, nonna, due canottieri, il piccolo commerciante.	Henriette, la madre, il padre, due ragazzi di campagna e Anatole.	Padre, madre, figlia, nonna, futuro genero, 2 canottieri, il proprietario del ristorante e la cameriera.	Padre, madre, figlia, nonna, canottieri, il proprietario del ristorante e la cameriera.
4. Quando la signorina Dufour e Henri si appartano cosa accade? (Descrivere come sono vestiti e la successione delle loro azioni).	Henriette ha i vestiti che si mettono nelle gite di campagna dell'epoca, un abito scollato con bustino; Henri indossa una maglietta di cotone che gli lascia le braccia scoperte. I due stendono sull'erba, poi prova a baciarla standole di sopra finché lei non accetta e ricambia questi gesti d'affetto.	Lui ha un vestito con una gonna, lui pantaloni e pantofole. Vivono un momento intimo tra loro.	Lei porta una veste bianca lunga, lui una camicetta bianca che lascia le braccia scoperte. Dopo aver sentito un usignolo si addentrano nella natura. Quando si avvicinano lui le inizia a ad accarezzare il fianco mentre lei cerca di evitarlo. Lui la bacia, lei si ritrae ma alla fine si lascia andare.	Henriette ha un abito abbastanza aderente al corpo, che copre fino alle ginocchia. Henri ha una tenuta da canottiere, maglia bianca con braccia scoperte. Inizialmente ascoltano in silenzio l'usignolo, poi lui cerca un contatto fisico ma viene blandamente respinto, senza che la ragazza provi disagio. Cerca di baciarla, inizialmente lei prova a resistergli per poi abbandonarsi al rapporto.	Henriette ha un vestito elegante e attillato; risaltano vita stretta e fianchi larghi. Henri decide di accompagnare Henriette in un luogo segreto dove ci sono gli usignoli. Lei si lascia trasportare dall'emozione anche se è diffidente nel lasciarsi andare. Lui prova a baciarla, viene respinto, poi si getta ancora su di lei, che cede. Gli usignoli cantano sempre più forte e quando i due incontrano la madre e l'altro canottiere Henriette piange.	Lui indossa una canotta di cotone bianca, lei un vestito e ha la carnagione scura. Lui la stringe, lei lo respinge, poi ascoltando l'usignolo cade in un'estasi di sensazioni e cede ai baci. Il seguito è descritto da una metafora.	Lui è vestito con una camicia che lascia vedere le braccia, lei con un vestito.	I due sono coinvolti all'ascolto di un usignolo.	Henriette indossa un abito bianco, Henri una maglietta e dei pantaloni di colore chiaro (bianco o beige). Henriette, seduta a terra, si commuove nell'osservare e ascoltare un usignolo; Henri le dinge la vita e l'avvicina a sé, all'inizio lei allontana il braccio di lui, che però la bacia e insieme si sdraiano sul prato.	I loro vestiti sono candidi e informali, sono ancora liberi nelle loro emozioni (sic). Henriette e Henri inseguono un usignolo e si fermano sotto l'albero su cui è posato l'uccello. Henri segnala subito l'intento di baciarla, lei dopo vari rifiuti si lascia andare, risponde con un bacio e stringe Henri a sé.	Henriette è vestita con abiti parigini, Henri da pescatore/campagnolo. Si crea un'atmosfera intima tra i due giovani, ci sono imbarazzo e attrazione, desiderio reciproco e tenerezza. Entrambi non sanno come comportarsi, sono bloccati dalla paura di fare qualcosa di sbagliato. Molto dolce è il momento in cui Henriette si commuove per l'uccellino nel bosco.
5. Qual è il 'pico della tensione' del racconto e come si conclude il racconto?	I due si ritrovano avvinghiati e impegnati in un rapporto fisico. I due si ricontrano per caso dove si sono scambiati gesti fisici e affettivi; i due si confessano a vicenda che ancora ripensano all'accaduto, poi il marito si sveglia e rovina l'atmosfera creatasi.	Un rapporto sessuale descritto metaforicamente.	L'atto sessuale, cui segue un pensiero di solitudine e silenzio. Il racconto si conclude in maniera amara, i due scoprono che si amano, ma non possono stare assieme e quindi si lasciano andare ai ricordi.	Il rapporto sessuale accompagnato dall'usignolo. I due si ricontrano pochi mesi dopo e lei confessa con malinconia di continuare a pensare alla loro avventura.	Il canto quasi incontrollato degli usignoli segno dell'amore che si sta consumando tra i protagonisti. La storia prosegue con Henri che cerca Henriette a Parigi e poi la ricontra in campagna: per entrambi quel giorno è stato indimenticabile.	Un'effusione amorosa lasciata all'immaginazione e del lettore. Il racconto si chiude con un nuovo incontro tra i due protagonisti.	I due "amanti" si ritrovano nel bosco e si dichiarano amore visceralmente, poi lei torna alla sua vita da borghese sposata.	Henri scopre che Henriette si è sposata e poi i due si ricontrano; il racconto si conclude con il loro scambio di parole.	Henri torna nel posto in cui aveva baciato Henriette; il racconto si conclude con il loro incontro e un discorso sul bel ricordo che hanno entrambi del posto.	Henriette torna in gita in campagna e incontra Henri, che a sua volta si conclude sempre di incontrarla (è il suo ricordo più bello); i due mantengono la distanza, lei dichiara, si dichiarano innamorati. Un amore però non permesso.	I due ragazzi si baciano e si abbracciano distesi uno sopra l'altra. La storia si conclude in modo inaspettato perché Henriette sposa Anatole ma rimane innamorata di Henri.

Tabella 16. Risultati della sezione sulla memoria del questionario in uscita.

	Soggetto 1	Soggetto 2	Soggetto 3	Soggetto 4	Soggetto 5	Soggetto 6	Soggetto 7	Soggetto 8	Soggetto 9	Soggetto 10	Soggetto 11
Medium test	Racconto	Racconto	Racconto	Racconto	Audiolibro	Audiolibro	Audiolibro	Audiolibro	Cortometraggio	Cortometraggio	Cortometraggio
1. Cosa pensi e come definisci l'atteggiamento dei parigini nei confronti della campagna?	Mi sembra che vedano la campagna come un luogo di vacanza, svago, per allontanarsi brevemente dalla città.	La apprezzano, è un'alternativa alla quotidianità borghese della città.	Luogo mistico, ideale soprannaturale (perché il loro luogo naturale è la città), sono affascinati da tutto quello che li circonda.	Visione della campagna a tratti idilliaca e perfetta, una sorta di paradiso perduto. Si nota soprattutto quando i canottieri parlano delle loro giornate.	Pensano alla campagna come un luogo ameno idilliaco quasi fantastico, senza rendersi conto che anche lì c'è dolore fatica e sofferenza.	Atteggiamento di svago, esotico.	La campagna è il luogo in cui poter "scappare" dalla città, tranquillo e aperto.	Atteggiamento superficiale.	Ingenuo e infantile in senso positivo, sono ammalati e divertiti dalla campagna, come fosse una scoperta del tutto nuova.	Invidiano la vita spensierata della gente di campagna ma non lo ammettono e continuano a sentirsi superiori.	Si sentono rinati, affascinati dalla campagna libera dal caos e dall'alienazione della città.
2. Cosa pensi e come definisci l'atteggiamento dei canottieri nei confronti dei parigini?	I parigini sono visti come degli snob, troppo alleziosi e forse irraggiungibili.	Rispettosi e gentili ma con un doppio fine.	Sembrano dei veterani di guerra o dei vecchi marinai che tornano da imprese eroiche. Sono spavaldi e si pavoneggiano molto. Credo che considerino i parigini degli ingenui.	Appare a mio parere quasi canzonatorio, di presa in giro della famiglia estranea al mondo campestre.	I canottieri, capendo l'atteggiamento dei parigini, esercitano consapevolmente il loro fascino, vogliono essere ammirati.	Penso che agli occhi dei canottieri i parigini risultino pallidi e goffi, e siano visti come "da fregare".	Non si "fanno problemi" di fronte allo status delle persone che hanno di fronte, portano loro stessi senza nascondimenti.	Atteggiamento amichevole.	Penso che i canottieri siano attratti dai parigini per il loro stile di vita ma anche per la loro ingenuità. Sono spavaldi, senza freni, incuranti delle conseguenze.	Li prendono un po' in giro in cerca di qualche avventura.	All'inizio considerano i parigini come gente schizzinosa e fredda, poi capiscono che le due donne sono molto distolte e sensibili all'atmosfera della campagna, soprattutto Henriette.
3. Cosa pensi e come definisci l'atteggiamento della signora e della signorina Dufour durante la scampagnata?	La madre è euforica, meravigliata e infantile (episodio dell'altalena), mentre la figlia cerca di comportarsi da donna adulta, di contenersi (cerca di evitare di guardare i canottieri).	Comese si sentissero più libere e spensierate rispetto alla vita di città.	La madre non credo si sia fatta molti problemi, ha cercato dall'inizio di attirare l'attenzione.	Entrambe credo abbiano un atteggiamento di foga dalla realtà e desiderio di libertà (anche dal proprio ruolo sociale).	La madre non vede l'ora di lasciarsi andare alla passione mentre la figlia si fa ammirare dalla bellezza che ha intorno. Percepisce questo sentimento come qualcosa che la scioglie e le permette di vivere in toto i suoi sentimenti.	Abbandono alle passioni, come se l'campagna fosse un luogo di perdizione in cui la perdita del contegno possa risultare "lecita".	La signorina Dufour ha mancato di rispetto a quello che è il suo attuale compagno e si è lasciata trasportare da passioni e desideri.	La madre seducente, la figlia graziosa, delicata.	Penso che fossero incuranti delle possibili conseguenze alla scorta della scampagnata.	Si comportano in modo aperto e da grande città, in cerca di divertimento.	La madre gode dell'atmosfera pulita e calma ma in maniera più distaccata di Henriette, la quale crea un legame con la natura, si sente tutt'uno e da ciò trae una riflessione sulla vita.
4. Quale dicotomia è sottesa all'intera vicenda?	Vita di campagna e vita di città, avventura amorosa e matrimonio, dettami della società urbana e libertà degli uomini di campagna.	/	Relazione sociale e relazione amorosa; non ci si sposa per amore ma per necessità nonostante il pensiero amoroso che è presente in ogni persona.	Natura (anche umana, intesa con istinti e passioni) e società (regole e norme di comportamento), libertà e piaceri del mondo naturale e realtà borghese.	Ci sono varie opposizioni tra elementi marcati come positivo e negativo: campagna e città, natura come sopravvivenza e come posto da ammirare. Henri e Henriette sembrano superare le opposizioni.	Natura/città, campagna/società borghese, relazioni intime, tabù, trasgressioni.	Vita e atteggiamenti di chi vive in campagna e di chi vive in città.	/	/	Città (possibilità di crescita, vincoli legati ai costumi della società) e campagna (apertura, libertà, non può competere con la società di città). Parigini e campegnoli non hanno il permesso di mischiarsi.	Chi vive la campagna come un'occasione di gioco e distrazione dal caos della città (i genitori di Henriette e Anatole) e chi si gode la natura creando un legame profondo di gratitudine (Henriette e Henri).
5. La vicenda quale metafora offre al lettore?	L'usignolo rappresenta il corteggiamento e l'unione di due persone.	L'usignolo.	L'usignolo fa pensare a quello di Guilietta e il canto accompagna l'amore, un amore segreto fin da subito poiché i due non possono parlare o l'usignolo smetterà di cantare. Quando ritornano dalla madre l'atmosfera è silenziosa e cupa.	Il canto dell'usignolo come metafora del rapporto sessuale.	Anche in un contesto utopico, non quotidiano e quasi irreali grazie al canto degli usignoli (emblemata della passione) si può vivere un sentimento vero. Questo vero non è detto che sia visto nello stesso modo da entrambe le parti.	Forse che nella dimensione naturale le passioni sono autentiche, mentre la città si basa su legami e ruoli sociali prestabiliti.	Ciò che uno desidera non è ciò che realmente destinato a vivere, o meglio ciò che si è chiamati a vivere può nascondere frustrazioni e passioni repressse.	/	/	L'usignolo che canta dell'amore; il fume (tutto scorre) e l'affare che rimane per pochi momenti.	Imparare a godere dei piaceri più semplici che la natura/terra offre rispetto alla quotidianità di alienazione e caos; bisogna apprezzare gli amori veri, autentici, che ti fanno emozionare.

Tabella 17. Risultati della sezione sulla comprensione del questionario in uscita.

Paragone delle arti e intermedialità

L'alta nota gialla e la passione creatrice di Van Gogh. Appunti di Rachel Bepaloff sulle Lettere a Théo

Claude Cazalé Bérard

Université Paris Nanterre
(cazale@parisnanterre.fr)

Abstract

Rachel Bepaloff, da parigina in esilio negli Stati Uniti, a partire dall'estate del 1942, avrebbe continuato attraverso l'insegnamento e la scrittura saggistica a interessarsi alla cultura francese e a quelle figure che ne avevano rappresentato sul piano artistico momenti particolarmente significativi, come Van Gogh.

Parole chiave

Bepaloff, letteratura, arte

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/728>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.
Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

Rachel Bepaloff, da parigina in esilio negli Stati Uniti, a partire dall'estate del 1942, avrebbe continuato attraverso l'insegnamento e la scrittura saggistica a interessarsi alla cultura francese e a quelle figure che ne avevano rappresentato sul piano artistico momenti particolarmente significativi, come Van Gogh¹.

Scriveva, con infinita nostalgia, nel luglio 1946, a uno dei suoi più intimi corrispondenti Daniel Halévy, dopo aver evocato gli autori francesi ricercati e letti di recente Hugo, Renan, Zola e tutto Péguy²: «In questo modo, pur vivendo in America, sono sempre più che mai in Francia»³.

¹ Rachel Bepaloff, nata il 14 maggio 1895, a Nova Zagora in Bulgaria, apparteneva a una famiglia di ebrei ucraini di Kiev. Il padre, Daniel Pasmanik, era medico e convintamente sionista. Nel 1897 la famiglia si stabilì a Ginevra dove Rachel studiò al Conservatorio pianoforte e direzione d'orchestra diventando la brillante allieva del compositore Ernest Bloch. Ventenne lasciò Ginevra per Parigi dove insegnò musica e euritmia al teatro dell'Opera. Nel 1922, si sposava a Parigi con Shraga Nissim Bepaloff, un amico di suo padre, rinunciando a una promettente carriera musicale. Le nacque una bambina, Noémie (Naomi), soprannominata Miette, nel 1927. Suo padre, nel 1925, le aveva fatto conoscere Lev Issakovitch Šestov (Leone Šestov), un filosofo esistenziale, il cui pensiero filosofico le fece da iniziazione e da guida. Sembra, inoltre, che sia stato suo marito, a sua insaputa, a fare conoscere i suoi scritti all'intellettuale francese Daniel Halévy, che a sua volta li fece leggere al filosofo Gabriel Marcel, e ad altri come Benjamin Fondane e Jean Wahl. Nel 1929, incontrò Husserl a casa di Šestov. Nel 1932, Rachel pubblicò il suo primo articolo: «*Lettre sur Heidegger à M. Daniel Halévy*» (Lettera su Heidegger a Daniel Halévy), ne *La Revue philosophique de la France et de l'étranger*. L'incontro, anch'esso decisivo, con Jean Wahl, docente di filosofia alla Sorbonne, avvenne nel 1935 tramite Gabriel Marcel. Tra il 1932 e il 1939 pubblicò diversi articoli ne *La Revue philosophique* e ne *La Nouvelle Revue Française (Nrf)*, sur Kierkegaard, Marcel, Malraux, Green, riuniti in un primo volume *Cheminements et Carrefours (Cammini e Crocevia)*, uscito presso Vrin nel 1938. Nel 1930, dopo la morte del padre, la coppia si era trasferita a Saint-Raphaël, sulla Costa Azzurra, nella proprietà del padre di Nissim Bepaloff: era un nuovo esilio, anche se poté recarsi ogni tanto nella capitale e mantenere un'intensa corrispondenza con Jean Wahl, Daniel Halévy, l'editore Jacques Schiffrin, il musicologo e traduttore Boris de Schloezer. L'esilio definitivo fu con l'imbarco per l'America, per sfuggire alla persecuzione razziale del regime di Vichy in Francia e all'occupazione nazista. Al suo arrivo, a New York, nell'estate 1942, Rachel iniziò a lavorare alla radio, nella sezione francese di «Voice of America»; grazie a Jean Wahl, fu assunta nel settembre 1943, al Mount Holyoke College, nel Massachusetts, dove insegnò la letteratura francese e partecipò agli incontri estivi di *Pontigny en Amérique*. Nel 1943, pubblicò il suo saggio *Sull'Iliade*. Nonostante la ricca produzione intellettuale e l'apprezzamento di colleghi e studenti per il suo insegnamento, sopraffatta dal senso di solitudine (il ritorno di Jean Wahl in Francia nel 1945, la morte del marito nel 1947, la lontananza della figlia a Harvard) e dalle difficoltà materiali (la malattia della madre e dello zio, il timore di perdere il lavoro...), non vide più altra via d'uscita che il suicidio, il 6 aprile del 1949. Sia consentito rinviare al nostro articolo: «Rachel Bepaloff, forza e bellezza, guerra e pace. Una lettura dell'Iliade», *Testo e Senso*, n. 24 (2022).

² Si veda, Rachel Bepaloff, «L'Humanisme de Péguy», *Renaissance*, New York, 1945 (ristampato nei quaderni di *L'Amitié Charles Péguy*, 96, 2001). Trad. it., *Opere*, II, *La sfida della libertà. Gli anni americani (1943-1949)*, Castelvechi, Roma, 2024, pp. 89-114.

³ Rachel Bepaloff, *Corrispondenza con Daniel Halévy (II: 1939-1948)*. Trad. it. (in corso di stampa).

1. Appunti sulle Lettere di Van Gogh⁴

Il saggio fu pubblicato, grazie a Boris de Schloezer, sulla rivista francese *Fontaine*, nel 1946, con il titolo: *Notes sur les Lettres de Van Gogh*.

Vale la pena rileggere le prime frasi dell'articolo:

Queste lettere di Van Gogh, perché commentarle? Dicono con tale forza quello che intendono dirci. Di cosa spogliare ancora questa vita già nuda? Ci sono testi che il nostro stesso attaccamento ci vieta di toccare. Attenersi a ciò che è struggente, di estremo in un'esistenza o in un'opera, a scapito della sua monotonia, preferire alla testimonianza la passione che testimonia, è una sorta di menzogna. Separando la corrispondenza di Van Gogh dall'opera pittorica cui si riferisce, si rischia forse di falsare i rapporti di valore. Quando si tratta dell'uomo, i problemi si accavallano; quello della creazione li comprende tutti. E dove trovarlo più severamente, più lucidamente posto se non in queste lettere?⁵

E ancora, con la sensibilità di lettura e lo stile raffinatissimo di Rachel:

Sino alla fine della sua breve vita, Van Gogh si lamenterà di avere un «mestiere che non conosce abbastanza»⁶. Più accresce la sua padronanza, meno si crede certo del possesso dei suoi mezzi, più si persuade che, nell'arte, i mezzi si confondono così intimamente con i fini da non poterne essere dissociati. «Perché non teniamo quello che abbiamo, come fanno i dottori e i meccanici; una volta scoperto e trovato qualche cosa, loro ne conservano la conoscenza, in queste belle arti maledette si dimentica tutto, non si tiene nulla»⁷. Il modo di fare qui non può essere staccato dall'essere che esso riassume: tra l'io che si dichiara e l'oggetto che si propone, la lotta sopravvive all'opera, la ricerca al ritrovamento. In modo paradossale, l'invenzione, la trasmissione, lo sperpero dei mezzi che, attraverso le opere, assicurano all'arte una durata incessantemente rinnovata, rappresentano solo il di fuori dell'attività creatrice. In realtà, il creatore non ha memoria dei suoi successi; egli evita così di essere preso nelle loro trappole. E prima di tutto, per lui si tratta solo di ottenere una coincidenza assoluta tra il «fare come vede» e il «fare come sente»⁸. Tale coincidenza è mai totale? Le lettere di Van Gogh mostrano quanto la ricerca tecnica assorba «l'energia e l'attenzione dell'intero individuo»⁹. In questo cantiere del finito e del mai finito, l'artista costruisce una forma che esigerà di essere sempre ricominciata. Dalla doppia fuga degli aspetti della cosa e dei propri slanci, egli compone una presenza in cui

⁴ Rachel Bespaloff, *Opere*, II, cit., pp. 129-149 (trad. Annalisa Comes). Il saggio era stato in parte redatto nel 1939, come si evince da una lettera a Jean Wahl (27 aprile 1939): «I miei appunti su Van Gogh sono terminati da tre settimane. Non mi soddisfano» [trad. nostra], in *Lettres à Jean Wahl (1937-1947)*. «Sur le fond le plus déchiqueté de l'histoire», Éditions Claire Paulhan, Parigi, 2003, p. 65.

⁵ *Appunti*, cit., p. 131.

⁶ Vincent van Gogh, *Tutte le lettere di Vincent van Gogh*, Introduzione di Johanna van Gogh – Bongers, vol. III, lettera n. 581, Silvana editoriale d'arte, Milano 1959, p. 145.

⁷ Ivi, lettera n. 519, p. 4.

⁸ Ivi, lettera n. 768, p. 597.

⁹ Ivi, lettera n. 573, p. 128 : «Ci vuole tutta l'energia e l'attenzione di un individuo».

l'oggetto e l'io si fondono in un'unica verità. Ma questa verità che egli ha donato lo abbandona, non gli basta, non lo nutre più. La lotta riprenderà così come lo sforzo per trattenere ciò che non si può tenere¹⁰.

È precisamente questo mistero della creazione artistica – dilaniata tra finito e infinito, tra istante e eternità – che affascina Rachel Bepaloff e le fa rivivere intensamente il proprio tormento. Un tormento che si manifesta fin dai precoci *Cheminements et carrefours* (*Cammini e crocevia*)¹¹, e si esprime ancora nella travagliata redazione dell'ultimo articolo su Montaigne¹².

2. Le lettere di Van Gogh a Théo¹³

Van Gogh, scrisse per quasi vent'anni (1872-1890), 652 lettere al fratello minore, Theodorus van Gogh, mercante d'arte in una ditta dove lui stesso lavorò da giovane. Sono lettere intime, piene di un affetto struggente e di una sconvolgente lucidità in cui il pittore parla della propria passione sofferta, tormentosa per l'arte, dell'amore frustrato per le donne e per la natura, di una quête spirituale soffocata dalle ristrettezze materiali, della malattia mentale che lo colpisce negli ultimi anni di una vita grama e infelice: l'ultima lettera incompiuta fu ritrovata sul suo corpo dopo il suicidio, il 29 luglio 1890. Le ultime parole sono un'inquietante domanda al fratello «... ma che cosa vuoi?»¹⁴.

Aveva scritto in una lettera del 1883 a Théo : «Se capiterà una disgrazia, la sfideremo insieme; fratello mio, rimaniamo fedeli uno all'altro »¹⁵. Théo sarebbe morto sei mesi dopo Vincent, in seguito a un ricovero in ospedale per demenza, il 25 gennaio 1891. Furono seppelliti, uno accanto all'altro, nel cimitero di Auvers-sur-Oise (ultima dimora di Vincent).

Confrontando questi tragici percorsi di vita, possiamo chiederci che cosa abbia spinto Rachel Bepaloff a interessarsi alle lettere di Van Gogh, al di là di un'analogia esperienza dell'esilio (Vincent si percepì per tutta la vita come un esiliato¹⁶), di una comune vocazione alla corrispondenza, alla relazione epistolare come occasione di autoanalisi, di ricerca disperata e insieme speranzosa di una relazione umana autentica e profonda con esseri sentiti vicini, uniti da fratellanza o da amicizia per la vita...

Come si vedrà, questo mistero – o questa rivelazione – si concentra nella scelta del colore, quel colore giallo – *l'alta nota gialla* – che dilaga abbacinante nei paesaggi di Van Gogh – dai campi di grano della mietitura in Provenza alla prediletta casa gialla ricettacolo dei suoi sogni di comunità pittorica, alle *nature morte* con i girasoli (“impazziti di luce” direbbe Montale), ai cieli stellati del suo divagare notturno con il luccichìo

¹⁰ Ivi, lettera n. 597, p. 189.

¹¹ *Opere*, I, cit., *Cammini e crocevia*, pp. 177-373 (trad. Annalisa Comes).

¹² *Opere*, II, cit., *L'istante e la libertà in Montaigne* [1950, postumo], pp. 255-304 (trad. Mario Bertin); anche Rachel Bepaloff, *L'istante e la libertà*, traduzione e cura di Laura Sanò, Einaudi, Torino, 2021.

¹³ Vincent Van Gogh, *Lettres à son frère Théo*, Gallimard, Paris, 1956 et 1988; ID., Grasset, Paris, 2002; ID., *Lettere*, Einaudi, Torino, 2013.

¹⁴ *Lettres* (1988), p. 567 [trad. nostra]

¹⁵ Ivi, p.272 [trad. nostra].

¹⁶ *Lettres* (1988), pp. 11-12.

dorato delle miriadi di stelle, all'intensa e vibrante luminosità dei suoi ritratti e autoritratti¹⁷.

Rachel Bepaloff rileva quel «bisogno di autenticità che pone, che acuisce i problemi del mestiere. “Cerco, inseguo, lo faccio con tutto il cuore”. Che cosa, allora, se non il mezzo per afferrare, nella cosa, ciò che, in essa, diventerà più di essa, e, in sé, ciò che diventerà più dell'io? “Esprimere la speranza attraverso qualche stella. L'ardore di un essere con un'irradiazione di sole calante... Non è forse una cosa che esiste realmente?”, si chiede il pittore»¹⁸.

«Il contatto con la cosa che esiste realmente – ci spiega Bepaloff – tale è la consolazione che ci offre questo sconcolato i cui desideri, tutti, si infrangono contro le “sorde scogliere disperate”. Da questo contatto rinasce la speranza umana frantumata nel dramma della creazione»¹⁹.

Quando cerca di dipingere ciò che ha visto attraverso le sbarre di ferro, soltanto uno strenuo lavoro gli consente di fare sbocciare il reale, «in una lotta contro la natura e contro la propria natura, per la conquista del potere espressivo»²⁰, a scapito del proprio equilibrio... Sacrificare la propria vita per acquistare il mestiere dell'artista che dà accesso al reale e al bello, poiché «È bella solo “la cosa che esiste realmente” percepita nella sua verità, e solo il bello, in quanto reale, ha, per chi possiede il dono di vedere, il predicato dell'esistenza assoluta»²¹.

Bepaloff afferra con un'intuizione profonda questa forma di coraggio (al limite del martirio interiore...) dell'artista: «Van Gogh ha pagato molto cara la luce che gli ci è voluta per forzare il colore a mantenere le sue promesse. Questa sovrabbondanza di vita appassionata che trasfigura l'amore del bello in energia creatrice, in lui non si distingue dal coraggio di sopportare il peggio, di sistemarsi, di “affrontare l'assedio dell'insuccesso che *durerà per tutta la nostra vita*”»²².

«Tra l'oggetto e lui c'è “quel pannello bianco che deve diventare qualcosa” – l'angoscia dell'impotenza, la gioia del produrre, “questa lucidità e questo accecamento

¹⁷ Nella sua ricca e rigorosa ricerca sul colore giallo, lo storico Michel Pastoureau, fa appunto riferimento a Van Gogh, per illustrare il ritorno del colore giallo, deprecato per secoli (dal XVII secolo, il colore del tradimento, dell'eresia, di Giuda...), tra i colori splendidamente valorizzati dalla pittura della metà dell'Ottocento, con Eugène Delacroix, e soprattutto gli Impressionisti e i Fauves: «Vincent Van Gogh, arrivé dans le sud de la France et écrivant à son frère Théo: “Le soleil m'éblouit et me monte à la tête, un soleil, une lumière que je ne peux appeler que jaune, jaune soufre, jaune citron, jaune d'or. C'est si beau le jaune!” (mars 1888), in Michel Pastoureau. *Jaune. Histoire d'une couleur*, Éditions du Seuil, Parigi, 2019, p. 166. Questa riscoperta andava di pari passo con l'uso di nuovi pigmenti (giallo cromo, giallo di cadmio, più stabile ma più caro che Van Gogh non poteva permettersi) meno tossici di quelli antichi a base di zolfo e arsenico, e anche con la comparsa del tubetto metallico che consentiva di conservare meglio il colore e di dipingere fuori, nella natura, in piena luce. Le scoperte scientifiche avrebbero contribuito al successo del giallo, con l'invito a giustapporre i colori invece di mischiarli, poiché era l'occhio a farlo.

¹⁸ *Appunti*, cit., p.133.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ivi*, pp. 133-134.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ivi*, pp. 134-135.

di innamorati del lavoro". Così, colui che contempla e la cosa contemplata sono trascinati in un turbinò di azioni reciproche che si concluderà con l'opera»²³.

Le lettere ci rivelano quasi ossessivamente questo complesso meccanismo di produzione reciproca e di inveramento del reale. Scrive ancora Besseloff:

Che Van Gogh ci parli dei campi di grano "contro un enorme sole giallo", del "però dai mille rami neri", dei frutteti "di Provenza di una allegria indescrivibile", di "questi giardini di cascine con quelle belle grosse rose di Provenza rosse, [...] e l'eterno sole forte, e nonostante ciò il verde che resta molto verde", "del fogliame colore argento antico e dell'argento verdeggiante degli ulivi... dal mormorio immensamente antico" o "delle spighe verdi e blu, delle foglie lunghe come nastri verdi e rosa per via del riflesso, spighe leggermente ingiallite, bordate di rosa pallido per le infiorescenze polverose" – gli basta notare ciò che vede, senza metafore, senza artifici di alcun tipo, perché ci sembri di non aver mai guardato nulla, per sentirci trasportati dalla nostalgia di vedere. [...] Nessun abbandono: una frenesia di lavoro sotto il sole che picchia e il vento che secca – il furioso *mistral* che fa tremare la tela. I frutteti bianchi, il grano giallo, la vigna color porpora non promettono feste ma combattimenti: "I campi di grano sono stati un'occasione per lavorare, come per i frutteti in fiore. E ho appena il tempo per prepararmi per la nuova campagna, quella delle viti". L'uomo e la natura stessa sono immersi "nella fucina della concezione"²⁴.

Rachel Besseloff coglie la profonda dimensione di apostolato che quel figlio di pastore olandese, lui, il predicatore fallito, ha voluto dare alla sua arte che vuole "consolante", che concepisce umilmente ma caparbiamente come l'impegno, autentico e veritiero, al limite delle proprie forze, di un semplice onesto operaio.

Scriva la Nostra, accostando la sua rischiosa impresa a quella di un Nietzsche, anche lui, negli stessi anni, sprofondato nella demenza:

Dalla casa paterna, nel Brabante olandese, alla casa di Arles, in Provenza, dalla vocazione cristiana, alla vocazione al colore, dalla fede in Dio all'adorazione di questo dio-sole che lo brucia e lo ispira, Van Gogh compie, in un minor numero di anni, lo stesso percorso di Nietzsche. Entrambi arrivano allo stesso punto: "Nella vita e nella pittura, scrive Van Gogh, posso ben fare a meno del buon Dio, ma non posso, io che soffro, fare a meno di qualcosa più grande di me che è la mia vita, la potenza creativa". In Van Gogh, il Dio dell'arte ha preso il posto del Dio cristiano, senza richiedere abiura. Il "più grande di me" a cui si immola, l'io sofferente è ancora un dio, il Dio unico, non il superuomo e neppure Dionisio²⁵.

Ma la scelta di Van Gogh non ha nulla di pagano, non risulta da un orgoglio prometeico, bensì da un senso tutto religioso del sacrificio:

²³ Ivi, p. 135.

²⁴ Ivi, pp. 135-136.

²⁵ Ivi, pp. 136-137.

L'unità di questa vita lacerata, protesa verso la calma dell'opera, trova il suo fondamento in un rapporto religioso con gli esseri, con le cose, con la natura: "il potere di sentirsi attaccati", e liberi in questo stesso attaccamento. Liberi non di tornare a sé [...] ma liberi nel dono totale delle proprie forze a qualcosa che ancora non esiste, e che è eterno: Dio – ovvero "questa arte eternamente viva, e questo rinascimento, questo germoglio verde che spunta dalle radici del vecchio tronco tagliato". Tra il cristiano che era Van Gogh e l'artista che è diventato, invano si cercherebbero conflitti. La santificazione della natura, dei simboli della fertilità – terre arate, campi di grano, seminatore, mietitore – e fino all'adorazione della sua aridità – non hanno niente di pagano in Van Gogh, niente di dionisiaco. Il grande sole giallo che a poco a poco divora tutto il cielo delle sue tele non ha altra esigenza che il Dio d'altri tempi che comandava "di amare di intima simpatia interiore, con volontà, con intelligenza e bisogna sempre cercare di approfondire la conoscenza in ogni senso". Nel furore del lavoro, Van Gogh riconcilia il suo Dio e il suo demone²⁶.

Possiamo accostare questa posizione dell'artista a quella della filosofa: la questione di Dio, o piuttosto dell'impossibile relazione con Dio, come la esprime commentando le poesie dell'amico Jean Wahl, «in cui la fede e la negazione della fede non possono trionfare l'una sull'altra»²⁷. Per lei «Esiste indiscutibilmente un'autentica relazione con un Dio assente – l'assenza costituendo qui una modalità paradossale della presenza»²⁸. Lei stessa lascerà un breve componimento poetico sotto forma di preghiera, per dire questa impossibile ma necessaria relazione con Dio «infinitamente disertato, infinitamente esiliato, spogliato di attributo, e come imboscato nella propria assenza: quel Dio che non è creduto, e che solo è implorato, solo adorato». Il Dio «della onnipotenza» la cui assenza toccò la sua ora più tragica nella «fabbrica della morte», nella Shoah. Ma la poesia, come l'arte, sono la spinta a resistere e a sopravvivere, una «invincibile fede nella cosa futura»²⁹.

La quête di un senso, di una conoscenza accomunano questi esiliati: « Per tutta la vita, van Gogh, si è sentito di essere un "viandante diretto a una qualche destinazione". Questa sicurezza crea in lui il legame profondo che unisce il credente e l'artista; da qui nasce la sua fede nell'immortalità sotto il duplice aspetto di un "speranza indefinibile" e di una "creazione volontaria"»³⁰.

Commenta ancora, Rachel, con vera partecipazione:

Dal vuoto scaturisce il desiderio, dal nulla l'aspirazione che sono i garanti di questa possibilità. Sapendo quale sia il costo di essere "un anello nella catena degli artisti", sentiamo "che la cosa è più grande di noi e più lunga della durata della nostra vita". Questa credenza nell'immortalità, in Van Gogh, è il

²⁶ Ivi, pp. 137-138.

²⁷ *Opere*, II, cit., *La poesia di Jean Wahl* (1945), p. 81 (trad. Claude Cazalé Bérard).

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Ivi, pp. 81-82.

³⁰ *Appunti sulle lettere di Van Gogh*, cit., p.138.

suo stesso essere: qualcosa di naturale e organico come i battiti del cuore o la respirazione³¹.

Infatti, per Van Gogh tutto si traduce nella dimensione del mestiere: «non sceglie: segue la sua destinazione», non esistono, secondo Besseloff, nessun problema estetico, nessuna preoccupazione metafisica:

Tutti i suoi pensieri, le sue tendenze, le sue passioni si fondono in una sorta di etica della creazione che risponde a una preoccupazione centrale: darsi, esprimere, produrre. Finanche il bisogno di comunione e di comunicazione con gli altri esseri finisce con collegarvisi. Come Nietzsche, Dostoevskij, Baudelaire, Van Gogh è uno di quei ruvidi solitari che l'uragano dell'avvenire scuote e maltratta, mentre attorno a loro è ancora tutto calmo³².

Tuttavia, Van Gogh non crede nella rivoluzione, non si interessa alla politica: da uomo religioso attirato dal misticismo, accarezzerà al lungo il sogno di creare «una piccola comunità di artisti, di tipo ascetico, apostolico, votata alla povertà nell'inflessibile disciplina del lavoro e nella fede della durata dell'«arte realmente esistente»», ospitata nella sua «casa gialla»! Lettera dopo lettera a Théo, egli spera di convincere e attirare prima Paul Gauguin (sappiamo come finisce tragicamente il soggiorno del pittore di Pont-Aven), poi altri giovani pittori... Invano. È troppo tardi... Vincent troppo malato, dopo la terribile crisi che mette in fuga Gauguin, il 23 dicembre 1888.

Ascoltiamo Besseloff:

Sempre e ovunque, la pietra di paragone, il criterio, la prova della vera forza, qui, è l'opera, la creazione. In un certo senso, l'artista non sente, come il filosofo o il credente, il bisogno di credere nella trascendenza. Questo «potere di creare» che domina la sua vita è l'unica cosa a cui non può disobbedire, di cui non può dubitare. Per lui la trascendenza non si fissa in un concetto o in un dogma, né si riflette in un mito in cui rifluisce il ricordo di un'estasi. È l'assoluto alla fonte, non alla foce, il torrente delle alture che squarcia l'esistenza per scavarvi il suo letto. Nessuna particella di questa energia deve essere deviata a favore di un'affettività o di una ragione che si prendano per fine. Se si fermasse alla sensazione o alla comprensione, l'artista cesserebbe di relazionarsi con quel «qualcosa di più grande di lui» da cui trae fiducia nel suo sforzo. Da qui questa convergenza, in lui, della ricerca tecnica e del desiderio di assoluto: «Lavorare attraverso una muraglia invisibile di ferro che sembra sorgere tra quanto *si sente* e quanto uno *sa fare*», non è questo abbattere il muro dell'immanenza nella durata stessa? Qui l'assoluto non si eleva al di là dell'immagine, delle figure e delle forme, ma al centro della volontà di incarnazione. Contrariamente alla filosofia che, nella misura in cui costruisce l'intelligibilità del divenire, tende a trasformare l'ignoto in inconoscibile, l'arte postula una conoscenza dell'ignoto che si confonde con l'atto creatore e le condizioni tecniche della sua realizzazione. Fra l'eternità fangosa del caos e l'eternità trasparente dell'ordine razionale, si stende il campo delle virtualità creatrici. L'individuo può «sentire le cose stesse» – le

³¹ Ivi, pp.138-139.

³² Ivi, pp. 139-140.

zolle di terra, l'erba, il grano giallo – ma non può sentirle “realmente esistenti” se non è costretto a farle sentire come tali. Qui, la libertà – questo salto fuori da sé nelle cose amate – genera una necessità. Più è costante il potere che hanno le cose di fare risuonare l'esistenza, tanto più imperioso è il desiderio d'esprimere che “rende insensibili a tutto il resto”. In cambio di una pace profonda nell'amore degli esseri e delle cose ove si trova non solo di che “lavorare, ma di che consolarsi e rifarsi”, la trascendenza creativa esige l'incarnazione fino al sacrificio totale. Così, l'unione della passione che lacera e del mestiere che compie attesta il potere che l'artista porta dentro di sé³³.

A preoccuparlo più di tutto è la ricerca del vero, il primato del vero; dice di preferire essere un “calzolaio” piuttosto che “un musicista con i colori”.

La sua totale dedizione all'arte, la sua lucidità nonostante la malattia non gli concederanno mai di vivere una “vita vera”:

Fin dall'inizio, la vera vita si rifiuta a quest'uomo. Questo “mai, no, mai”, che essa gli fa sentire attraverso la voce di una giovane donna – “terribile come una sentenza di morte” – risuona lungo tutto il corso della sua esistenza: non sarà mai amato, non venderà mai i suoi quadri (eccetto uno), né cacerà la miseria. Ma neppure mai, pur sapendo “l'unica lezione che occorre imparare in questa vita” e pur possedendo “la grande scienza di soffrire senza lamentarsi”, si rassegnerà. “Colui che può rassegnarsi, si rassegni; ma colui che ha fede, continui a credere” – parole dagli accenti tutti kierkegaardiani. Van Gogh ha creduto – poiché non poteva non credere, a quella forza in lui che nulla spezza. Quell'amore nonostante tutto, fondato più su un sentimento di serenità che non sulla passione” lo isola nel suo destino di creatore. Alcuni individui paiono segnati da un marchio – elezione o disgrazia – che li vede votati alla fatalità dello scacco³⁴.

Chissà se Rachel pensasse a se stessa³⁵?

Per Van Gogh, il soccorso viene dall'alcol che l'ha distrutto ma anche aiutato: « lo ha aiutato a fare cantare i colori: “È pur vero che per raggiungere l'alta nota gialla che ho raggiunto questa estate, mi è stato pur necessario montarmi un poco”»³⁶.

Commenta Besseloff:

La potenza demoniaca, che spinge quest'uomo agli eccessi necessari per raggiungere “l'alta nota gialla”, è complice del dio che dà la calma, il vero mezzogiorno dell'anima e la lucidità che nulla respinge. [...] “La potenza creativa” di Van Gogh, come la volontà di potenza in Nietzsche, è proprio l'immagine della trascendenza che incide il divenire fenomenico con il

³³ Ivi, pp. 140-141.

³⁴ Ivi, p. 143.

³⁵ Nel 1939 (27 aprile), Rachel aveva scritto all'amico e confidente Jean Wahl: «Ogni volta che oso interessarmi al problema che mi appassiona più degli altri – la creazione nell'arte – fallisco. Peccato, perché amo molto Vincent: fa parte dei miei “intoccabili”», in *Lettres à Jean Wahl 1937-1949*, «Sur le fond le plus déchiqueté de l'histoire», Édition établie, introduite et annotée par Monique Jutrin, Éditions Claire Paulhan, Paris, 2003, pp. 65-66. [trad. nostra]

³⁶ Ivi, pp. 144-145.

tagliente della resurrezione affinché ne esca una nuova vita. Ma se la volontà di potenza si raccoglie tutta in un "io voglio", la potenza di creare dice unicamente: "che ciò diventi"³⁷.

Ma la filosofa contraddistingue pur sempre l'opera dell'artista dall'impresa del filosofo.

[...] Van Gogh ci mostra che "la coscienza che si chiama sentimento" si acutizza nella misura stessa in cui il sentire è rapportato all'autentico dalle esigenze dell'incarnazione. E più di questo, ci fa intravedere che solo queste esigenze mantengono il sentire nel vero, che, laddove manchino, l'edificazione si sostituisce alla creazione, l'impotente discorso all'opera silenziosa. Fuori da questa regione, affettività e conoscenza si separano e si combattono. Occorre questo superamento del sentimento da se stesso nello sforzo di incarnare perché l'individuo cessi di essere una cosa tra le cose e l'oggetto un ostacolo o uno strumento. [...] Nel minuto del distacco assoluto, resta solo un potere infinito di attaccamento a qualcosa di fondamentale nella natura, gli esseri, le cose. E da nessuna parte questa potenza di attaccamento nel distacco ci colpisce di più che non in queste ammirevoli lettere che Van Gogh scrive a Saint-Rémy tra le sue crisi. Ci vuole così poco perché questo infaticabile amore lo spinga a riprendere in mano i pennelli: "il giardino desolato, alberato da grandi pini sotto i quali cresce mal tenuta un'erba mista di erbacce diverse, mi è bastato per lavorare". Quello che vede dalla finestra: "la macchia nera dei cipressi in un paesaggio sotto il sole", "un campo di paglia giallo arato, in contrapposto a un terreno già arato violaceo con le strisce di paglia gialla" – tutte queste cose sembrano cariche di un irresistibile potere di richiamo. Più stretto, e più scosceso è il sentiero che costeggia l'abisso della follia, più è stranamente soleggiata questa serenità quasi sovrumana, la calma maestosità dello sguardo, il raccoglimento dei sensi attenti e dell'anima tutta presente. [...] Il "triste male che lo fa lavorare con un furore sordo [...] da mattino a sera senza smettere", niente ha potuto contro l'integrità di questa intelligenza sovrana, che fino alla fine medita e corregge, si lascia consigliare dalla "mano creatrice". Fino al suicidio, ci saranno questi istanti in cui, senza attardarsi all'addio, Van Gogh scruta il volto distolto dalla vita, come un volto amato che non si saprà mai a memoria, e la cui presenza fa sgorgare ininterrottamente la lode e lo sgomento³⁸.

Anche Rachel Bepaloff fino all'ultimo si dedicherà con passione e angoscia al proprio lavoro, pur lasciando incompiuto il progetto di una vita, il suo libro su *L'istante e la libertà...*

³⁷ Ivi, pp. 145-146.

³⁸ Ivi, 147-149.

Maurizio De Benedictis tra letteratura e cinema

Roberto Carnero

Alma Mater Università di Bologna
(roberto.carnero@unibo.it)

Abstract

L'articolo traccia un ritratto di Maurizio De Benedictis (1951-2021), per oltre quarant'anni prima ricercatore e poi professore all'Università "La Sapienza" di Roma, ripercorrendone i campi di studio e la vasta produzione scientifica. La carriera accademica di De Benedictis può essere divisa in due parti: iniziata come studioso di letteratura italiana e poi proseguita nell'ambito della storia del cinema. In realtà questi due interessi si sono da sempre intrecciati nel suo lavoro di studioso, dando origine ad approcci critici vitalmente complessi e dotati di un'originale apertura metodologica. L'articolo si conclude con una disamina del corpus narrativo di De Benedictis, il quale, oltre che saggista, è stato anche autore di romanzi e racconti. Emerge la figura di uno studioso dall'intelligenza vivace e poliedrica, capace di affascinare e coinvolgere generazioni di studenti nelle sue grandi passioni culturali.

Parole chiave

Maurizio De Benedictis, literature, cinema

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/692>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

La scomparsa prematura (alle soglie della pensione) di Maurizio De Benedictis, avvenuta a Roma il 23 agosto 2021 per una malattia oncologica, ha privato l'Università di Roma "La Sapienza" di uno dei docenti maggiormente apprezzati e amati dagli studenti che affollavano i suoi corsi, tra i più seguiti nell'Ateneo per la grande capacità comunicativa di questo professore colto e affabile, capace di trasmettere con vivacità e senza alcuna pedanteria le sue grandi passioni culturali. Era infatti dotato, per dirla con uno dei suoi più cari amici, Antonio Lanza, di «una cultura sterminata, tutt'altro che pedantesca e ingessata, ma elaborata e vissuta in modo brillantissimo e coinvolgente»¹.

Professore associato di Storia del cinema, era una figura poliedrica di studioso di cinema, storico della letteratura e narratore: tre ambiti di espressione culturale e artistica che ha coltivato nel corso della sua carriera, intrecciandoli in maniera originale e feconda. Non è un caso che uno degli autori da lui più amati (e studiato lungo l'arco di diversi decenni) fosse Pier Paolo Pasolini, forse proprio per questa propensione all'ibridazione e alla contaminazione tra i generi.

Maurizio De Benedictis era nato a Roma il 2 luglio 1951. Dopo la maturità al Liceo Classico "Giulio Cesare" di Roma, si era iscritto alla Facoltà di Lettere dell'Università di Roma "La Sapienza". Laureatosi nel 1974 con Amedeo Quondam, nel giugno 1975 diventa assistente di Carlo Salinari. Dal 1976 al 1980 è assegnista ministeriale e dal 1980 ricercatore in Letteratura italiana presso la Facoltà di Lettere e Filosofia della "Sapienza", dove tiene corsi di Letteratura italiana moderna e contemporanea e di Teoria della letteratura. In questi anni e nei successivi pubblica importanti contributi critici sulla letteratura italiana, specialmente (ma non solo) otto-novecentesca.

Nello stesso 1980, dopo il biennio regolamentare - con le lezioni teorico-pratiche di registi, da Rosi a Jancsó, da Bolognini a Zurlini e Lizzani, e di tecnici della fotografia, del montaggio ecc., da Storaro a Perpignani ad Agosti, e dopo la realizzazione di un mediometraggio dal titolo *Dialogo su Laurence Sterne* - consegue il diploma in Regia e storiografia cinematografica del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma.

Nel 1978, intanto, era uscita la prima monografia, *L'ideologia dell'uomo di garbo. Studio su Lorenzo Magalotti*², saggio sull'erudito e letterato vissuto a cavallo tra il Seicento e l'inizio del Settecento. De Benedictis mostra come il suo stile (sempre letterariamente connotato per l'«impossibilità, riscontrata da Magalotti, di calare le "esperienze" in uno schema referenziale neutro»³) contribuì a determinare un importante rinnovamento delle lettere italiane.

Nell'introdurre il proprio studio, De Benedictis dettava alcune indicazioni di metodo alle quale si sarebbe attenuto anche in seguito, nel prosieguo del suo lavoro ermeneutico:

Davanti alla critica gli autori stanno come ritratti: ve ne sono di quelli che guardano negli occhi e altri che guardano altrove. Un atto di conoscenza dialettico dovrebbe sorprenderli proprio nel movimento dello sguardo

¹ Antonio Lanza, *Ricordo di Maurizio De Benedictis*, in «La Parola del testo», XXVI, 2022, pp. 221-226: 221.

² Maurizio De Benedictis, *L'ideologia dell'uomo di garbo. Studio su Lorenzo Magalotti*, Roma, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, 1978.

³ Ivi, p. 8.

dall'identità appagante con lo spettatore a un punto in cui si concentra la loro attenzione, con uno scarto che rompe quasi inconsciamente la posa⁴.

È, questa, una prospettiva metodologica che risente dell'impostazione spitzeriana (non a caso Leo Spitzer viene citato poco più avanti), ma nella quale - come la monografia nel suo insieme dimostra - la critica stilistica si coniuga con un approccio attento alle dinamiche storiche e sociali.

Nel 1982 pubblica una biografia dal titolo *L'avventura di Marco Polo*, scritta con Antonio Lanza⁵. Nel 1991 dà alle stampe un libro su Gadda, un saggio da molti ritenuto ancora oggi fondamentale: *La piega nera: groviglio stilistico ed enigma della femminilità in C.E. Gadda*⁶. Nelle ultime righe del *Pasticciaccio*, il commissario Ingravallo sta per arrestare la presunta colpevole, ma è bloccato dalla «piega nera» che si disegna, nell'ira, tra i sopraccigli della donna, la quale protesta la propria innocenza. Quella «piega nera» assurge per lo studioso a simbolo di una femminilità misteriosa, sfuggente, oscura, inquietante, motivo che attraversa sottotraccia l'intera produzione gaddiana. «Una simile piega - ricorrente in altri testi, con le sue implicazioni anatomiche - è la punta dell'iceberg di un groviglio ormai inestricabile»⁷. E ancora, a proposito della femminilità: «L'organizzazione femminile è per Gadda la natura, la materia (ma da quella "tetra meccanica" viene fuori anche la società), ciò che sta di fronte al soggetto, e che questo non può più conoscere, esaustivamente penetrare»⁸. De Benedictis parte dal *Giornale di guerra e di prigionia* per poi attraversare tutte le opere di Gadda, seguendo un percorso originale e rivelatore, che affronta anche un altro aspetto, quello dello stile e del rapporto tra stile e pensiero:

L'intera gamma espressiva di Gadda nasce dal vivo delle sue idee, delle sue fissazioni [...] con una mescolanza tra tono alto e tono basso, tra la reminiscenza della grande tradizione letteraria e l'uso del linguaggio comune e dialettale. Di questi due livelli, ognuno getta luce sull'altro, e in particolare: il linguaggio alto viene in qualche modo trascinato in basso, rivelando anche il vuoto che c'è dietro l'enfasi e i paroloni del passato; allo stesso tempo, nel linguaggio comune o triviale viene inserita una briciola di grandezza, il sentimento primario che si esprime in esso venendo inteso come origine di ogni altro discorso più elaborato e colto⁹.

Dopo la curatela, nel 1993, dell'*Opus architectonicum* di Francesco Borromini¹⁰ e alcune incursioni scapigliate con le curatele di *Contrada dei gatti* del vercellese Achille Giovanni

⁴ Ivi, p. 14.

⁵ Maurizio De Benedictis - Antonio Lanza, *L'avventura di Marco Polo*, Roma, Editori Riuniti, 1982.

⁶ Maurizio De Benedictis, *La piega nera: groviglio stilistica ed enigma della femminilità in C.E. Gadda*, Anzio, De Rubeis, 1991.

⁷ Ivi, p. 9.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Francesco Borromini, *Opus architectonicum*, a cura di Maurizio De Benedictis, Anzio, De Rubeis, 1993.

Cagna¹¹ (autore amato da Gadda per il brio dello stile) e della *Bell'Alda* di Edoardo Calandra¹² (volumi usciti entrambi in una collana, "Proteo", da lui stesso diretta per l'editore anziate De Rubeis), nel 1995 esce il primo importante saggio pasoliniano: *Pasolini, la croce alla rovescia*¹³. Il volume consta di due capitoli, rispettivamente intitolati *Pasolini e il concetto di "vita"* e *La croce alla rovescia*, il cui rapporto in una *Premessa* dell'autore viene sintetizzato in questi termini:

La loro integrabilità non esclude che ciascuno di essi cerchi una via specifica verso il cuore della variegata ispirazione di un autore tanto complesso e - per sua sofferta ma anche compiaciuta ammissione - vivacemente contraddittorio.

In particolare, il primo testo studia lo sviluppo di quanto in lui si collega con la nozione di "vita", dal suo esordio come poeta in friulano (e come sorprendente narratore di *Amado mio* [...]) al periodo romano [...], fino all'incompiuto *Petrolio* [...]. Il secondo esamina la sua opera cinematografica in rapporto al tema fondamentale del "sacrificio", perseguito dalla morte del primo personaggio, l'Accattone del film omonimo [...], attraverso una filmografia fitta di stimoli espressivi e polemici che si chiude col sacrificio all'ennesima potenza, il massacro di *Salò o le 120 giornate di Sodoma*¹⁴.

Questo libro del 1995, dedicato a un autore come Pasolini che ha fatto dell'interazione tra letteratura e cinema uno dei perni fondamentali del proprio lavoro artistico, segna in maniera emblematica il progressivo passaggio di De Benedictis dalla critica letteraria a quella cinematografica. Si tratta di una decisione in parte motivata da ragioni di opportunità accademica (la possibilità di ottenere una cattedra di professore associato nel settore scientifico-disciplinare Storia del cinema, cosa che avverrà nel 2005, prospettiva in quel momento invece più difficile per Letteratura italiana), ma che rispondeva pienamente ai suoi interessi elettivi sin dagli anni giovanili.

In realtà la critica letteraria non verrà mai abbandonata. Ancora nel 1998 esce il saggio *Manganelli e la finzione*¹⁵. Il libro è diviso in due parti. La prima offre come lo sfondo teorico. Prendendo spunto dal titolo della raccolta di saggi manganelliani *La letteratura come menzogna* (1967), l'autore ripercorre la *vexata quaestio* dei rapporti tra realtà e finzione in letteratura: da Esiodo a Platone, da Aristotele agli autori medievali, per giungere all'Illuminismo e infine alle teorie novecentesche (fino a Sartre e Barthes). La seconda parte del volume prende in considerazione l'intera opera manganelliana, un tipo di letteratura che «insiste proditoriamente sul proprio carattere di finzione, cioè sulla trionfale libertà dei propri mezzi svincolati dall'ossequio a una presunta, negata, verità del mondo reale, esterno ad essa»¹⁶. Da qui le complesse costruzioni narrative di

¹¹ Anchille Giovanni Cagna, *Contrada dei gatti. Proiezioni*, presentazione di Maurizio De Benedictis, Anzio, De Rubeis, 1994.

¹² Edoardo Calandra, *La Bell'Alda (Leggenda)*, presentazione di Maurizio De Benedictis, Anzio, De Rubeis, 1994.

¹³ Maurizio De Benedictis, *Pasolini, la croce alla rovescia. I temi della vita e del sacrificio*, Anzio, De Rubeis, 1995.

¹⁴ Ivi, p. 9.

¹⁵ Maurizio De Benedictis, *Manganelli e la finzione*, Roma, Lithos, 1998.

¹⁶ Ivi, p. 155.

Manganelli (da *Hilarotragoedia* in poi), «ove la gravidanza lessicale e l'assetto retorico determinano un teso e problematico rapporto tra l'autore, i suoi strumenti e la materia trattata»¹⁷.

Tuttavia, dalla fine degli anni Novanta si moltiplicano i volumi di De Benedictis dedicati al cinema, pur senza rinunciare - come si diceva - alla dimensione letteraria, che anzi ha arricchito la sua capacità di interpretazione dei film in una prospettiva comparatistica. Il primo volume interamente dedicato alla settima arte è *Più luce! Immagini di registi, dive e rivoluzioni*¹⁸, che raccoglie sei saggi già pubblicati in rivista tra il 1977 e il 1980 (a testimoniare l'osmosi, anche dal punto di vista cronologico, tra critica letteraria e critica cinematografica)¹⁹. I primi tre saggi riguardano alcune importanti esperienze del cinema americano, fino allo scoppio della Seconda guerra mondiale: da Griffith a von Stroheim, da von Sternberg (che nella sua autobiografia assunse a motto le parole di Goethe morente: «Più luce!») a *Via col vento*. Seguono altri tre saggi rispettivamente su Ejzenštejn, Dreyer e Borowczyk. Il titolo del volume individua, in qualche modo, un nesso tra i diversi capitoli:

Le due parole del titolo di questo libro [...] ossessionavano [...] un regista di lucori d'acciaio e di flou come von Sternberg. «Scrivere la storia con la luce», poi, era l'intento di Griffith, stando al presidente Wilson; una luce che, nella Death Valley del finale di Greed, il suo allievo von Stroheim porta a un'acme virata in ombra cupa. [...] Così [...] Vivien Leigh riconosciuta per la Scarlett O'Hara di *Via col vento*: alla luce dell'incendio di Atlanta (che il produttore Selznick ha appiccato prima di concludere appunto la "ricerca di Scarlett"). Luce di roghi e, per contro, di geli nordici in Dreyer; luce del corpo, splendori e miserie delle cortigiane di Borowczyk. E la luce problematica, conflittuale, del concetto di "estasi" in Ejzenštejn, con cui siamo a un altro "scrivere la storia", anzi: a un trascenderla nell'utopia più luminosa e a uno sprofondarla nel sensoriale regressivo, nel linguaggio interno dell'inconscio e della forma biologica più arcaica²⁰.

In *Linguaggi dell'aldilà. Fellini e Pasolini*²¹ viene ripreso e rielaborato il saggio pasoliniano del 1995, al quale viene fatto precedere un capitolo su Fellini: entrambe le sezioni del volume affrontano uno studio dei due registi considerati «da una prospettiva specifica -

¹⁷ Ivi, p. 156.

¹⁸ Maurizio De Benedictis, *Più luce! Immagini di registi, dive e rivoluzioni*, Roma, Bulzoni, 1999.

¹⁹ La stessa cosa è provata dalle lezioni e dai seminari sul cinema tenuti in varie università e istituzioni culturali del mondo già dagli anni Ottanta: nel 1988 al Centro culturale italiano di Varsavia sulla cultura cinematografica italiana; nel 1991 alla Facoltà di Lettere dell'Università Von Humboldt di Berlino sui rapporti tra cinema e letteratura; nel 1993 al Centre de recherches italiennes dell'Università Paris X-Nanterre sul cinema di Pasolini; nel 2000 all'Università Federale di Rio de Janeiro sul cinema italiano dal Neorealismo in poi; nel 2010 all'Università Statale di San Pietroburgo sul tema "Architettura e cinema nei sistemi totalitari" (cfr. <https://corsidilaurea.uniroma1.it/it/users/mauriziodebenedictisuniroma1it>, data di ultima consultazione 21 agosto 2023).

²⁰ Ivi, p. 11.

²¹ Maurizio De Benedictis, *Linguaggi dell'aldilà. Fellini e Pasolini*, Roma, Lithos, 2000.

quella dello spazio della morte, dell'aldilà - che spande una luce complessiva sulla loro opera in generale»²², il *topos* del viaggio "dantesco" presente nell'opera di entrambi.

Il volume è il primo di una collana, diretta dallo stesso De Benedictis, "Panfocus", termine derivato «dalla denominazione che Orson Welles diede a una tecnica di ripresa cinematografica che in un'inquadratura mette insieme, appunto a fuoco, il primo piano e lo sfondo»²³. Con l'uscita di questo libro, si consolida il rapporto tra lo studioso e la casa editrice romana Lithos, che pubblicherà la gran parte dei suoi libri successivi, dando origine a un sodalizio che non è stato solo editoriale ma anche, più profondamente, culturale. Nella stessa collana usciranno, sempre di De Benedictis, *Ejzenštejn, fino all'ultima estasi. Le teorie di un grande regista*²⁴ e *Immagini parallele: due uomini e un film. Ejzenštejn e Šklovskij. Ejzenštejn e Pudovkin. Beckett e Keaton*²⁵.

In questa stessa collana sono entrati, alcuni anni più tardi, un ambizioso progetto denominato "Cinemondo" e costituito da quattro volumi²⁶ (usciti tra il 2009 e il 2013), che possono essere considerati una storia del cinema mondiale, apprezzabile per una chiarezza informativa sempre sostenuta da rigore scientifico e il volume *Visioni italiane* (2021), con cui De Benedictis intende offrire «uno sguardo cumulativo sul cinema italiano essenzialmente della seconda metà del Novecento - la sua epoca d'oro - e, insieme, alcuni approfondimenti sulle principali personalità, ovvero i grandi autori per cui è stato, sul piano qualitativo, forse il primo nel mondo»²⁷: tra questi, Fellini, Pasolini, Sergio Citti, Alberto Sordi, Eduardo De Filippo. L'opera riprende in parte alcuni materiali già pubblicati una decina d'anni prima nel volume *Da Paisà a Salò e oltre*²⁸, in cui l'attenzione dello studioso si era concentrata «sugli autori del grande cinema italiano in due decisivi momenti del Novecento: la conclusione della seconda guerra mondiale - che vede la nascita del neorealismo, in particolare di Roberto Rossellini - e il periodo, tra fine anni Cinquanta e inizio Sessanta, di piena evoluzione dell'Italia a paese modernamente industriale, con un'altra importante fioritura del cinema nazionale»²⁹.

Alla recitazione cinematografica e alle sue tecniche è dedicato, nel 2005, il saggio *Acting. Il cinema dalla parte degli attori*³⁰, che tratta la dimensione emotiva e psicofisica del

²² Ivi, p. 7.

²³ Maurizio De Benedictis, *La Lithos e il cinema*, in *30 anni di Lithos. Catalogo 1991-2021*, a cura di Gabriele Mistretta, Roma, Lithos, 2022, pp. 32-35: 32.

²⁴ Maurizio De Benedictis, *Ejzenštejn, fino all'ultima estasi. Le teorie di un grande regista*, Roma, Lithos, 2001.

²⁵ Maurizio De Benedictis, *Immagini parallele: due uomini e un film. Ejzenštejn e Šklovskij. Ejzenštejn e Pudovkin. Beckett e Keaton*, Roma, Lithos, 2004.

²⁶ I quattro volumi, tutti a cura di Maurizio De Benedictis (Roma, Lithos), sono *Cineuropa. Storia del cinema europeo* (2000); *Cine/America Latina. Storia del cinema latino-americano* (2009); *Cine/Asia, Africa e Oceania. Storia del cinema asiatico, africano e dell'Oceania* (2012); *Cine/Usa e Canada. Storia del cinema statunitense e canadese* (2013). Tra gli autori dei contributi che formano i vari volumi, oltre allo stesso curatore, compaiono Fabio Benincasa, Vincenzo Esposito, Davide Fusco, Fabio Gargano, Francesco Iezzi, Susanna Pellis, Danilo Pennone, Francesco Rosetti, Armando Rotondi, Francesca Veneziano.

²⁷ Maurizio De Benedictis, *Visioni italiane. L'età d'oro. Cinema, cultura, spettacolo nel secondo Novecento*, Roma, Lithos, 2021, p. 7.

²⁸ Maurizio De Benedictis, *Da Paisà a Salò e oltre. Parabole del grande cinema italiano*, Roma, Avagliano, 2010.

²⁹ Ivi, p. 7.

³⁰ Maurizio De Benedictis, *Acting. Il cinema dalla parte degli attori*, Roma, Avagliano, 2005.

lavoro dell'attore, ripercorso nei momenti fondamentali dello sviluppo del cinema: dall'ideazione, in Russia, del metodo dell'immedesimazione di Stanislavskij alle tipologie di attore che si impongono a Hollywood nelle varie fasi della sua storia. Ne esce un ampio e suggestivo affresco delle grandi scuole di recitazione e dei più grandi attori del cinema mondiale.

Sul cinema d'oltre Oceano sono invece incentrati i volumi *Il cinema americano*³¹ e *A poco a poco quello sguardo*³². Se il primo offre una lunga carrellata di immagini dei principali registi di Hollywood (dai pionieri Porter e Griffith a Kubrick, Penn, Peckinpah e Altman), il secondo presenta alcuni più specifici affondi su particolari protagonisti (registi, attori, attrici) dell'universo cinematografico statunitense, tra cui Josef von Sternberg, Buster Keaton, Bette Davis, Vivien Leigh, Charles Laughton, Marlene Dietrich.

Di nuovo presso Lithos, De Benedictis pubblica a propria cura, tra il 2000 e il 2008, «quattro volumi in forma di rivista intitolata Cimenta - come i bambini, con la massima purezza anti-accademica, pronunciano la parola "cinema" -»³³, dove raccoglie scritti di allievi e di altri studiosi: *L'immagine italiana dal 1945 a oggi* (2000); *Il cinema del terzo millennio* (2001); *L'immagine americana. Lo specchio e la scala nel cinema di Hollywood* (2006); *Sergio Citti. Lo straniero del cinema italiano* (2008). Quest'ultimo, in particolare, rivaluta una figura a lungo trascurata del nostro cinema, mostrando come, inizialmente allievo di Pasolini, Sergio Citti si sia poi messo «su una via espressiva antitetica a quella del maestro»³⁴.

La descrizione della collana recita «Testi sul cinema al confine con le altre forme d'espressione e le scienze». La conoscenza degli aspetti tecnico-pratici dell'arte cinematografica, acquisita in gioventù seguendo i corsi del Centro sperimentale di cinematografia, consente allo studioso di analizzare e valutare i cambiamenti in atto nel mondo del cinema (dalla produzione alla fruizione) anche in conseguenza dei mutamenti tecnologici:

Le trasformazioni nel campo della tecnica hanno sempre inciso profondamente sul linguaggio cinematografico, il cui sviluppo - al contrario di altre forme espressive - riesce in qualche modo consustanziale a quello tecnologico. È una banale verità valida per il passato; ma molto più per il presente, in quanto l'attuale rivoluzione elettronica ha stravolto il cronologico evolvere delle invenzioni e dei rinnovamenti. Già il passaggio dall'ordine analogico al digitale corre il rischio di cambiare il concetto stesso di rappresentazione: da una mimesi che ripete la struttura formativa dell'oggetto rappresentato - anche se questo oggetto è il più astratto - a una riproduzione che non passa più attraverso la replica ricreante, l'imitazione materiale, ma nei rapporti numerici digitali: quindi, in un certo senso,

³¹ Maurizio De Benedictis, *Il cinema americano. Dalle origini ai giorni nostri*, Roma, Newton & Compton, 2005.

³² Maurizio De Benedictis, *A poco a poco quello sguardo. Frontiere del cinema americano*, Roma, Avagliano, 2012.

³³ Maurizio De Benedictis, *La Lithos e il cinema*, cit., p. 33.

³⁴ *Ibid.*

derealizzando e (per usare uno dei verbi più in voga) virtualizzando l'oggetto più concreto³⁵.

Una terza collana varata per Lithos nel 2009 è "Stilo" (quasi l'anagramma del nome della casa editrice), pensata per accogliere autobiografie di grandi artisti del cinema: tra questi, Josef von Sternberg, Bette Davis, King Vidor³⁶. In essa troverà collocazione l'ultimo grande progetto critico di De Benedictis, una tetralogia di volumi, indicata con il titolo complessivo di "Maledetti & anomali. Eros, delinquenza, scrittura", costituita da quattro monografie dedicate rispettivamente a Jean Genet, Pier Paolo Pasolini, Yukio Mishima e William S. Burroughs. Un'operazione editoriale che indica un ritorno dell'autore, nell'estrema fase del suo percorso di studioso, all'ermeneutica letteraria: in vita egli vedrà stampati i primi due volumi, mentre il terzo - con il quale la collana si è purtroppo interrotta - uscirà postumo³⁷.

Così, nell'introdurre il primo volume dei quattro progettati, l'autore individuava il senso dell'accostamento di questi autori:

Le loro esistenze e carriere (compresi, beninteso, i loro limiti e talvolta le loro mistificazioni) - svolte per lo più, ma non solo in quattro grandi poli metropolitani: New York per Burroughs, Parigi per Genet, Roma per Pasolini, Tokio per Mishima - raccontano vita, cultura, controcultura, superficie e profondità d'occidente e oriente, di un mondo che, dalla modernità al post-moderno, ecc., cominciava a costituirsi in "villaggio globale" e poi entità generalmente globalizzata. Soprattutto raccontano la parte altra, oscura - ma rischiarante il complesso - del secolo, il ventesimo, in cui si consumarono allungando il loro influsso fino a oggi³⁸.

A proposito del cinema pasoliniano scrive lo studioso: «Se confrontiamo l'immagine di Pasolini con quella di Antonioni, riscontriamo nella seconda una calibratura impeccabile, come riflessa nell'acciaio, della visuale lavorata dalla *macchina* da presa. L'opposto della prima, di Pasolini, in cui si cerca di far "vibrare" la sensibilità corporea, manuale»³⁹. È anche questo un segno di quella compromissione con il reale - compromissione estrema, senza remore piccolo-borghesi, alla fine tragica (si pensi al suo brutale assassinio) - che fa, anche di Pasolini, un grande "maledetto" e "anomalo", non a caso assunto a una solida fama internazionale esattamente come gli altri tre autori

³⁵ Maurizio De Benedictis, *Il cinema globale*, in *Il cinema del terzo millennio*, Roma, Lithos, 2001, pp. 7-17: 7.

³⁶ Joseph von Sternberg, *Follie in una lavanderia cinese*, prefazione di Maurizio De Benedictis, traduzione di Davide Fusco, Roma, Lithos, 2009; Bette Davis, *Lo schermo della solitudine. Autobiografia di un mito*, presentazione di Maurizio De Benedictis, traduzione e bio-filmografia di Filippo Kulberg Taub, Roma, Lithos, 2011; King Vidor, *Un albero è un albero*, a cura di Francesco Iezzi, traduzione di Elisa Martini ed Erica Voglino, Roma, Lithos, 2017.

³⁷ Maurizio De Benedictis, *Jean Genet*, Roma, Lithos, 2017; Id., *Pier Paolo Pasolini*, Roma, Lithos, 2017; Id., *Yukio Mishima*, Roma, Lithos, 2023.

³⁸ Maurizio De Benedictis, *Jean Genet*, cit., pp. 11-12.

³⁹ Maurizio De Benedictis, *Pasolini*, cit., p. 251.

Rimane a questo punto da fare menzione dell'attività di narratore di De Benedictis, attività collaterale e in qualche misura secondaria rispetto a quella di studioso, ma tuttavia meritevole di attenzione. I testi per così dire "creativi" vanno a costituire un corpus di quattro volumi: il primo, che segna l'esordio di De Benedictis come narratore, è un romanzo del 2006 intitolato *L'estate di Greta Garbo*⁴⁰. La trama trae spunto da una vacanza vissuta dalla Garbo nel 1938 sulla Costiera amalfitana, con l'incombere, sul piano personale, del presagio della fine della sua carriera, ma anche, su quello collettivo, dell'imminente scoppio del Secondo conflitto mondiale. Ma questo è solo il punto di partenza di una storia che si muove tra il Sud Italia, Roma e l'America e che vede protagoniste tre generazioni che si trovano a vivere sulla propria pelle grandi mutamenti epocali. Nella famiglia di Guido, il medico protagonista del romanzo, aleggia il mito di un incontro tra suo nonno Gianni, emigrato in America ai tempi del cinema muto, e la Garbo. Ma anche suo padre Domenico la intravide in quella fatidica estate del '38. A lui, Guido, capiterà di incontrarla in una strada di New York, anziana e stanca, poco prima della morte (avvenuta nel 1990).

A quest'opera segue nel 2009 una raccolta di racconti, *Ogni pensiero vola*⁴¹, testi dalle trame originali e a tratti sorprendenti nei loro sviluppi poco convenzionali, che parlano di sentimenti, emozioni e rapporti umani. Spesso un esibito cinismo e una vivace ironia (e autoironia) fanno da contrappeso a un sottofondo romantico che sembra volutamente esibito in maniera un po' naïf.

L'opera narrativa più complessa e ambiziosa è però *Un filo di corallo rosso*⁴². In una trama in felice equilibrio tra invenzione e puntigliosa documentazione storica, il nostro inquieto presente viene collegato al tempo oscuro della dittatura nazista. Due giovani studiosi italiani passano, alla fine del Novecento, un periodo a Parigi per svolgere alcune ricerche storiche. Uno di loro incontra nelle Catacombe, ora luogo turistico dove in passato furono collocati gli scheletri di molti parigini, un vecchio tedesco che vi lavora da guida abusiva. I due fanno amicizia e a poco a poco l'uomo si confida, rievocando i tempi dell'occupazione nazista di Parigi. L'italiano scopre che quello non è stato solo un becchino, ma ha svolto un ruolo attivo nella "liquidazione" degli ebrei dentro le piccole ed efficienti "fabbriche della morte" di Belzec, Sobibor, Treblinka, divenendo il primo esperto nell'uso omicida dell'ossido di carbonio da motori diesel, mentre nella "grande industria" di Auschwitz si procedeva con l'acido cianidrico Zyklon B. Nel finale, dopo una serie di scioccanti esperienze, il giovane uscirà dall'orticello accademico della sua materia, la Storia, con un gesto concreto di giustizia e sacrificio.

In una serrata narrazione di moltitudini e individui trovano posto personaggi tristemente conosciuti come Eichmann, il trasportatore degli ebrei al loro destino finale, Höss, il comandante di Auschwitz, Mengele, il medico che sperimentava sui corpi dei prigionieri E, soprattutto, il poco noto Christian Wirth detto il Selvaggio, demoniaco professionista del CO2 nei campi di sterminio polacchi e frenetico boia nella triestina Risiera di San Sabba: è lui il tedesco delle Catacombe. Wirth risulta ufficialmente morto

⁴⁰ Maurizio De Benedictis, *L'estate di Greta Garbo*, Roma, Avagliano, 2006.

⁴¹ Maurizio De Benedictis, *Ogni pensiero vola. I racconti dell'Orco*, Roma, Lithos, 2009

⁴² Maurizio De Benedictis, *Un filo di corallo rosso*, Roma, Avagliano, 2018.

nel 1945, ma, come sappiamo, tanti nazisti "morti" si scopriranno in seguito da qualche parte, magari a casa loro in Germania, ancora vivi e vegeti.

Nel doppio registro di quel passato e di questo presente, il romanzo di De Benedictis insiste sulle parole e sul non-detto, sugli atti reali e mancati dei personaggi dei quali si compone il mosaico umano/disumano di uno spaventoso segmento storico. Ma il bagliore di un bambino avviato alla morte che solleva in un gesto di trionfo la collanina di corallo (un portafortuna!) caduta a un coetaneo è, nell'orrore, un moto di gioiosa vittoria sui carnefici di ieri e di oggi.

Nel 2020 esce il romanzo *Amore e fame d'aria*⁴³, storia - da diversi elementi si intuisce di matrice autobiografica - di un amore giovanile sofferto perché non corrisposto, ma rievocato con nostalgica leggerezza.

Pur colpito e rallentato nelle varie attività dalla malattia, negli ultimi mesi di vita De Benedictis aveva in cantiere altri progetti, che nel 2021, poco prima di morire, sintetizzava con queste parole: «Vorrei [...] raccogliere i miei scritti sul cinema americano» in un volume da intitolare «*Visioni americane* [...] e anche quanto ho prodotto nell'ambito della letteratura italiana, materia che insegnavo - credo con buona soddisfazione degli studenti - prima di *Storia del cinema*»⁴⁴. Aveva anche in animo, ormai da diversi anni, la realizzazione di un film sul bombardamento alleato del quartiere romano di San Lorenzo 19 luglio 1943: di esso è stata pubblicata nel 2015 la sceneggiatura⁴⁵.

C'è da piangere a gran voce la scomparsa di De Benedictis, perché - come ha scritto un suo allievo, Francesco Iezzi - «era una fucina di idee, che portava avanti e condivideva con un entusiasmo quasi fanciullesco. [...] Era sì un professore, un accademico di fatto, ma principalmente era un intellettuale controcorrente, con una cultura sconfinata messa al servizio dell'immaginazione»⁴⁶: un giudizio che chi ha avuto la fortuna di conoscerlo, ascoltarlo, frequentarlo (da studente, da collega o da amico) non potrà non sottoscrivere.

⁴³ Maurizio De Benedictis, *Amore e fame d'aria (non ci si può far amare per forza)*, Roma, Lithos, 2020.

⁴⁴ Maurizio De Benedictis, *La Lithos e il cinema*, cit., pp. 34-35.

⁴⁵ Maurizio De Benedictis, *Signori, il biglietto per favore. Una sceneggiatura sul bombardamento di San Lorenzo a Roma (19.7.1943)*, Roma, Lithos, 2015.

⁴⁶ Francesco Iezzi, *Maurizio De Benedictis. L'ultimo maledetto fottuto anomalo*, in *30 anni di Lithos*, cit., pp. 36-41: 38-39.

Metamorfosi dell'informe.

Una sequenza di immagini tra Otto e Novecento

Vanessa Pietrantonio

Alma Mater Studiorum Università di Bologna

(vanessa.pietrantonio@unibo.it)

«Non siamo ancora abituati a
riconoscere un pensiero in
movimento».

Honoré de Balzac

Abstract

Accantonando il resistente luogo comune secondo il quale la forma e l'informe costituiscono due poli assolutamente antagonisti, il saggio intende sottolineare, al contrario, la loro complementarità inscindibile, esplicitamente rivendicata, tra i primi, soprattutto da Freud nell'*Interpretazione dei sogni* e poi ampiamente ripresa dai più significativi apporti della psicoanalisi successiva. All'interno di questa cornice teorica i testi di Balzac, Melville e Manganelli oggetto di analisi ribadiscono il nesso che stringe la forma al polo opposto dell'informe: principio generativo, nel suo dinamismo, di ogni costellazione figurale.

Parole chiave

Informe, movimento, raffigurazione, deformazione

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/764>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

Esistono dei pensieri - scrive Balzac - «che precipitano negli abissi per rischiararne le immense profondità»,¹ interrompendo l'inerzia abituale dello sguardo per esporlo alle «proiezioni dei bagliori più spaventosi». ² In quei lampi luminosi è possibile cogliere la traccia dell'invisibile, l'intensità di una immagine nascosta che acquista spessore sensibile attraverso i geroglifici di una inconscia spettralità. Tra i medesimi labirinti mentali sembra avere tratto origine il «muro di colore» che sovrasta il capolavoro sconosciuto dipinto dal demoniaco Frenhofer: palinsesto mutilato di tutta la *Commedie Humaine*.

Ripercorriamo il momento drammatico in cui l'apparizione del ritratto coincide con il dissolvimento della sua raffigurazione:

Questa vecchia lenza ci prende in giro" disse Poussin, tornando davanti al preteso dipinto. "Io qui non vedo che colori confusamente ammassati e contenuti in una moltitudine di linee bizzarre che formano come un muro di pittura". "Non è possibile, ci stiamo sbagliando" replicò Porbus. Avvicinandosi, scorsero in un angolo della tela la punta di un piede nudo che usciva da quel caos di colori, di toni, di sfumature indecise, una specie di nebbia informe: ma era un piede delizioso, un piede vivo! L'ammirazione li lasciò impietriti davanti a quel frammento sfuggito a un'incredibile, lenta e progressiva distruzione. Quel piede si trovava lì come il busto di una Venere in marmo di Paro che sorgesse fra le rovine di una città incendiata.³

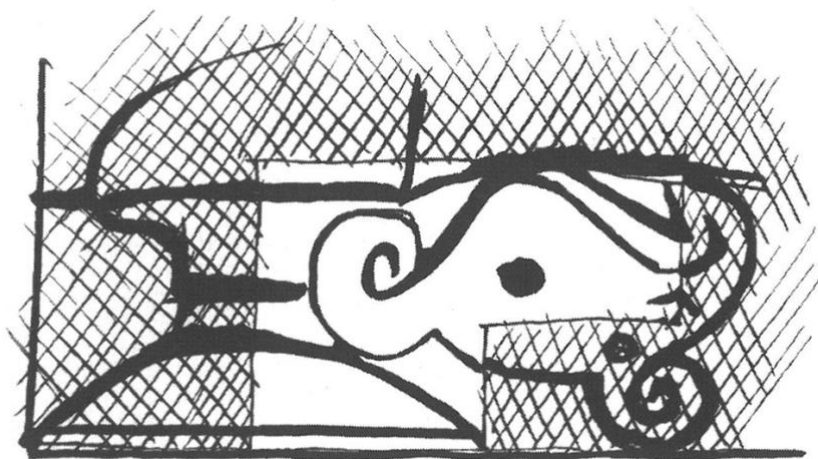


Figura 3: Pablo Picasso – acquaforte da *Il Capolavoro sconosciuto di Balzac*, dall'edizione Vollard del 1931

¹ Honoré de Balzac, *Louis Lambert* [1832], trad.it. Paola Dècina Lombardi, Roma, L'Orma, 2017, p. 84.

² Ivi., p. 86.

³ Balzac, *Il capolavoro sconosciuto* [1831], in *La Commedia umana*, vol. III, testi scelti e introduzioni di Bongiovanni Bertini, Mariolina, note a cura di Susi Pietri, trad.it. di Gabriella Mezzanotte, Milano, Mondadori, 2013 pp. 1090-1091.

L'inarrestabile sollecitazione ermeneutica che la tela continua a suscitare nello spettatore risiede proprio nella manifestazione violenta e traumatica della sua invisibilità.⁴

L'allucinazione pittorica di Frenhofer, una volta messa a fuoco dallo sguardo di Poussin, si impone come un'immagine perfetta del fantasma originario che genera l'atto creativo: quando le forme – avrebbe detto Hugo – sembrano possedere «la terribile incertezza del sogno» congiunta «al principio delle cose»⁵, e non hanno ancora assunto tratti precisi e definiti ma al contrario oscillano «dall'informe al difforme»⁶.

Così, dietro alla nebulosa di colori - dove l'occhio si arresta e affonda progressivamente in un materico nulla - è possibile cogliere, oltre all'apoteosi del pittorico sul figurativo tanto enfatizzata dai critici d'arte, anche una prefigurazione delle ombre visive che si addensano in quel sottosuolo psichico da cui prende le mosse, secondo Freud, ogni rappresentazione.

Sfaldata nella sua sublime incompiutezza che rievoca il rito primordiale di una discesa agli inferi, l'opera di Frenhofer mostra, attraverso la disarticolazione dinamica della propria oscurità cromatica, come l'arte sia esposta alla ininterrotta esplosione germinativa dell'informe.⁷ A partire dal suo assillo si irradia la spirale virtuale che veicola e dispensa all'immaginario un potere demoniaco dai tratti ancestrali, l'ombra estenuante di una intrinseca e ambigua doppiezza. È il procedere di questa infinita sottrazione ad alienare lo sguardo del pittore, ripiegato sull'imponderabile e sfuggente forma del "rien" attorno a cui aveva lavorato per dieci anni.⁸ L'unico dettaglio leggibile, sopravvissuto alla distruzione del quadro, è il frammento di un piede che, mentre si presenta come un temibile fermo-immagine della sua sparizione, ne custodisce il riflesso, conferendo all'opera una luce funerea. La stessa che alcuni anni dopo ritroviamo nella bottega dell'antiquario, dove giunge il protagonista della *Pelle di zigrino*, Raphael, dopo avere vagato per le strade di Parigi, posseduto da cupi pensieri.

Con l'aria smarrita di chi è oppresso dall'idea del suicidio, e vede «attraverso una nebbia in cui tutto fluttua», entra nel negozio ritrovandovi il medesimo offuscamento, come se lo sterminato repertorio archeologico che gli compare davanti fosse il risultato di una vera e propria trasfusione mentale. L'ammasso caotico di oggetti cha a prima vista

⁴ Scrive a questo proposito Didi-Huberman: «Il sintomo è l'annunciarsi di qualcosa che non si manifesta, mediante qualcosa che si manifesta. L'apparire è un non manifestarsi. [...] Il capolavoro di Frenhofer si dà proprio come l'annuncio di un corpo femminile che non si manifesta attraverso qualcosa che si manifesta, vale a dire una muraglia di pittura». Georges Didi-Huberman, *La pittura incarnata*, trad.it. di Sara Guindani, Milano, Il Saggiatore, pp. 53-54.

⁵ Victor Hugo, *Il promontorio del sogno*, trad.it. di Patrizia Storoni, Postfazione di Arnaldo Colasanti, Roma, Editori Riuniti, 2012, p. 115.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Il ricordo, piuttosto che la radicale opposizione, tra la forma e l'informe ha una lunga e ramificata genealogia. Non a caso già nelle *Confessioni* Agostino scriveva: «Le immagini della mia mente erano informi non per la mancanza di qualsiasi forma, bensì per il confronto con altre di forma migliore. La vera ragione mi avvertiva che, volendo concepire un ente del tutto informe, avrei dovuto svestirlo per intero di qualsiasi residuo formale; il che non potevo fare. Mi era più facile credere inesistente una cosa priva di qualsiasi forma, che pensare una cosa a mezzo tra la forma e il nulla, non forma e non nulla, un informe quasi nulla. [...] Supposi che quel passaggio stesso da una forma all'altra avvenisse attraverso una entità informe, non un nulla assoluto». (Agostino, *Le confessioni*, in *Opere*, a cura di Agostino Trapè, traduzione e note di Carlo Carena, Roma, Città Nuova Editrice, 1965, p. 411).

⁸ Balzac, *Il capolavoro sconosciuto*, cit., p. 1091.

sembra una accozzaglia mostruosa di epoche e civiltà diverse⁹ finisce per proiettarlo in una dimensione straniata dello spazio e del tempo dove tutto sembra dislocato in un altrove indefinito. Sospeso tra sogno e visione, Raphael si immerge in quell'affastellamento di rarità che alludono insistentemente a un processo di trasmigrazione onirica. Ed ecco allora che il protagonista, mentre indugia tra «i residui di un mondo di sogni»,¹⁰ così li avrebbe definiti Benjamin, deve fare i conti con uno scenario assente che, sebbene insondabile, racchiude in sé tutte le potenziali ossessioni generate dalle immagini ancora latenti.

Un oceano di mobili, invenzioni, mode, opere, rovine componeva per lui un poema infinito. Forme, colori, pensieri, tutto lì riviveva, ma nulla di compiuto si offriva alla mente. Toccava al poeta completare l'abbozzo del grande pittore che aveva creato quella tavolozza immensa su cui erano schizzati a profusione e con noncuranza gli innumerevoli casi dell'umana esistenza. [...] Si aggrappava a tutte le gioie, accoglieva tutti i dolori, faceva sue tutte le formule dell'esistenza, con tanta generosità spargendo la propria vita e i propri sentimenti sui simulacri di quella natura plastica e vuota che il rumore dei propri passi gli echeggiava nell'animo come remoto suono di un altro mondo, come arriva sulle torri di Notre-Dame il brusio di Parigi.¹¹

La prepotente inafferrabilità racchiusa negli oggetti è generata dalla loro capacità di disorientare la temporalità storica, recando in «sé la traccia - suggerisce Celati - di una zona che non ci appartiene perché al di fuori delle piste conosciute che dal fondo dei tempi portano a noi». In tal modo questi reperti partecipano «alla natura del sogno, perché non pienamente contestualizzabili nella nostra realtà fisica». La loro «presenza – conclude Celati – è un avanzo di preistoria che preme per entrare nella storia». ¹² Anche Rapahel osservando le macerie del passato ipotizza una possibilità di vita fuori dal tempo. Ai suoi occhi quei frammenti, che hanno lacerato la propria immagine, sopravvivono grazie a una eversiva metamorfosi, provocata dalla solida evanescenza dell'incompiuto.¹³ A partire da una simile frantumazione, sembra pensare Rapahel, si

⁹ Vale la pena di riportare per intero il passo in cui viene fornita una prima panoramica della caotica disposizione degli oggetti posseduti dall'antiquario. È l'occhio sbalordito del protagonista a guidarci nei meandri di questo straniante allestimento: «Era poeta, e per caso si era imbattuto in un pascolo immenso per il suo spirito: in anticipo avrebbe contemplato gli ossami di venti mondi. A prima vista le raccolte gli offrirono un quadro confuso di opere umane e divine in contrasto fra loro. Coccodrilli, scimmie, boa impagliati sorridevano a vetrate di chiese, sembravano voler mordere busti, correre dietro oggetti laccati, arrampicarsi su lampadari. Un vaso di Sèveres con un Napoleone dipintovi Jacott si trovava accanto a una sfinge dedicata a Sesostri. Le origini del mondo e gli avvenimenti di ieri convivevano in grottesca bonomia». Balzac, *La pelle di zigrino* [1831], in *La commedia umana*, note a cura di Anna Fierro, trad.it. di Giancarlo Buzzi, cit., p. 780.

¹⁰ Walter Benjamin, *I passages di Parigi*, vol. II, a cura di Rolf Tiedemann e Enrico Giani, Torino Einaudi, 2000, p. 1012.

¹¹ Balzac, *La pelle di zigrino*, cit., pp. 783-785.

¹² Gianni Celati, *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, Torino, Einaudi, 2004, p. 210.

¹³ Il ricordo, piuttosto che la radicale opposizione tra la forma e l'informe ha una lunga e ramificata genealogia. Non a caso già nelle *Confessioni* Agostino scriveva: «Ciò che immaginavo era informe non per la mancanza di qualsiasi forma, ma solo in confronto con le cose rivestite di una forma più bella: un solido ragionamento avrebbe dovuto farmi capace che, se proprio volevo immaginare l'informe,

riesce a cogliere il fondo oscuro del visibile, offuscato dall'irriconoscibile magma dell'inanimato. Davanti all' ipnotica apocalisse di forme, l'occhio del poeta, preservato nella sua pulsionale plasticità, resta irretito da un groviglio figurale che conferisce a ogni minimo dettaglio un significato psichico, preciserà Balzac in un'altra occasione riferendosi a Hofmann.¹⁴ Ed è proprio quello che accade nell'epilogo del *Capolavoro sconosciuto*, quando Frenhofer, affidatosi alla medesima strategia compositiva, richiede una visione ravvicinata del quadro: anzi dettagliata, costringendo l'osservatore a immergersi nel vortice di una superficie ormai incrinata da una crepa abissale.¹⁵

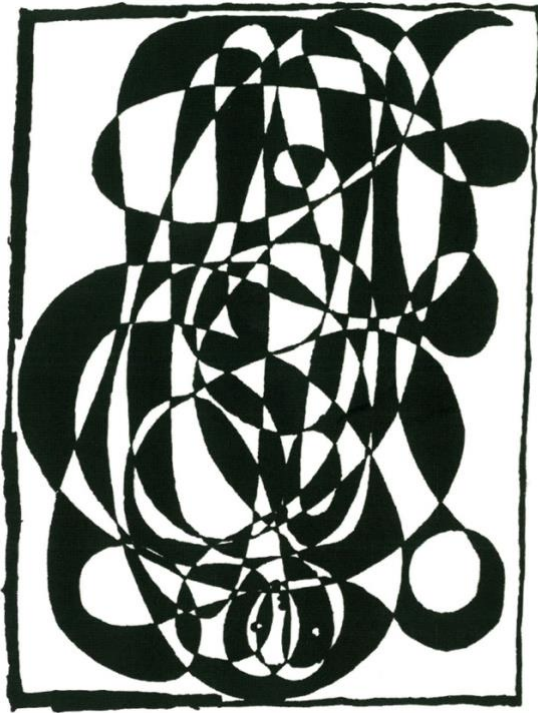


Figura 4: Pablo Picasso - acquaforte da *Il Capolavoro sconosciuto* di Balzac, dall'edizione Vollard del 1931

Non è difficile riconoscere in questo perimetro contratto e costipato lo spazio immaginario del quadro che riproduce *en abyme* la poetica di Balzac: dove le schiere di

bisognava togliere via completamente anche le reliquie di qualsiasi forma [...] Ed ebbi il sospetto che il passaggio da forma a forma avvenisse per qualcosa di informe, e non per il nulla assoluto». (Agostino, *Le confessioni*, in *Opere*, a cura di Agostino Trapè, trad.it. e note di Carlo Carena, Roma, Città Nuova Editrice, 1965).

¹⁴ Cfr. Balzac, *Il cugino Pons*, in *La Commedia umana*, note a cura di Claudia Moro, trad.it. di Giovanni Bogliolo, op. cit., p. 58.

¹⁵ «Per quanto gestito sobriamente, – sottolinea Daniel Arasse – il dettaglio rischia sempre di condurre il quadro alla sua catastrofe, per una ragione decisiva ed evidente, anche se spesso trascurata: per essere visto e, soprattutto, gustato, il dettaglio deve essere avvicinato. Ma l'osservatore che si accosta molto al quadro, fatto davvero grave, trasgredisce un principio essenziale alla legittimità della pittura classica. La fascinazione del dettaglio scrutato con l'occhio rasente la superficie dipinta sembra, tuttavia, irresistibile. I pittori si sono compiaciuti spesso di esibire il trionfo paradossale di un esercizio artistico in cui la pittura si spinge fino al suo effetto culminante, fino al suo limite». Daniel Arasse, *Il dettaglio. La pittura vista da vicino*, trad.it. di Aurelio Pino, Milano, Il Saggiatore, 2007, pp. 219-220.

ombre della raffigurazione artistica – in apparenza solide e compatte – sfumano progressivamente verso una dimensione inafferrabile in cui rimane impressa, però, la traccia della loro permanenza.

Non è un caso, allora, se la vertiginosa rappresentazione mentale di una caduta nel vuoto costituisca l'epicentro psichico di molti personaggi che popolano la *Commedia umana*. Attratti e perseguitati dalle allucinazioni intermittenti del nulla tentano con il loro deliri di ricreare il potenziale figurativo tramite la proiezione incarnata dei propri pensieri,¹⁶ sperimentando l'informe fluidità della passione filtrata dalle parossistiche espressioni corporee. Una gestualità convulsa irrompe all'improvviso sui volti, piegati in rughe profonde e tutti raccolti negli occhi, di volta in volta galvanizzati o inebetiti da un simile scombussolamento emotivo. «Il gesto muto – scrive non a caso Peter Brooks – appare come un segno nuovo, e che rende visibile tutto ciò che rimane impronunciabile e assente».¹⁷ In tal modo la passione inventa un linguaggio che violenta la crosta della vita, la smuove come una lava incandescente riassorbendola nel proprio cifrario misterioso. È questa la traiettoria seguita da Fhrenofer mentre sparge sulla tela i colori in una danza concitata, quasi a volere riprodurre l'eros creativo, anzi «la forma mentre si dà – scrive Susi Pietri – nel suo svolgersi perennemente mobile e sfuggente attraverso la complessità prismatica delle sue pieghe».¹⁸

Grazie all'invenzione di un pensiero in movimento, la cui andatura è determinata da un'intermittente pulsazione nervosa, sembra proprio che Balzac stia ricapitolando figurativamente quella *Pathosformel* a cui Warburg ha affidato il compito di tagliare trasversalmente l'intera raffigurazione artistica della modernità, attribuendogli, nella sua mobile latenza, il principio dinamico di un'*aisthesis* che si prolunga nel cuore della contemporaneità. Non lontana, nella sua sintassi conoscitiva, da Frenhofer, ma più in generale dall'intera filosofia di Balzac, il quale potrebbe senz'altro avallare l'esistenza della pluralità di «verità latenti» ipotizzate da Paul Klee a meno di un secolo di distanza.¹⁹

¹⁶ Non a caso Jean Pierre Richard ha rintracciato nella costellazione del fuoco il baricentro figurativo della passione: «Il corpo in tutte le sue funzioni – afferma perentoriamente – si pone sotto il segno della fiamma. [...] Il personaggio balzacchiano possiede in effetti un centro indubitabile, è mosso da un principio evidente di azione, ogni suo atto, pensiero, parole sono parte di una stessa braceria passionale. L'essere diviene un fuoco di artificio». Jean Pierre Richard, *Etudes sur le romantisme*, Paris, Seuil, 1971, pp. 7-9.

¹⁷ Peter Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, trad.it. di Daniela Fink, Parma, Pratiche, 1976, p. 148. Vale la pena di integrare la citazione del testo con una ulteriore precisazione di Peter Brooks: «La gestualità è fondamentalmente metaforica in quanto veicolo simbolico di un grandioso, e talora indicibile, contenuto significativo, e proclama la propria appartenenza ad un mondo posto dietro e oltre quello sensibile, all'ambito cioè di forze morali occulte che operano in segreto e che è necessario costringere entro i limiti del linguaggio». (*Ibidem*).

¹⁸ Pietri, *La Vénus en flammes. Don et échange de la forme dans Le Chef-d'œuvre inconnu*, Paris, Mimesis, 2005 p. 35.

¹⁹ Scrive a questo proposito Paul Klee: «In passato si rappresentavano cose visibili sulla terra, cose che volentieri si vedevano o si sarebbe desiderato vedere. Oggi la relatività delle cose visibili è resa manifesta, e con ciò si dà espressione al convincimento che, rispetto all'universo, il visibile costituisca solo un esempio isolato e che esistano, latenti, ben più numerose verità. Il significato delle cose si moltiplica e si amplia, spesso apparentemente contraddicendo l'esperienza razionale dello ieri. Ci si sforza di rendere essenziale il fortuito» (Paul Klee, *Confessione creatrice e altri scritti*, trad.it di Francesco Saba Sardi, Milano, Abscondita, 2004, p. 18).

Proprio insinuandosi nelle pieghe del reale e smarrendosi nell'indistinto l'occhio infuocato di Frenhofer dà l'avvio a una nuova parabola artistica. La stessa che alcuni anni più tardi troviamo in un'altra *mise en abyme* figurativa, composta, questa volta, dall'immaginazione di Melville, ad apertura di *Moby Dick*. In questa circostanza è un pittore anonimo a raffigurare «l'incantamento» (così lo avrebbe definito un secolo e mezzo dopo Javier Mariás tenendo fede al suo culto profano degli enigmi), esercitato da un'immagine il cui potere di attrazione risiede nella sua assoluta inafferrabilità.²⁰ Giunto alla locanda dello Sfiato, in attesa di imbarcarsi, Ismaele, mentre immagina «infinite processioni di balene, con nel bel mezzo di tutte quelle un imponente fantasma incappucciato, simile a un colle innevato nell'aria»,²¹ scorge appeso a un lato dell'atrio un enorme dipinto a olio che sembra un calco perfetto della sua visione. Si tratta di un quadro talmente amalgamato all'ambiente in cui si trova collocato da contrarne le stesse sembianze fradicie, marce e melmose. La sovrapposizione fra elementi atmosferici e pittorici crea uno straniamento spaziale che immerge lo sguardo dello spettatore in un «caos stregonesco» da cui si staglia una sagoma in movimento:²²

Ma ciò che più ti disorientava e ti confondeva era una lunga, flessuosa, portentosa massa nera di un qualcosa che si librava al centro del quadro sopra tre azzurre e incerte linee perpendicolari fluttuanti in una indescrivibile schiumosità. [...] Tuttavia, in esso c'era una sorta di indefinita, semi raggiunta, inimmaginabile sublimità che letteralmente ti ci inchiodava, finché involontariamente giuravi a te stesso di arrivare a scoprire cosa quell'incredibile dipinto significasse. Ogni tanto un'idea luminosa ma, ahimè, ingannevole, ti saettava nella mente. [...] Ma alla fine tutte queste fantasie si arrendevano di fronte a quel portentoso qualcosa nel centro del quadro. Una volta scoperto quello, tutto il resto sarebbe stato chiaro.²³

²⁰ L'incantamento secondo Mariás si manifesta ogni qualvolta l'immaginazione prende il sopravvento e scava nella realtà delle zone d'ombra che ne mettono in questione non solo la veridicità, ma addirittura la consistenza: in quei frangenti «è possibile la trasformazione dei fatti in puro pensiero, o in un puro ricordo, il loro lento viaggio verso l'irrealtà è incominciato nello stesso momento in cui si sono verificati». (Javier Mariás, *Domani nella battaglia pensa a me*, trad.it. di Glauco Felici, Torino, Einaudi, 1994, p. 55).

²¹ Herman Melville, *Moby Dick* [1851], a cura di Alessandro Ceni, Milano, Feltrinelli, 2007, p. 26.

²² Non siamo lontani dalla definizione di informe che Fédida, riprende da Bataille: «L'informe è per Bataille non tanto una assenza di forma ma piuttosto la messa in movimento attraverso il linguaggio di ciò che chiamiamo dall'inizio una forma». Pierre Fédida, *Le mouvement de l'informe, La part de l'œil*, n. 10 (1994) p. 23. Proprio questa ininterrotta pulsazione dell'informe nel cuore stesso della forma è decisamente respinta dalla celebre ricognizione storico-artistica operata nel 1997 da Yve-Alain Bois e Rosalind Krauss in, *L'informe. Istruzioni per l'uso*, Milano, Bruno Mondadori, 2003, sui cui limiti profondi è ritornato polemicamente Didi-Huberman nell'articolata postfazione del 2017 a una nuova edizione della *Somiglianza informe*, apparsa per la prima volta nel 1995 (cfr. Didi-Huberman, *La somiglianza informe o il gaio sapere visuale secondo Georges Bataille*, a cura di Francesco Agnellini, Milano-Udine, Mimesis, 2023, pp. 443-505). Cfr. anche Alberto Castoldi, *Epifanie dell'informe*, Roma, Quolibet, 2018.

²³ Melville, *Moby Dick*, cit., pp. 31-32.

Dal buio di questa superficie scivolosa emerge una serpentina di linee attraverso cui l'immagine della balena appare sulla tela «fibrillando»²⁴, con un impeto animalesco capace di scatenare una violenza incontenibile. In tal modo il pathos demoniaco che caratterizza l'intensità dionisiaca di Moby Dick diventa il vero detonatore di seduzione e repulsione di tutto il romanzo. La visione al rallentatore di Ismaele consente di mettere a fuoco la genesi allucinatoria della balena bianca, mentre si mostra ripiegata su uno sfondo che la dissolve in una schiumosità urtante e insidiosa.²⁵ Alla stregua di un presagio, il dipinto mette in scena la figurazione evanescente di Moby Dick: immagine-ombra che risucchia lo sguardo in quell'abisso invisibile che costituisce – ha osservato Merleau-Ponty – il corrispettivo irrinunciabile del visibile stesso.²⁶

²⁴ Mi riferisco al termine di cui si serve Fédida per descrivere il movimento pulsionale dell'informe. Cfr. Pierre Fédida, *Le mouvement de l'informe*, cit., p. 23.

²⁵ Non a caso Didi-Huberman si è spesso soffermato sulle particolari potenzialità di questa forma informe: «La bianca schiuma sarebbe in un certo modo l'acqua del neutro, sul punto di virare verso la formalità di un genere, di delineare la propria possibilità di differenziazione». (Georges Didi-Huberman, *L'immagine aperta. Motivi dell'incarnazione nelle arti visive*, trad.it. di Marta Grazioli, Mondadori, Milano 2007, p. 75).

²⁶ A solo titolo esemplificativo basta leggere questo breve passo tratto dall'*Occhio e lo spirito*, l'ultimo scritto portato a termine da Merleau-Ponty nel 1960, un anno prima della sua morte prematura, perché le conclusioni alle quali giunge il suo segmentato percorso concettuale risaltino pienamente, soffermandosi in questo caso proprio su alcune esperienze decisive dell'arte contemporanea: «L'essenza propria del visibile è di avere un doppio di invisibile in senso stretto, che il visibile manifesta sotto forma di una certa assenza» (Maurice Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, *Postfazione* di Claude Lefort, trad.it. di Anna Sordini, SE, Milano 1989, pp. 58-59). Non a caso, in precedenza, era stato esplicito riguardo all'imprescindibile impatto dell'occhio con ciò che gli è esterno: «Strumento che si muove da sé, mezzo che s'inventa i suoi fini, l'occhio è ciò che è stato toccato da un certo impatto con il mondo, e lo restituisce al visibile mediante i segni tracciati dalla mano. Da Lascaux ai giorni nostri, in qualsiasi civiltà nasca, di qualsiasi credenza, di qualsiasi motivazione, di qualsiasi pensiero, di qualsiasi cerimonia si circonda, pura o impura, figurativa o no, la pittura, anche quando sembra destinata ad altri scopi, non celebra mai altro enigma che quello della visibilità» (ivi, p. 23). Un'analitica estensione di questo orizzonte di pensiero è costituita dal *visibile e l'invisibile*, l'opus magnum incompiuto di Merleau-Ponty (cfr. Maurice Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, testo stabilito da Claude Lefort, nuova ed. it. a cura di Mauro Carbone, trad.it. di Andrea Bonomi, Milano, Bompiani, 1993).



Figura 5: Rockwell Kent - da *Moby Dick*, edizione del 1930

Sottoposto a una trasfigurazione quasi onirica il corpo della balena si riduce a una massa di carne bianca pronta a trasformarsi in un puro segno mentale. Priva di uno spessore percettibile mostra con la densità del suo bianco, «la realtà di un evento che sopraggiunge»²⁷ – avrebbe suggerito Leiris –, senza poter essere afferrato dal gesto del pittore se non attraverso il suo occultamento, riproducendo uno sfondo vuoto su cui galleggia il «fantasma fuggente della vita».

Una presenza così ossessiva non può che attingere direttamente all'indeterminazione del bianco da cui trae origine una disorientante elusività. L'annebbiato fascio di luce finisce per proiettare «un'immagine vuota» (con queste parole Starbuck designa la monomania del capitano Achab) che fagocita la scrittura del romanzo in una spirale informe, dando vita alla controfigura cartacea di Moby Dick.²⁸

²⁷ Michel Leiris, *Sul rovescio delle immagini*, trad.it. di Lucia Corradini e Roberto Rossi, Milano, SE, 1980, p. 20.

²⁸ Per capire a fondo, sulla scia di Lacan, «la presa immaginaria» posseduta da Moby Dick all'interno del romanzo, già a partire dalla scena fantasmatica riprodotta dal quadro, vale la pena di citare uno dei passi più significativi, in cui viene descritta la monomania di Achab: «Ma poiché la mente non esiste se non associata all'anima, doveva essere accaduto, nel caso di Achab, che avendo egli sottomesso tutti i pensieri e ogni fantasia al suo antico fine supremo, tale fine, per l'inveterata absolutezza del proprio volere e quasi fosse un essere autonomo, forzando la mano a dèi e demoni si era arrogato una sorta di diritto e d'indipendenza. Anzi, poteva vivere e ardere sinistramente, mentre la normale vitalità cui era congiunto fuggiva via inorridita da quel parto non voluto e non riconosciuto. Pertanto, lo spirito tormentato che abbacinava in quegli occhi corporei, quando ciò che sembrava Achab si precipitava fuori dalla cabina, in quel momento non era *che una cosa del tutto vacata, un informe essere sonnambolico; un raggio di luce viva ma senza un oggetto da colorare, e perciò di per*

Trasportata dalle correnti oceaniche la balena fluttua, si nasconde, tanto da sembrare irreali nonostante l'irriducibile consistenza materiale.²⁹ Interrogandosi sulla commistione tra la realtà e l'immaginazione Ismaele coglie, nella infida duplicità del bianco, una sinistra ascendenza medusea:

A parte le più ovvie considerazioni intorno a Moby Dick, che non potevano occasionalmente non destare un certo allarme nell'anima di chiunque, c'era al suo proposito un altro pensiero, o piuttosto un vago, indefinibile orrore, che talvolta con la sua intensità sopraffaceva completamente tutto il resto, ed era così arcano e pressoché ineffabile che quasi dispero di renderlo in forma comprensibile. Era la bianchezza della balena che sopra ogni cosa m'inorridiva. [...] nella più intima idea di questa tinta è latente qualcosa di elusivo, qualcosa che istilla più panico all'anima della rossezza che atterrisce nel sangue. È questa qualità elusiva a far sì che il pensiero della bianchezza, quand'è separata da associazioni più gradevoli e accoppiata a un qualsivoglia oggetto terribile in sé, innalzi il terrore fino ai suoi estremi limiti. [...] Ma ancora non abbiamo risolto l'incantesimo di questa bianchezza né appreso perché eserciti una così potente attrazione sull'anima; e fatto più strano e ancora più portentoso, perché come si è visto, essa sia contemporaneamente il simbolo maggiormente significativo di ciò che è spirituale, il velo stesso, anzi, della divinità cristiana, e anche invero l'agente intensificatore di ciò che maggiormente atterrisce. Che sia per la sua indefinitezza, che adombrando i vuoti e l'immensità spietata dell'universo, ci pugnala alle spalle col pensiero dell'annichilimento quando contempliamo la bianchezza della Via Lattea? Oppure è, che essendo la bianchezza nella sua essenza non tanto un colore, quanto la visibile assenza di colore e, nel contempo, la solidificazione di tutti i colori, è per queste ragioni che in un vasto paesaggio innevato c'è una mutua vacuità, piena di significato, un ateismo del colore, per assenza e per somma, dal quale rifuggiamo? [...] E quando procediamo ancora più in là, e consideriamo che l'arcano cosmetico produce ciascuna delle tinte, il gran principio della luce, rimane in sé bianco e incolore, e se operasse sulla materia senza mediazione conferirebbe a ogni oggetto, persino ai tulipani e alle rose,

sé vuota. Dio t'aiuti vecchio: i tuoi pensieri hanno creato in te una creatura; e del cuore di colui che l'intensità del pensiero rende un Prometeo, un avvoltoio si ciba in eterno, quell'avvoltoio essendo la creatura stessa da lui creata». La balena fluttua nella mente di Achab trasformandosi nella sua stessa pulsione interiore, sentimentale e istintuale che allo stesso tempo, paradossalmente, finisce col divorarlo. Cfr. *Moby Dick*, cit., pp. 238-239. Sul rapporto fra l'evanescenza dell'oggetto e il fantasma cfr. Jacques Lacan, *La direzione della cura e i principi del suo potere*, in *Scritti*, a cura di Giacomo B. Contri, Torino, Einaudi, 1979 e Id, *Il Seminario Libro VI. Il desiderio e la sua interpretazione (1958-1959)*, a cura di Antonio Di Ciaccia, Torino, Einaudi, 2016.

²⁹ Si tratta di una un'antitesi cruciale che traspare in maniera limpida nelle parole di Guido Fink: «È innegabile, a esempio, che esista una differenza sostanziale fra la balena Moby-Dick e la balena pensata, in assenza, da questo o quel personaggio; come è innegabile che questa balena "pensata" sia diversa e mutevole, a seconda di chi la pensa e come. A suo modo, Melville imposta una serie di distinzioni fra essenza ed esistenza, o più specificatamente fra la percezione, l'esperienza concreta (si pensi ai brani in cui la descrizione della balena è anatomicamente dettagliata, fino a condurci in un vertiginoso viaggio "dentro le cose") e l'immagine, come idea – non per questo "irreale" – di qualcosa che c'è stato, ci può essere, ci sarà, ma attualmente non si presenta alla percezione» (cfr. Guido Fink, *I testimoni dell'immaginario. Tecniche narrative dell'Ottocento americano*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1978, p. 333).

la sua inespressiva tintura...quando meditiamo su tutto questo, l'universo paralizzato ci sta davanti come un lebbroso; e come il caparbio viaggiatore che in Lapponia si rifiuta di mettere le lenti colorate e coloranti sugli occhi, così il misero miscredente s'acceca fissando il monumentale sudario bianco che avvolge tutta la prospettiva intorno a lui. E di tutte queste cose la balena albina era simbolo.³⁰

L'agghiacciante biancore, attribuendo una forma visibile alla materia, trasforma la presenza di Moby Dick in un aggregato fluido che, attraverso un'ininterrotta replica della sua stessa dissolvenza, intensifica l'orrore della morte.³¹ Il corpo della balena, tramutatosi nell'energia trascinate attorno a cui si coagula l'universo monomaniaco del romanzo, diviene l'epicentro di una inarrestabile frenesia pulsionale da cui si irradia un'immagine che si manifesta proprio mentre sparisce.³²

Se – come annotava Valéry nei suoi *Quaderni* – l'informe si rivela la modalità assunta dalla pura possibilità, è nel potenziale figurativo di ciascuna immagine che bisogna ricercare la sua persistente presenza.³³

È un punto di arrivo (ma anche di partenza) inaggirabile. Tanto è vero che da qui si sviluppano le prime, mature, riflessioni di Freud sul sogno, considerato da Valéry nei termini di uno strenuo avversario. La "raffigurabilità" – concetto che, direttamente e indirettamente, ricorre nel corso di tutta *L'Interpretazione dei sogni* – viene ricondotta da Freud alla funzione di indispensabile tramite espressivo attraverso cui il disarticolato groviglio pulsionale si scioglie in una sequenza di immagini, che permette di portare alla luce

un terzo momento determinante [i primi due sono la condensazione e lo spostamento, egli osserva in nota], la cui partecipazione alla trasformazione dei pensieri del sogno in contenuto del sogno non va sottovalutata: *la considerazione della raffigurabilità nel peculiare materiale psichico di cui si serve il sogno*, vale a dire soprattutto la sua capacità di essere raffigurato in immagine. Tra i diversi annodamenti secondari ai pensieri essenziali del sogno, sarà preferito quello che permette una raffigurazione visiva; il lavoro onirico non teme la fatica di trasfondere, in un primo tempo, il pensiero grezzo in un'altra forma linguistica, anche se questa è la meno consueta, purché renda possibile

³⁰ Melville, *Moby Dick*, cit., pp. 223-224 e 231.

³¹ Su queste costellazioni figurali di Moby Dick, in rapporto anche ad altri romanzi di Melville, mi sono soffermata più analiticamente in Vanessa Pietrantonio, *L'idea fissa. Una malattia dell'immaginario*, Milano, Bompiani, 2023.

³² Cesare Pavese, *Herman Melville*, in *Saggi letterari*, Torino, Einaudi, 1968, p. 88: «Non c'è nulla da scoprire sotto la Balena Bianca. Il suo pauroso significato – osserva puntualmente Pavese – sta appunto in questo che significa un vuoto, un nulla, una forza brutta, oppure un agente inconoscibile (che viene ad essere lo stesso). E qui torna da osservare con quanta sottigliezza è tenuto sino alla fine in ombra Moby Dick, pur discutendolo per tutto il libro in tutti i modi, e con quanta abilità lo si porta via via a giganteggiare sulla scena attraverso i suoi effetti raccontati dalle navi che l'hanno incontrato».

³³ Su questa matassa di nodi concettuali Valéry si sofferma di continuo lungo l'analitica riflessione dedicata nei *Quaderni* all'attività onirica (cfr. Paul Valéry, *Quaderni*, vol. IV, a cura di Judith Robinson-Valéry, Milano, Adelphi, 1990).

la raffigurazione e ponga così fine al travaglio psicologico del pensiero impedito.³⁴

Ma, come Freud si preoccupa di ribadire in ogni passo della sua opera, si tratta sempre, e inesorabilmente, di una forma quanto mai instabile, destinata a essere incrinata, se non addirittura deformata, dall'incandescente catena di condensazioni e spostamenti dei quali si alimenta il contenuto latente del sogno. Mimetizzato in una trafila di travestimenti, a volte talmente eccentrici da risultare stranianti per qualsiasi interprete – oltre che per il soggetto stesso che ne è l'autore –, il lavoro del sogno destituisce irrimediabilmente la legittimità di ogni forma canonica di raffigurazione, vanificando le solide garanzie offerte da una interpretazione che si fondi su un metodo collaudato. Anche se si tratta di una strategia ancora in via di sperimentazione Freud si dimostra ben presto consapevole di trovarsi davanti a una forma simbolica – nell'accezione che le attribuirà Cassirer –³⁵ il cui presupposto si annida, paradossalmente, proprio nella disintegrazione alla quale è soggetta qualsiasi forma. Attraverso *L'interpretazione dei sogni*, prima ancora di arrivare alla composizione dei casi clinici, la deformazione entra come componente costitutiva della raffigurazione. Ribaltando le premesse gnoseologiche in base alle quali fin dall'antichità la *mimesis* è stata riconosciuta quale principio regolativo della composizione figurale, l'informe, la pulsione disaggregante di qualsiasi immagine definita, si impone adesso come il complemento inscindibile della forma stessa: indeterminato, certo, ma dotato di un'estensione e pregnanza semantica di straordinaria ampiezza. Freud non dimostra dubbi in proposito:

Il mio metodo, infatti, non è comodo come il popolare metodo cifrato, che traduce il contenuto del sogno in base a una chiave fissa; anzi sono quasi rassegnato al fatto che lo stesso contenuto possa rivestire un significato diverso, secondo le persone e il contesto. [...] Questi sono spesso plurisignificanti e ambigui, in modo che, come nella scrittura cinese, soltanto il contesto ci consente di volta in volta l'interpretazione esatta.³⁶

Derrida, in un memorabile saggio del 1966 dal titolo *Freud e la scena della scrittura*, ha commentato così l'inevitabile catena di deformazioni oniriche:

La scrittura psichica, per esempio quella del sogno, che segue "antiche facilitazioni", semplice momento verso la "scrittura primaria" non si lascia

³⁴ Sigmund Freud, *L'interpretazione dei sogni*, *Opere 1899*, vol. 3, edizione diretta da Cesare Luigi Musatti, trad.it. di Elvio Fachinelli e Herma Trettl Fachinelli, Torino, Boringhieri, 1980, p. 316.

³⁵ Ci riferiamo ovviamente alla monumentale opera di Cassirer, *Filosofia delle forme simboliche*, pubblicata tra il 1923 e il 1929 (cfr. Ernest Cassirer, *Filosofia delle forme simboliche*, I-III, trad.it. di Eraldo Arnaud, Firenze, La Nuova Italia, 1961-1966).

³⁶ Sigmund Freud, *L'interpretazione dei sogni*, cit., p. 106. La forma – scrive Laurence Kahn – è «la sagoma dell'inconoscibile», con la psicoanalisi, «i luoghi del pensiero cessano di essere dei territori, perché solo il movimento, anzi i movimenti possono rendere conto degli avvenimenti psichici: le qualità ora non si riferiscono più agli stati ma ai passaggi. Grazie a Freud la mobilità diventa un dispositivo di trasformazione. Non che l'immobilità sia assente dall'esperienza. Ma la conservazione, il congelamento dell'immagine, il più resistente, il più incrollabile nella sua invariabilità, si coglie solo attraverso una rete in movimento di cambiamenti, di migrazioni, di metamorfosi». Laurence Khan, *L'action de la forme*, «Revue française de psychanalyse» vol. 65, n.4 (2001) pp. 986-987.

leggere a partire da alcun codice. Senza dubbio essa opera con un gran numero di elementi codificati nel corso di una storia individuale o collettiva. Ma nelle sue operazioni, nel suo lessico, e nella sua sintassi, resta irriducibile un residuo puramente idiomatico, che deve sostenere il peso dell'interpretazione, nella comunicazione tra gli inconsci.³⁷

Ma che questa "scrittura primaria", pur trovando nel lavoro del sogno il suo veicolo linguistico privilegiato, non si esaurisca esclusivamente nel dispiegamento onirico è un'acquisizione decisiva per la psicoanalisi del secondo Novecento, basti pensare – per rimanere nell'ambito di alcuni indiscutibili protagonisti – non solo a Lacan, ma anche, lungo traiettorie diversamente orientate, a Bion³⁸. Sarebbe però sicuramente riduttivo rimanere confinati all'interno della koiné psicoanalitica. I caratteri peculiari della "scrittura primaria" portata alla luce da Freud possiedono, hanno sempre posseduto, un'ampia gamma di estensioni, pari alle indefinite espressioni della creatività, sospesa puntualmente sull'esile crinale che separa il pensiero manifesto dai suoi contenuti latenti. Pronti, però, ed è il caso tipico di Manganelli, a insediarsi stabilmente tra le maglie di una partizione discorsiva avviata nel segno di una padronanza – almeno parziale – dei propri enunciati. Non a caso alla recente raccolta di saggi storico-artistici scritti da Manganelli tra il 1969 e il 1990 il curatore, Andrea Cortellessa, ha scelto, con felice intuito, di apporre il titolo di *Emigrazioni oniriche*, proprio perché, come scrive nel saggio in chiusura del volume, «più che l'estasi del visibile, nell'immagine Manganelli celebra *l'invisibile*: quanto cioè, non meno paradossalmente, dà corpo agli attanti prediletti del fantasma, dell'assenza, del nulla. [...] Questi «aurorali profili che non diventeranno corpi» somigliano alle figurazioni di quella porta del Duomo che Fontana non riuscì a realizzare: anche «il disegno appartiene al luogo discontinuo dei fantasmi». Queste immagini «non nate» – per usare il lessico di *Hilarotragoedia* –, queste «larve di figure» fanno la loro comparsa, però, anche nelle opere compiute: persino in un luogo eminente del Canone Occidentale come *l'Estasi di santa Teresa* di Bernini»³⁹. A proposito della quale le «emigrazioni oniriche» di Manganelli si installano nella sua scrittura con intensità davvero sulfurea:

Mi sono recato ripetutamente in questa chiesa (Santa Maria della Vittoria), a contemplare questa immagine risaputa, e ho cercato di adoperarla. In realtà, quando si esamina direttamente, dal vivo, questo oggetto, esso non solo non è né banale né risaputo, ma elusivo, inquietante, insieme disagiata ed inafferrabile; è evidente ed oscuro; esplicito e critico. Provo a guardarla, ad

³⁷ Jacques Derrida, *La scrittura e la differenza*, trad.it. di Gianni Pozzi, *Introduzione* di Gianni Vattimo, Torino, Einaudi, 1971, p. 270.

³⁸ Cfr. Wilfred R. Bion, *Apprendere dall'esperienza*, trad.it. di Antonello Armando e Parthenope Bion Talamo, Roma, Armando, 1972; *Gli elementi della psicoanalisi*, trad.it. di Giovanni Hautmann, Roma, Armando, 1973.

³⁹ Cfr. Andrea Cortellessa, *Violenza immobile*, in Giorgio Manganelli, *Emigrazioni oniriche. Scritti sulle arti*, a cura di Andrea Cortellessa, Milano, Adelphi, 2023, p. 323. Sempre di Cortellessa, oramai l'interprete più accreditato dell'opera di Manganelli, cfr. in particolare *Il libro è altrove. Ventisei piccole monografie su Giorgio Manganelli*, Luca Sossella, Roma 2020; *Filologia fantastica. Ipotizzare Manganelli*, Ancona, Argolibri, 2022. Cfr. anche l'importante monografia di Filippo Milani, *Emblemi della dissimulazione*, Bologna, Pendragon, 2015.

affidarmi agli occhi, cui do il compito di trovare l'oscuro di codesta bianchezza. E la statua scompare. Ora ho di fronte qualcosa che chiamerei una figura: intendo con questa parola un segno depositato nello spazio, qualcosa che simula l'umano, ma appartiene al mondo delle immagini disumane, una forma indifferente e necessaria, ignara e non bisognevole di aria.

La scoperta della figura, dove si voleva fosse una scultura, mi disturba; ora so di trovarmi di fronte a qualcosa che non esprime nulla, ma che mi sta magando, coinvolgendo senza essere coinvolta. Tento una prima descrizione della statua non più statua, e mi accorgo che quella forma ha già subito una prima metamorfosi, e la trasformazione mi travolge.⁴⁰

Ancora una volta è dalla visione di una oscura bianchezza che emerge l'elusività della forma, nonostante sia una granitica consistenza marmorea a innescare in questo caso i movimenti della metamorfosi. Affondando lo sguardo tra le pieghe delle vesti, dove si cela, e al contempo traspare, la pulsione erotica di Santa Teresa Manganelli scorge un corpo instabile, soggetto a distorsioni e deformazioni prodotte dall'irrealtà del desiderio.⁴¹ Di fronte alle pose passionali che tanto avevano ammaliato Stendhal il suo occhio non può sottrarsi alla forza immaginativa dell'illusione barocca: una pulsione, un fluido pronto a plasmare tutti i modelli inventati dall'asceti mistica, quando si incunea all'interno di nuovi spazi psichici. Così l'estasi di Santa Teresa diventa il teatro di una straordinaria plasticità mentale che la trasforma, per dirla nei termini di Didi-Huberman, «in una figura figurante, incerta, sospesa, che si sta formando, che sta apparendo».⁴² «La metamorfosi del suo corpo amoroso» conduce verso «l'oscurità del regno dell'es»,⁴³ regolato – ammonisce Kristeva – dall'irriducibile, e irrinunciabile, dicotomia di rivelazione e assenza, godimento e nulla. Ma è a partire dall'espressione sonnambolica del volto in cui è impresso un inerme e disarmante abbandono che, secondo Manganelli, l'opera di Bernini asseconda l'invenzione di un corpo eccentrico rispetto alla propria stessa presenza. Ascoltiamolo:

⁴⁰ Manganelli, *Emigrazioni oniriche* cit., pp. 117-118.

⁴¹ Del resto, come ha perfettamente messo in luce Deleuze, è nella piega che si condensa l'estetica barocca. Ad apertura del suo libro sulla *Piega* si legge: «Il Barocco curva e ricurva le pieghe, le porta all'infinito, piega su piega, piega nella piega. Il suo tratto distintivo è dato dalla piega che si prolunga all'infinito. Per prima cosa il Barocco diversifica le pieghe, seguendo due direzioni, due infiniti, come se l'infinito stesso si dislocasse su due piani: i ripiegamenti della materia e le pieghe dell'anima». Gilles Deleuze, *La piega. Leibniz e il Barocco*, a cura di Davide Tarizzo, Torino, Einaudi, 1988, p. 5.

⁴² Georges Didi-Huberman, *La conoscenza accidentale. Apparizione e sparizione delle immagini*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011, p.91. Altrove Didi-Huberman sottolinea il paradosso celato dietro il concetto di figura, interno alla costellazione semantica dei due verbi *prefigurare* e *defigurare*; «Figurare una cosa, pertanto, non significa restituirla al suo aspetto naturale o "figurativo": è esattamente del contrario che si tratta, ossia di condurre un lavoro di trasferimento del suo aspetto per tentare di afferrare o di affrontare tramite uno sviamento, il nodo della sua verità essenziale. Allontanarsi, sviare dalla cosa per offrirla alla vista: l'esigenza è paradossale». (Didi-Huberman, *L'immagine aperta. Motivi dell'incarnazione nelle arti visive*, cit., p. 149).

⁴³ Julia Kristeva, *Teresa, mon amour. Santa Teresa d'Ávila: l'estasi come un romanzo*, trad.it. di Alessia Piovanello, Roma, Donzelli, 2008, p. 63. Si veda anche Michel de Certeau, *Fabula mistica. La spiritualità religiosa tra il XVI e il XVII secolo*, trad.it. di Rosanna Albertini, Introduzione di Carlo Ossola, Bologna, il Mulino, 1987.

Il volto di Santa Teresa è il culmine dell'assenza [...] L'assenza di quel volto, il suo non esserci, apre nella figura una nuova storia; e mi provo a seguirla, quasi assistessi a un racconto danzato, cerimoniale, arcaico e sublime [...] in quel viso dimora la morte, ma non è letale; essa ha solo il compito di uccidere il "volto": cioè di lasciarlo identico a un volto umano, e tuttavia toglierli ogni qualità antropomorfica; giacché quel volto ha catturato, è stato colto dall'assenza, è stato penetrato e trasformato da ciò che, per noi, è pensabile solo come luminoso e abbagliante nulla. Quel volto è la perdita dell'io, del nome, del dialogo; non si difende, ed è impredicabile; non resiste, e la sua forza è incalcolabile; si astiene, ed è ossessionante; come acqua e luce è privo di forma ed occupa ogni luogo, ogni occhio che osi guardarlo; la sua lontananza è insondabile, e tuttavia abita, tormentosa e distratta, nel profondo di noi.⁴⁴

Nella cavità del volto, inaccessibile allo spettatore, sono custodite le tormentate pieghe dell'anima che avvolgono e dipanano lo smarrimento mistico di Santa Teresa. Sottratta a sé stessa, quasi in deliquio, il viso si trasfigura in un "abbagliante nulla" mettendo in scena un evento immaginario, imminente, prossimo: non ancora visibile ma in procinto di accadere, come a suo tempo aveva osservato Lacan.⁴⁵ Una violenta risacca memoriale sembra improvvisamente affiorare nella scrittura straniante di Manganelli quando, dal volto "assente" di Santa Teresa riemergono le ombre di una remota possessione. L'evento impreveduto dell'incontro con "l'altro" può allora verificarsi solo mediante la ripetizione estenuante di un'allucinazione negativa.⁴⁶ Abbagliata, travolta, dalla luce marmorea, la fisionomia della santa, pur non perdendo i propri connotati, si spinge al di là dell'umano, precipitando in un abisso di vertigini, orchestrate dall'intensità di una pulsione che, sulle tracce di Fédida, potremmo definire come «il dolore bianco dell'assente».⁴⁷

Addentrandosi nelle potenzialità formali avvolte all'interno dei ripiegamenti della materia – predisposte appositamente da Bernini per catturare, e, insieme, per sviare l'attenzione dello spettatore attraverso le venature del marmo – Manganelli è riuscito perfettamente a cogliere la sottomissione di un volto che, mentre diviene una

⁴⁴ G. Manganelli, *Emigrazioni oniriche*, cit., pp. 119-120.

⁴⁵ Scrive a questo proposito Lacan: «Non vi resta che andare a guardare a Roma la statua del Bernini per capire subito che lei gode, non c'è dubbio. E di che cosa gode? È chiaro che la testimonianza essenziale dei mistici consiste appunto nel dire che lo provano, ma che non ne fanno nulla. [...] Quel che si tentava alla fine del secolo scorso, al tempo di Freud, quel che cercava ogni sorta di brave persone nell'entourage di Charcot e degli altri, era di ricondurre la mistica a faccende di fottare. Se guardate le cose da vicino, non è affatto così. Questo godimento che si prova e di cui non si sa nulla, non è forse quel che ci mette sulla via dell'ex-esistenza? E perché non interpretare una faccia dell'Altro, la faccia Dio, come quella che è sostenuta dal godimento femminile?». Jacques, Lacan, *Il seminario. Libro XX. Ancora 1972-1973*. A cura di Jacques-Alain Miller e Giacomo Contri, Torino, Einaudi, 1983, pp. 75-76.

⁴⁶ Secondo Green l'allucinazione negativa consiste in una «rappresentazione dell'assenza di rappresentazione», grazie a cui si verifica una «condizione di possibilità della rappresentazione [...]». L'allucinazione negativa – conclude – è il rovescio di cui l'esaudimento allucinatorio del desiderio è il dritto». André Green, *Il discorso vivente. La concezione psicoanalitica dell'affetto*, trad.it. di Jean Sanders, Roma, Astrolabio, 1974, p. 253.

⁴⁷ Pierre Fédida, *L'absence*, Paris, Gallimard, 1978, p. 7.

emanazione del «nulla», mostra quanto il fondo oscuro della visione di un artista possa turbare la superficie rappresentabile.

È qui, allora, che potremmo collocare la «zona d'interesse» dell'informe – per riprendere il titolo del recente film di Jonathan Glazer, tratto dall'omonimo romanzo di Martin Amis –: nell'iscrizione fuori campo dei fantasmi, dove lo spazio mobile della pulsione rovescia la temporalità delle immagini.



Figura 6: Gian Lorenzo Bernini - Estasi di Santa Teresa d'Avila, Roma, Santa Maria della Vittoria, 1647-1652

Le tracce della volpe: Giovanni Testori nella e sulla canzone d'autore

Guglielmo Bottin

Università degli Studi di Milano, Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali
(guglielmo.bottin@unimi.it)

Abstract

L'articolo presenta diversi casi di collaborazione e affinità elettiva tra Giovanni Testori e compositori della scena milanese (Suligoj, Carpi) e con lo *chansonnier* monegasco Léo Ferré, sia per quanto riguarda la messa in musica di poesie e testi teatrali, sia come la scrittura da parte dello stesso Testori di note di copertina a corredo delle opere dei suoi amici musicisti. L'insieme di queste pratiche costituisce un interessante caso di polimedialità nella produzione testoriana.

Parole chiave

Theatrical songs, Italian chanson, poetry in music

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/688>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.
Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

L'articolo presenta diversi casi di collaborazione tra Giovanni Testori e compositori della scena milanese (Suligoj, Carpi) e con lo *chansonnier* monegasco Léo Ferré, sia per quanto riguarda la messa in musica di poesie e testi teatrali, sia come la scrittura da parte dello stesso Testori di note di copertina a corredo delle opere dei musicisti. La prima parte è dedicata al rapporto artistico tra Testori e Suligoj, in particolare per la canzone *Volpe d'Amore* che, dalla prima messa in scena de *L'Ambleto* nel 1972, viene in seguito più pubblicata su disco. Ogni edizione discografica differisce per arrangiamento e interprete, ciascuno dei quali opera una rimediazione e una (ri)appropriazione del brano che, da musica di scena, diventa prima prodotto artistico cantautorale e poi *cover* discografica in forma di omaggio all'autore novatese. Vedremo come, a un certo punto, parola e musica vengono indebitamente separati, cancellando di fatto il lavoro della prima compositrice della parte musicale che si troverà sostituita da nuovo musicista più potente e famoso. Infine anche le parole di Testori vengono profondamente rielaborate, anzi, di fatto riscritte da un altro autore, al fine di aggirare contese legate ai diritti sulla canzone originale. Nella seconda parte si indaga l'affinità e l'amicizia tra Testori e lo *chansonnier* monegasco Léo Ferré. Testori aiuta Ferré a farsi conoscere in Italia, scrivendo per lui un encomiastico programma di sala per il concerto al Piccolo Teatro di Milano e le note di copertina per la sua prima raccolta di canzoni in lingua italiana. Ferré ricambia la stima e l'amicizia di Testori, mettendo in musica una sua poesia e presentandola poi in un programma televisivo cui partecipa lo stesso Testori. Le canzoni di Testori, nate come poesie o brani di scena, rappresentano così un particolare caso di polimedialità, tra pubblicazioni discografiche, diffusioni radiotelevisive e nuove messe in scena.

1. Suligoj: melodia e ritmo affondati nella storia

Elide Suligoj (1936-2015), («si pronuncia sciuligoii»), di padre slavo e madre pavese («battezzata nel Naviglio»), frequenta casa Strehler e studia al Conservatorio Verdi di Milano¹. A quattordici anni viene presentata da Nunzio Filogamo al Teatro Puccini e, a ventuno, diventa cantante orchestrale. Due anni più tardi, nel 1959, firma un contratto editoriale come compositrice di canzoni, («unica donna in Italia») scrivendo, spesso insieme al paroliere Luciano Beretta, con cui collabora abitualmente, brani per Claudio Baglioni, Don Marino Barreto, Camaleonti, Fausto Leali, Milva, Domenico Modugno, Nomadi, Flo Sandon, Lara Saint Paul, Ornella Vanoni. Un speciale del Radiocorriere dedicato alle cantautrici, «le Walkirie della canzone», descrive Suligoj come dotata di «radice letteraria e intellettuale» e «voce profonda, suggestiva e francesizzante», attribuendole un buon successo all'estero ma non ancora in Italia poiché «troppo cerebrale, troppo complessa, troppo intellettualista»². Dopo gli esordi discografici come interprete in *Gocciolate Di Luna/Salutiamoci* (1960) e i successivi *Nadie/Quaranta Notti di Luna Piena* (1961), *Esperanza/Tesoro Mio* (1962) e *La Chitarra/Dolce Amore Non Piangere* (1970), incide nel 1978 un 45 giri su parole di Testori, *Volpe D'Amore*³:

Quando la sera dolce veniva

¹ s.n., *Prima compone poi canta*, «StampaSera», 13 aprile 1978, p. 24.

² Piero Novelli, *Le Walkirie della canzone: è il momento delle cantautrici*, «Radiocorriere», 9-15 Luglio 1961, pp. 18-20.

³ Elide Suligoj, *Volpe d'Amore*, Discorso Records ES-270001, 1978.

tu mi apparivi, volpe d'amore,
quando la notte negra scendeva
in me cadevi, neve d'ardore.
Sì, eri tu, sì,
soltanto tu,
soltanto tu,
che mi prendevi baciandomi,
fasciandomi,
ma la felicità, la gran felicità,
mai.
Tu mia neve,
tu mia grande viola, mio bambino,
mio
cielo, luce, nido, canto,
rabbia, voce, grido, pianto.
Quando la notte in alba finiva
tu mi piangevi dentro le mani
e mi chiedevi
perché se m'ami
tutto finisce,
tutto svanisce.

La metafora della volpe è centrale nella poetica testoriana e l'autore se ne serve spesso per significare l'impossibilità di essere completamente accettati nel mondo e la mesta consapevolezza di esserne rifiutati e allontanati⁴. La volpe che cerca di avventurarsi all'esterno della sua tana è subito respinta, braccata e costretta a nascondersi: «Il tuo muso di volpe/che usciva per un momento/dalla tana/e poi subito spaurito/rientrava/era quello di un figlio/nato per caso/che non voleva capire/d'essere in questa terra/un disperato, un evaso»⁵.

Tornando alla canzone di Elide Suligoj, la compositrice rende *Volpe d'Amore* in forma di ballata con andamento ternarieggiante in 6/8. Nella prima metà del brano, la voce è accompagnata da arpeggi di chitarra e brevi disegni di oboe e di archi in forma responsoriale o di contrappunto. In «tu mia neve/tu mia grande viola» la voce si impenna in una scala minore armonica che sale per un'ottava e mezza fino al quarto grado per poi scendere alla tonica e modulare in maggiore. La parte musicale, di forma inevitabilmente strofica giacché segue puntualmente i versi di Testori senza aggiungere ritornelli o altri elementi diatattici tipici della popular music del periodo, è impreziosita da una particolare cura del ritmo armonico e dell'arrangiamento, da cui emerge in parte l'origine teatrale della canzone. A tre minuti, terminato il canto e spentosi l'accordo di tonica finale, Suligoj si avvale di un espediente di drammaturgia musicale lanciando all'improvviso una struggente coda strumentale di pianoforte, archi e sintetizzatore dall'attacco lento e dal timbro acuto. Questa sezione è inoltre più veloce del resto del brano ed è in fa minore, un semitono sopra la tonalità principale della canzone.

⁴ Anna Fochi, *Through Hamlet, with Hamlet, against Hamlet: Giovanni Testori's Translation of the Ultimate Character*, «New Readings» 12,1, 2012, pp. 73-90.

⁵ Giovanni Testori, *Opere 1965-1977*, Milano, Bompiani, 1997, p. 934.

Nel 1994, Milva scorpora il testo dalla musica di Suligoj e ne commissiona una nuova al compositore e politico greco Athanasios Mikroutsikos, in quegli anni Ministro della Cultura del Movimento Socialista Panellenico⁶. Con un provvedimento d'urgenza, il tribunale di Milano blocca la commercializzazione del disco importato dalla Grecia (dove aveva già venduto oltre trentamila copie) in seguito alla denuncia della stessa Suligoj. Nel suo ricorso in tribunale, la cantautrice racconta di aver fatto ascoltare a Milva, poco dopo la morte di Testori nel 1993, la canzone che aveva scritto con lui vent'anni prima: «Milva ha contravvenuto ad elementari regole di etica professionale, ignorando del tutto la legge sul diritto d'autore. Le parole di Testori, come ha riconosciuto il giudice, sono legate indissolubilmente alla musica dalla cessione editoriale e dal deposito dei diritti alla Siae»⁷. Milva si difende dicendo di avere una lettera dell'erede di Testori che la autorizza a utilizzare il testo dello scrittore. Per non contravvenire all'ordinanza del giudice ed eludere ogni disputa con Suligoj, il disco di Milva verrà ristampato registrando sulla nuova musica di Mikroutsikos un testo sostanzialmente omofono (*Vento d'Amore*) scritto dal veneziano Maurizio Piccoli in sostituzione di quello testoriano:

So che la luna / spogliava il cuore / e tu mi rapivi / vento d'amore / non c'era
 un quando / nemmeno un dove / solo lo spazio / di un sempre e un fiore /
 qui c'eri tu / qui, non volo più / lassù nel blu tu mi cantavi / stringendomi,
 baciandomi / estate e gli anni miei / stringendomi, pregandomi / di non
 lasciarti mai / mai / dolce mare / sguardo di tempesta / sole e aquilone mio /
 furia, pianto / fuoco spento / freddo tempo / voce, vento / avevi stelle di un
 altro cielo / o l'innocenza di nuove viole / perché le notti stanno tremando /
 perché ti canto e non ho parole⁸

Al di là degli aspetti legati al diritto d'autore, l'irritazione di Elide Suligoj per la scelta di Milva di sostituire la sua musica con quella di Mikroutsikos appare del tutto comprensibile, considerando che le due collaboravano da molti anni e che la cantante di Goro aveva già interpretato dei brani composti di Suligoj tra cui *Monica Delle Bambole*, *L'Uomo Questo Mascalzone* ma soprattutto *Sono Matta da Legare* che Suligoj aveva ricantato e pubblicato nel 1978, proprio sul lato b di *Volpe d'Amore*⁹.

⁶ Milva [Maria Ilva Biolcati], Θάνος Μικρούτσικος, *Volpe d'Amore - Αλεπού Της Αγάπης*, Minos-EMI 724348053817, 1994. <https://www.youtube.com/watch?v=p1f8hvGcX8g>

⁷ s.n., *Il disco di Milva: bloccato «Volpe d'amore»*, «La Stampa», 17 gennaio 1995, p. 22.

⁸ Milva [Maria Ilva Biolcati], *Vento d'Amore*, in *Milva canta Thanos Mikroutsikos*, Agorà AG167.1, 1998.

⁹ Elide Suligoj, *Volpe d'Amore*, Discorso Records ES-270001, 1978.



Fig. 4-1 Le immagini di copertina di *Volpe d'Amore* di Suligoj (1978) e di Milva (1994)

In realtà il brano *Volpe d'Amore*, con parole di Testori e musica di Sulligoj, risale al 1972 ed è presente nella prima messa in scena de *L'Ambleto*. È cantato dal personaggio del Francese interpretato da Alain Corot, nome d'arte di Alain Pierre Toubas, compagno ed erede di Testori, ossia colui che ha avrebbe in seguito autorizzato la versione di Milva. Ne *L'Ambleto* la volpe è al centro dell'incontro tra il protagonista e il personaggio del Francese: il giovane appare tenendo in braccio una volpe ferita, soccorsa dopo essere stata abbandonata sulla neve da un cacciatore. La volpe torna poi nel finale della commedia quando, in punto morte, Ambleto che conferma la propria identificazione con l'animale: «sta vorta la volpe ha dovuto morire»¹⁰.

La prima versione discografica di *Volpe d'Amore* viene incisa da Toubas su etichetta Elektra¹¹. L'arrangiamento non presenta particolari guizzi, a eccezione della voce che, nella parte centrale, è moltiplicata da un marcato effetto di eco che le conferisce una qualità onirica quasi ultraterrena e pare collocarla fuori dallo spazio acustico del brano. Dopo due minuti, i primi versi vengono ripetuti da una voce femminile dal timbro a metà tra il flebile e il sussurrato che risponde sommessamente all'invocazione di Toubas/Corot. Potrebbe trattarsi di un 'cameo' di Giovanna Nocetti, nota cantante e discografica qui però accreditata solo come produttrice esecutiva. Nel dicembre del 1974, Nocetti aveva in effetti partecipato con Toubas allo spettacolo musicale *Ieri e Sempre* al Teatro Gerolamo di Milano in cui, insieme a canzoni varie, vengono recitati testi editi e inediti e alcune poesie tratte della raccolta *A te*¹². In ogni caso, a differenza della versione registrata da Suligoj nel 1978, nel disco di Toubas del 1976 il testo è ripetuto e organizzato per meglio adattarsi alla forma canzone e, forse, anche alla durata standard del singolo discografico.

Le parole di *Volpe d'Amore* sono riportate per intero sul retro della copertina del quarantacinque giri insieme a quelle di *Miissimo di me*, canzone incisa sulla facciata posteriore e tratta da un'altra poesia di Testori musicata da Suligoj, anche questa

¹⁰ Giovanni Testori, *Opere 1965-1977*, cit., pp. 1227-8.

¹¹ Alain Corot [Toubas], *Volpe d'Amore*, Elektra T-12238, 1976.
<https://www.youtube.com/watch?v=pJXDLQ5tabQ>

¹² Giovanni Testori, *Opere 1965-1977*, cit., pp. 1520-1522.

presente nell'edizione del 1972 de *L'Ambleto* e interpretata dal Franzese al principio della terza scena¹³:

Que tu as,
mon amour?
Parle-moi:
cos'hai, amore miissimo di me?
Est-il possible
che tu ne saches
che il dolore
è scritturato
nel nostro istesso nascimento?
Mais si toi ou moi
On ne nasceré pas
Alors, sur la terre
Et dans le ciel entier,
arebbe mancato qualchecosa
un delirio, un 'bracciamento,
una rosa.
Alors ne pleure pas:
non piangere, amore miissimo di me!
Ferme ta tête.
Quand vien la sera
E la bufera
E tremano i morti
didentro del tuo cuore,
poggia la spalla in su di me
e dormi, miissimo di me,
miissimio mio amore!

Sulla copertina del disco le canzoni sono indicate come tratte «dallo special TV omonimo», un progetto televisivo che non risulta essere poi stato realizzato. Un'altra versione di *Miissimo di me*, cantata a cappella da Sandro Lombardi, è inclusa nella registrazione della diretta radio di *Due Lai* del 15 dicembre 1999¹⁴.

¹³ Giovanni Testori, *L'Ambleto*, Milano, Rizzoli, 1972, p. 36.

¹⁴ Giovanni Testori, *La pietà e la rivolta: il teatro di Giovanni Testori negli spettacoli di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi*, a cura di Giovanni Agosti, Roma, Rai Libri, 2001.

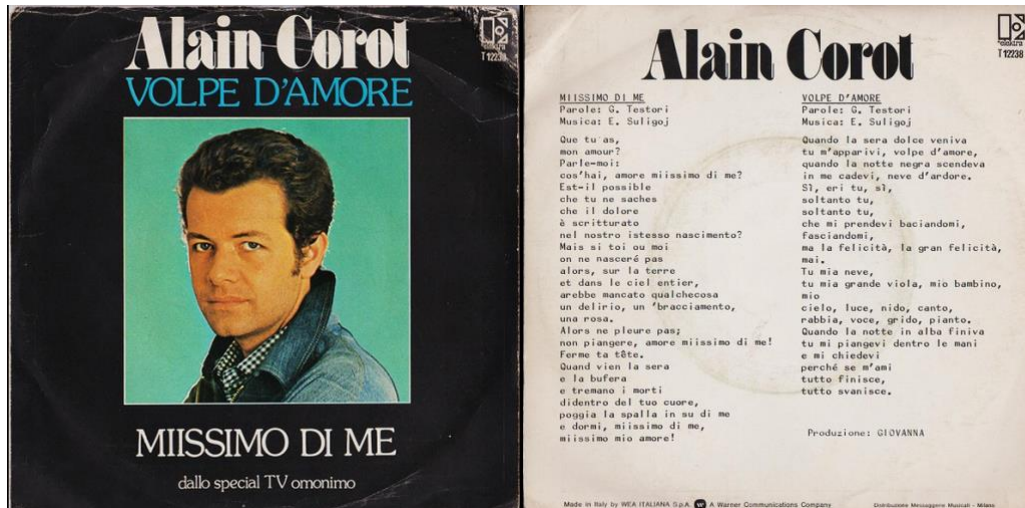


Fig. 4-2 prima versione discografica di *Volpe d'Amore* (1976)

Nel 1978 Suligoj mette in musica diciannove poesie di Carlo Porta, vincendo il Premio della Critica Discografica Italiana. Nel gennaio del 1979 la televisione nazionale le dedica lo speciale *Elide Canta Suligoj*¹⁵. La stima di Testori per la musicista è confermata dalle note di copertina che l'autore scrive per l'album *Il mio Porta*¹⁶, parlando di un lavoro di "innamoratissima chirurgia" in cui ritmo e melodia risultano "affondati dentro la storia" e restituiscono una godibilità popolare opposta alla "inciviltà culturale" del consumismo. Può essere utile riportare il testo integralmente poiché, da quanto ho potuto verificare, non risulta pubblicato nelle antologie testoriane:

Mettere in musica Porta; dare musica alla musica dura e pur umanissima che corre sotto i suoi versi dove tutto un popolo vive, soffre, ama, gioisce, si ribella, si indigna, si addolora e si esalta. L'impresa poteva apparire chiusa in partenza. Ma, così come la poesia nasce sulla poesia, anche la musica nasce sulla musica. Il segreto, il dono o come chiamarlo?, la meritatissima grazia, ecco, stava nel prendere tra le mani il filo delle note non scritte che sottendono la musicalità dei versi di cui il gran poeta milanese e lombardo, anzi e «tout court», italiano è costruito. Ma prender tra le mani quel filo significava prima di tutto intuire con la luce del proprio intelletto e con la passione del proprio cuore, e non già per via di ricostruzioni filologiche, l'onda immensa del canto che preme dentro la poesia portiana; la voce di ciascuno dei suoi personaggi e, con la voce, la possibile melodia e il possibile ritmo che correvano e corrono (trattandosi di personaggi imperituri) nell'intelletto nel cuore di quei personaggi; che sono sì infiniti, e che emergono e s'alzano ciascuno con la propria individualità, ma che poi tornano dentro l'unità generante e generale del coro. Elide Suligoj che fin qui aveva trattenuto la sua grande vocazione nei territori, per lei i propri e, a evidenza, troppo stretti, della canzone ha trovato nel suo e nostro supremo concittadino e, «in primis», nel suo e nostro dialetto (qui giunto alla sua più totale espressione) lo scatto per uscire da quei territori dove la sua peritissima natura musicale si intratteneva; e mentre ha

¹⁵ s.n., *Elide canta Suligoj*, «Radiocorriere», 7-13 gennaio 1979, p. 70.

¹⁶ Elide Suligoj, *Il mio Porta*, Discorso Records ES-LP 2702, 1978.

preso tra le mani e, per dir meglio, tra le corde della sua chitarra e quelle della sua gola, quel filo lontano ha liberato il suo grande estro e il suo gran talento nella realtà di una poesia musicale che, come tutte le vere poesie, ha la forza di contraddire e di vincere tutto quanto l'ha preceduta. Le canzoni della Suligoj erano bellissime; sempre sulla soglia di lacerare il limite, del resto difficilmente perquisibile, su cui le canzoni crescono e si moltiplicano; ma qui si tratta di ben altro. Della canzone è rimasta la piena e popolare godibilità; ma lo spessore, la tensione, il livello di ironia, di rivolta, d'amore, di strazio di pianto, appartengono ad altre zone. Canto? Poesia cantata? Davvero non saprei come chiamarla. Intanto conviene dire che la godibilità è qui sì popolare, ma non in senso «consumistico»; anzi, in un senso che all'attuale «consumismo» si oppone totalmente ed è già per opporsi a questa attuale cultura o inciviltà culturale che la Suligoj ha scelto il Porta. Popolare qui sta per una melodia e un ritmo che sono affondati dentro la storia, ne han percorsi tutti i meandri per giungere, ecco, a toccarne le radici, la melma sacra del suo humus poverissimo ed eterno. La modernità di questa musica della Suligoj sta proprio nel suo riaffiorare da quelle radici e da quell'humus; lucidissima e rapace, ironica e dolce, esattissima e rapinosa, beffarda e dolente, la musica portiana inventata (nel senso latino di «inventare») dalla Suligoj fa continuamente la spola dall'antico al presente. Come un'operazione d'innamoratissima chirurgia, questa musica taglia, definisce, s'avventa contro la menzogna e l'ipocrisia, deride, pronuncia il nome d'una libertà vera e civile, abbraccia e stringe a sé gli occhi ed i cuori, e su di tutto stende poi, senza mai nulla perdere della sua definitoria chiarezza, un velo d'umanità tutta nostra; il velo, ecco dell'antica ed eterna umanità e pietà lombarda.

Nell'anno della morte di Suligoj, le parole di Testori sono state registrate dalla voce di Gianfranco Scotti, già consulente per la dizione dei versi portiani nelle incisioni del 1978¹⁷. C'è però almeno un'altra poesia di Testori divenuta canzone. Si tratta di *Sorte la luna*, musicata da Fiorenzo Carpi, anche questa inserita nel copione di *Ambleto* e inclusa nello spettacolo del 1973 sebbene pubblicata solo postuma¹⁸. In quegli anni Carpi era il compositore d'elezione dell'ambiente teatrale milanese e, conseguentemente, anche di diversi drammi testoriani tra cui *l'Arialdà* (che tuttavia, nella sua prima messa in scena, conteneva dodici canzoni musicate da Nino Rota, poi espunte)¹⁹, *Edipus*, *Macbetto* e *La*

¹⁷ Gianfranco Scotti, *Mettere in musica Porta*, lettura delle note di copertina di Giovanni Testori a Suligoj (1978). <https://www.youtube.com/watch?v=6lZh3bhnL3c>

¹⁸ Giovanni Testori, *Opere 1965-1977*, cit, p. 1537.

¹⁹ La prima versione de *l'Arialdà* messa in scena da Visconti nel 1960 comprendeva dodici canzoni brevi come filastrocche, con parole di Testori e musica di Rota, collocate come siparietti allegorici tra una scena e l'altra: «certe sibilline melopee del maestro Nino Rota che quasi non si sentono, coperte come sono dal brusio e dai colpi di tosse del pubblico» (Tullio Kezich, *Tragedia milanese, fischi romani*, «Settimo Giorno», 3 gennaio 1961). I brani risultano espunti dal testo pubblicato e la musiche rimaste inedite fino al loro ritrovamento nella nastroteca privata del compositore, depositata presso la Fondazione Cini: «Dodici canzoni per voce di bambino, corno inglese, due clarinetti, clarinetto basso, pianoforte, organo Hammond» (Veniero Rizzardi, *L'undicesima musa: Nino Rota e i suoi media*, Roma, Rai Libri, 2001, pp. 248-252). Si tratta di versioni di studio le cui circostanze di registrazione non sono note. I titoli: *Usciti dalle fabbriche*, *Chi chiede non ottiene*, *I morti chiamano i morti* (questi tre brani condividono la medesima musica); *Escono quando è scuro*; *Non piangere*; *Dormono sotto terra*; *Il cuore che ho da darti*; *Dammi la mano*; *L'angelo che m'hai voluto*; *Quel che sognavo m'hai dato*; *Cadono le speranze*. Il

Maria Brasca. L'unica versione discografica di *Sorte la luna* che sono riuscito a rintracciare non è però tratta da *Ambleto* bensì dal CD con le registrazioni di *Cleopatràs*²⁰. monologo parte del trittico *Tre lai*, uno degli ultimi lavori di Testori pubblicato postumo²¹ e portato in scena da Sandro Lombardi tra il 1996 e il 1998. Nell'antologia *La pietà e la rivolta* curata da Giovanni Agosti è presente un'altra versione di *Sorte la luna*, tratta dalla messa in onda di *Cleopatràs* su Radio 3 del 6 febbraio 1997²². Come già in *Volpe d'Amore*, anche in questo caso la musica ha metro ternario per meglio attagliarsi ai versi.

Sorte la luna su in del cielo
 Passa una piuma dentro al cuor
 In quella piuma gli è il mio amore
 Che a te s'imbrazza fino al dolor
 Tortora bianca della mia vita
 Croce di rosa jamais finita
 La mia jeunessa a te ho ferita
 Tutto ai tuoi piedi stendarò
 La tua magnolia è la mia bouche
 La mia gioiezza è se mi touche
 Touchemi dolce con le tue dida
 Strengemi forte fino a morir
 Tortora bianca della mia vita
 Tortora bianca della mia vita
 Croce di rosa jamais finita
 La mia jeunessa a te ho ferita
 Tutto ai tuoi piedi stendarò

2. Testori e Léo Ferré: "Poetar in musica o cantar in poesia"

Nel marzo del 1969, Ferré si esibisce al Piccolo Teatro proponendo, tra le altre, diverse canzoni su testi Aragon, Baudelaire, Rimbaud e Verlaine. Il programma della serata è scritto da Testori il quale dimostra una conoscenza approfondita del lavoro di Ferré e un entusiasmo per i suoi «grandi, inobliali poemi pronunciati». Nell'appassionato testo di presentazione l'autore si domanda: «Da dove viene questa voce roca e solenne, rabbiosa e trepida, affamata e straziante? Da che fondi bui e inesplorati; da che cieli; da

candore delle voci infantili unito ad accompagnamenti strumentali piuttosto cupi restituisce un effetto tra il tragico e lo straniante che potrebbe ricordare le atmosfere di Hanns Eisler nelle cantate scritte con Brecht per *Die Mutter*. L'audio della messa in scena del 1960 è invece stato pubblicato solo di recente (Federica Mazzocchi, *Giovanni Testori e Luchino Visconti: l'Arialda 1960*, Milano 2015). I brani sono stati poi sapientemente eseguiti e registrati dal coro di voci bianche dell'Arcum (Paolo Lucci e il coro di voci bianche dell'Arcum, *Nino Rota*, Arnel Music ARDL 32078, 2019). Ringrazio Emilio Sala per la segnalazione.

²⁰ Sandro Lombardi, Giancarlo Cardini, *Cleopatràs*, Materiali Sonori, MASO CD 90088, 1996. <https://soundcloud.com/sandrolombardi/sorte-la-luna>

²¹ Giovanni Testori, *Tre lai: Cleopatràs, Erodià,, Mater strangosciàs*, Milano 1994.

²² Giovanni Testori, *La pietà e la rivolta*, cit.

che labirinti; da che tombe; da che urne; da che lazzaretti; da che divani d'amore; da che lenzuoli di agonia»²³.

L'anno seguente, Ferré regala a Testori una copia della prima edizione francese del suo romanzo di formazione, *Benoît Misère*, con una dolcissima dedica: «À toi, Gianni, / mon frangin / mio fratello / avec tout mon / amitié d'Amour / colla mia amicizia / di Amore. / A te»²⁴. Il racconto si apre con il ricordo di un Ferré non ancora nato che si agita nel liquido amniotico e termina con un sogno di regresso nel ventre materno. Si tratta di un topos in cui Bruzzese ravvisa una profonda consentaneità con la prima scena dell'*Ambleto* di Testori²⁵, poiché è proprio attraverso il ritorno allo stato prenatale nel *Leib* (corpo vivo) in cui è stato concepito e da cui è venuto alla vita, che il protagonista parla col fantasma del padre e intravede l'inganno e la maledizione materni:

Vado indietro, Franzese. Indietro e indietro. De qui a un momento non farò neanche più: "uè, ué". La vose me se ferma in della gola. 'Desso me se ferma qui, in del grembo benedetto [...] C'è tutta 'na venatura per in de qua e per in de là. Una venatura rosa, rosata e anca violetta, [...] Ecco. 'Desso tutto comenza a stringersi su come se fudessi in una vessiga che se sgonfia perché l'hanno spunggiata cont uno spillo. [...] ed eccota, la vessiga che me tiene indietro se lassa andare; se lassa andare ammò indepiù; ammò indepiù; e vado indietro, franzese, indietro; e devento sempre più piscinino.²⁶

È in questo punto che la volpe viene evocata per la prima volta: il Franzese la nomina mentre cerca di coadiuvare il protagonista nella sua allucinatoria regressione nel seme paterno, ricordando all'amico come anche la volpe avesse un tempo perso ogni speranza, in riferimento al loro primo incontro, in cui il giovane Franzese era intento a salvare l'animale ferito dal cacciatore. Nello stesso anno di pubblicazione de *L'Ambleto*, Testori scrive delle encomiastiche note per il primo album di Ferré in lingua italiana, *La Solitudine*²⁷. Anche in questo caso, in ragione della sua scarsa reperibilità, può valere la pena riportare il testo per intero:

Ferré, il grande, irripetibile Ferré «voltato» in italiano? Che diranno mai i suoi fans più antichi e appassionati (tra cui mi prendo subito il vanto d'occupare la primissima fila) di questo suo nuovo «exploit», loro che conoscono così bene le ragioni di struttura e di carne, d'indignazione e di strazio, di lacrime e di rivolta, per cui la sua parola non può essere «voltata» perché in effetti non si tratta della parola d'una canzone, bensì e «in toto», l'una parola d'una parola che è già in sé e di per sé poesia? Più segreto ed imperquisibile, in questa decisione di Ferré dev'esserci stato il bisogno di trovare nuovi lidi (e nuove perdizioni) per la sua esistenza di ascolti e per il suo disperato inno di pietà e di ribellione, di bestemmia e di pianto. Ma da che parte, mi sono

²³ Testori citato in Léo Ferré, *Il cantore dell'immaginario*, a cura di Mauro Macario, Milano, Elèuthera, 1994, p. 9.

²⁴ Dedicata di Ferré a Testori riportata in Stefano Bruzzese, *Un'amicizia d'amore: Giovanni Testori e Léo Ferré*, «Treccani Magazine», 26 giugno 2023.

²⁵ Stefano Bruzzese, *op. cit.*

²⁶ Giovanni Testori, *L'Ambleto*, cit.

²⁷ Léo Ferré, *La Solitudine*, Barclay BRC 60028, 1972.

chiesto appena ebbero a farmi la proposta di presentare questa sua nuovissima serie di incisioni (una proposta che, in ogni caso, non avrei mai rifiutato); da che parte Ferré avrebbe affrontato e risolto il non facile problema di trovare l'equivalente di quell'indicibile poetar in musica o cantar in poesia che fa di lui, senza dubbio alcuno, il caso più isolato e più grande che la storia della canzone moderna sia riuscita a proporci? Prima ancora di sentirne i risultati (del resto già mandatici innanzi, seppure a frammenti, dalla televisione) ho pensato che Ferré, dovendo rinunciare al fascino intrinseco, alle intrinseche lacrime e alle intrinseche seduzioni della lingua in che questi suoi «canti» vennero redatti, avrebbe cercato deliberatamente di premere ancor più, non tanto sulla musica, anch'essa già scritta, quanto sul mezzo che fa da raccordo tra parola e musica: cioè, sulla voce. In effetti Ferré ha sentito benissimo che il miracolo della restituzione nella nostra lingua sarebbe stato possibile, non già cercando l'introvabile parallelo italiano del suo stile (ora dorato, come il crepuscolo, ora per contro livido e plebeo; ora coltissimo e dolce, come d'un simbolista stremato e perduto, ora diretto ed eversivo, come quello del maledetti, del ladri, delle prostitute e dei grandi, immortali «revolté» dell'anarchia) bensì nello stringere più a fondo e più d'appresso il mistero cupo e fatale della sua voce; sì da cavarne tanto il fruscio di lamento e di morte, quanto l'inno disperato e protervo di chi per sangue, per natura, e per dedizione, sa di dover essere sempre e comunque contro. Per questa via, paragonate alle edizioni originali, alcune di queste canzoni rivelano in Ferré come un di più, anzi un massimo mai raggiunto, di tensione vocale e interpretativa nel doppio binario dell'abbandono e del «rictus»; talvolta il paragone sembra addirittura pendere in favore della redazione italiana, com'è il caso della bellissima «La Solitudine», dove l'assalto della parola ripetuta diventa una vera e propria strozza d'angoscia, d'orgoglio, di ribellione e di pianto; o come nell'indimenticabile «Col tempo», dove tutta la pronuncia ricerca il tono definitivo che, sulla chiusa, raggiunge veramente il velluto mortale dell'addio, per sempre, alla felicità e all'amore; e tuttavia con quell'apertura, impossibile eppure certa, verso una speranza che abita aldilà della stessa disperazione, in quel regno, in quel fruscio di ceneri vive e di morti balenanti ed eterne che formano il basso continuo e rammentante del grande, eroico e sublime «canzoniere» di Ferré. Amo così pensare, non solo che i vecchi amici si troveranno tra mano un'altra pagina da sentire, leggere e meditare, spetrandola magari attraverso i già conosciuti originali, ma anche e più che altri se ne formeranno, imperterriti e fedeli come quelli; e che e che lui stesso, un giorno, dopo questa e altre prove, s'accinga a reinventare la sua poesia e musica direttamente nella nostra lingua. Poiché, carissimo Leo, se la tua canzone, nella passione che suscita, è un poco anche malattia, può darsi che una consimile malattia sia anche nella terra in cui, adesso, hai scelto di vivere, ribellarti, dire sempre ancora di no, lavorare ed amare.

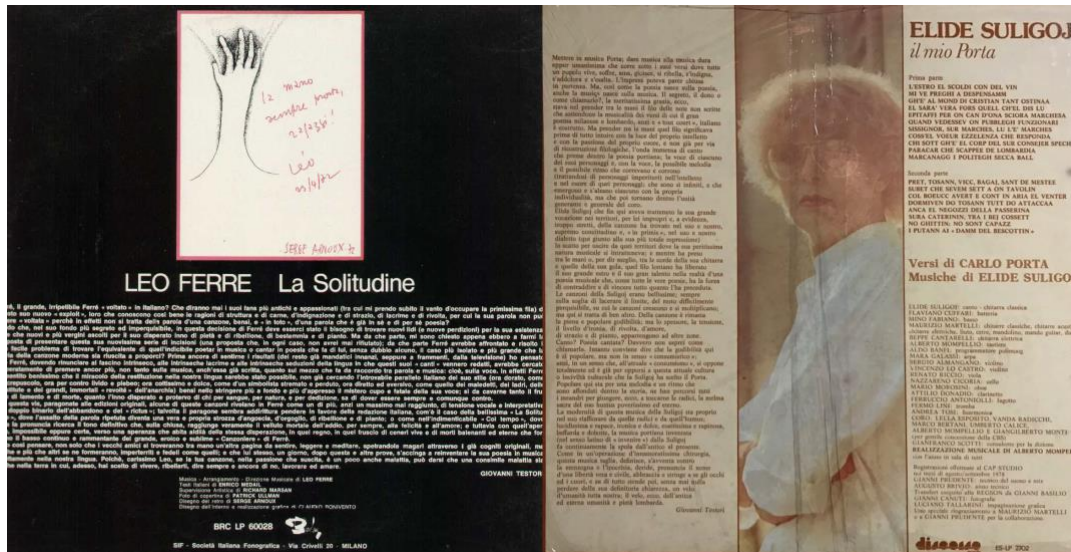


Fig. 4.1 - Le copertine dei dischi *La Solitudine* (Ferré 1972) e *Il mio Porta* (Suligoj 1978b) con le note di Testori

La sera del 14 ottobre 1977, Giovanni Testori siede tra gli ospiti del programma televisivo *La poesia è un clamore*, dedicato a Ferré. Senza averlo prima annunciato a Testori (o almeno così pare), il musicista esegue al pianoforte un'inedita versione cantata della poesia lxxiii, tratta dalla raccolta *L'Amore*²⁸:

Tuo padre cammina come te, tuo figlio avrà il tuo passo, anche mio padre camminava così che quasi sembrava che cadesse; aiutami tu con la tua mano sostieni la mia prossima caduta È stanco e chiede di morire il tuo amico, il tuo antico cuore amato. Tuo padre cammina come te, tuo figlio avrà il tuo passo, anche mio padre cammina così che quasi sembrava che cadesse; aiutami tu.

Come rinnovata sorpresa, il brano verrà inserito come *ghost track* nella riedizione di *La vita mi prende come l'amore*²⁹. La registrazione è proprio quella tratta dalla trasmissione televisiva del 1977, in cui Testori aveva reagito commuovendosi fino alle lacrime:

Io ho sempre pensato che Ferré sia, è, un grandissimo poeta e un grandissimo musicista, ed è poi un grandissimo musicista anche per gli altri poeti, per Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Rutebeuf, Aragon ma non pensavo... io ero piccolo, davvero, mi hai tolto la parola, non so cosa dire... per questa tua, io ti ringrazio con tutto il cuore, anche perché poi parli di una cosa della mia vita che m'ha ferito, ma vorrei dire a tutti quelli che amano veramente la poesia e che sanno che la poesia, come giustamente lui dice, è un clamore, è fatta per essere gridata, cantata, che è già musica e chiede ancora più musica, vorrei dire che Ferré è poeta in proprio, però quando ha musicato i grandi poeti francesi l'ha fatto con una tale aderenza, con una tale tragica e dolcissima compartecipazione per cui, per esempio, mi riesce assolutamente impossibile scindere quando leggo, e lo leggo quasi tutti i giorni, Verlaine e Rimbaud dalla sua musica. Come sento *Âme, te souvient-il? c'è la tua musica [...]* è

²⁸ Giovanni Testori, *L'Amore*, Milano, Feltrinelli, 1967.

²⁹ Léo Ferré, *La vita mi prende come l'amore* (edizione su cd del disco del 1977), La Mémoire Et La Mer 10004, 2000. <https://www.youtube.com/watch?v=DcAVkwEo-EI>

diventata una pasta sola, una sola entità e credo sia la cosa più bella. Vorrei che anche la mia poesia fosse degna delle tue parole... mi pare che si è cimentata, che è diventata... io ti ringrazio!³⁰



Fig. 4.2 –Programma televisivo *La poesia è un clamore* (Ferré 1977). Testori è seduto a destra.

³⁰ Testori in Léo Ferré, *La poesia è un clamore*, programma televisivo, Rete 2, 14 ottobre 1977.
<https://www.teche.rai.it/2016/05/giovanni-testori-e-leo-ferre-1977/>

Studi di genere

Prospettive di genere nell'adattamento dei film di animazione Disney. L'analisi linguistica di *Peter Pan* e di *Lilli e il vagabondo*

Paolo Nitti

Università degli Studi dell'Insubria
(paolo.nitti@uninsubria.it)

Abstract

Il contributo propone una valutazione, attraverso l'analisi del discorso e l'osservazione grafica, dei cambiamenti che intercorrono fra i film di animazione classici Disney e i *remake live action* recenti. In particolare, si osserveranno le analogie e le differenze per quanto concerne la caratterizzazione dei personaggi e le loro relazioni. I prodotti esaminati sono *Peter Pan* e *Lilli e il vagabondo*. L'analisi dei dati ha permesso di dimostrare che le produzioni recenti beneficiano di una sensibilità maggiore rispetto alla prospettiva di genere e di un'apertura a gruppi etnici diversi dalla tradizionale e stereotipata rappresentazione dei personaggi. La ricerca è inserita all'interno degli studi di genere e di linguistica educativa.

Parole chiave

Studi di genere, Analisi del discorso, Linguistica educativa

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/747>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

1. Introduzione

Le piattaforme globali, come Disney+, rilevano un aumento di utenze e la crescita del settore *streaming* permette di «osservare in tempo quasi reale le trasformazioni degli usi linguistici legati alla dimensione del genere»¹. In particolare, la produzione a cui si riferisce questo contributo riguarda il mondo dell'animazione ideato da Walt Disney e realizzato dall'azienda Walt Disney Studios Home Entertainment, i cui lungometraggi sono famosi in tutto il mondo, tanto da appartenere a pieno titolo alle «culture che li hanno adottati e all'interno delle quali non vengono più percepiti come prodotti di esportazione dagli Stati Uniti, ma sono stati del tutto assimilati»². In aggiunta a quanto detto, è opportuno ricordare che «tale popolarità è stata garantita da un delicato processo di mediazione che nei decenni ha visto crescere e perfezionare la propria qualità, ma che soprattutto è riuscito ad acclimatare storie ancorate a peculiari contesti in contorni culturali diversi e distanti»³.

In merito all'analisi dei prodotti Disney, si rilevano alcune differenze di natura grafica, linguistica e semantica nei dialoghi dei film di animazione 'classici' (FAC) e nei *remake live action movie* (RLAM), prodotti di recente.

Le differenti scelte linguistiche, in genere, sono da ricondurre alle versioni originali in inglese e sono concepite per attualizzare il contesto della fiaba, con il proposito di avvicinarlo al pubblico e di oltrepassare modelli ritenuti superati.

L'analisi che si propone, pertanto, riguarda il paragone fra le scelte linguistiche del film di animazione classico e di quello più recente, considerando come corpus di riferimento, la versione in lingua italiana, de

- 'Le avventure di Peter Pan' (1953), diretto da Hamilton Luske, Clyde Geronimi e Wilfred Jackson / 'Peter Pan & Wendy' (2023), diretto da David Lowery.
- 'Lilli e il vagabondo' (1955), diretto da Hamilton Luske, Clyde Geronimi e Wilfred Jackson / 'Lilli e il vagabondo' (2019), diretto da Charlie Bean e scritto da Andrew Bujalski e Kari Granlun.

I film sopra riportati sono stati analizzati nella loro versione in italiano, considerando il fatto che le scelte espressive, al di là dell'orientamento più generale, riguardano specificamente le lingue oggetto di traduzione. L'analisi permette di valutare le rappresentazioni di genere sulla base delle soluzioni espressive e del piano grafico. Più in particolare, in questo contributo, si menzionerà il genere come categoria sociale, in riferimento «alla costruzione dell'identità sessuale e alle aspettative sui ruoli assimilabili dalle persone nel loro agire in una specifica società»⁴.

¹ Pietro Maturi, *Le serie tv, le lingue e il genere*, in *Manuale di educazione al genere e alla sessualità*, a cura di Fabio Corbisiero, Mariella Nocenzi, Milano, UTET, 2023, p. 229.

² Giuliana Garzone, *I nomi dei personaggi nei cartoni animati di Walt Disney nella prospettiva traduttologica*, in Id., *Le traduzioni come fuzzy set. Percorsi teorici e applicativi*, Milano, LED, 2015, p. 171.

³ Fabiana Fusco, *Onomastica e traduttologia: analisi di un corpus di film d'animazione Disney*, «Lingue antiche e moderne», 6, 2017, pp. 55-74: 56.

⁴ Fabiana Fusco, *Lingua e genere*, Roma, Carocci editore, 2024, p. 39.

2. Peter Pan

Il mondo incantato di Peter Pan ha affascinato il pubblico a partire dal classico film d'animazione Disney del 1953, 'Le avventure di Peter Pan', fino al più recente RLAM del 2023, 'Peter Pan & Wendy', diretto da David Lowery. Questi due adattamenti, pur mantenendo il nucleo della storia di Barrie del ragazzo che rifiuta di crescere e dei suoi amici nell'Isola che non c'è, offrono una prospettiva unica e affascinante di questo amato racconto. Più in particolare, mentre ci si immerge in queste due versioni, è possibile apprezzare un panorama di molteplici differenze nella caratterizzazione dei personaggi, nelle dinamiche relazionali e nei dialoghi. In effetti, attraverso uno studio comparativo, si evidenzia l'evoluzione delle rappresentazioni di genere ed è possibile valutare come il RLAM abbia affrontato in modo più consapevole, rispetto al passato, gli stereotipi di genere e le questioni di sessismo presenti nel FAC.

La metodologia di analisi impiegata per confrontare i due prodotti riguarda l'analisi del discorso, attraverso la trascrizione delle parti di parlato e delle canzoni e il confronto grafico. Questi diversi passaggi hanno permesso di esaminare e confrontare in modo accurato le rappresentazioni di genere presenti in entrambe le opere.

Una delle prime e più evidenti differenze è rappresentata dal titolo stesso dei due prodotti: mentre il primo sembra mettere in risalto il protagonismo di Peter Pan, il secondo aggiunge il nome di Wendy, riflettendo un significativo cambiamento nella narrazione e nell'interpretazione della storia.

Nel FAC, il personaggio di Peter Pan era il fulcro della storia, con il titolo che lo confermava come protagonista indiscusso, mentre nel *live action*, Wendy è inclusa nel titolo stesso, sottolineando non solo il ruolo cruciale di Wendy nella trama, ma comunicando anche un'importante idea di parità e complementarità fra i due personaggi principali. L'introduzione di Wendy nel titolo suggerisce che Peter e Wendy sono entrambi protagonisti della storia. Wendy non viene più nascosta dietro la figura maschile e dominante di Peter, ma viene invece riconosciuta come figura altrettanto essenziale e potente.

La trama di 'Peter Pan & Wendy' segue sostanzialmente le vicissitudini e gli eventi della storia originale, portando tuttavia alcune novità al fine di rendere la narrazione più moderna e accattivante per il pubblico contemporaneo. In particolare, i personaggi di 'Peter Pan & Wendy' mostrano caratteristiche specifiche che rispondono alle esigenze della parità dei sessi. Infatti, nonostante David Lowery sia rimasto fedele al racconto classico, si notano sostanziali differenze. Partendo dal protagonista, è evidente un cambiamento notevole nella caratterizzazione del RLAM, con Peter Pan che perde il carisma che lo contraddistingueva nel FAC e che diventa un coprotagonista, lasciando spazio a una Wendy più ribelle e coraggiosa. La sua sbruffonaggine e testardaggine vengono limate dalla presenza imprescindibile delle donne che lo circondano, delineando una netta differenza rispetto al cartone, dove Peter Pan era concepito e descritto come eroe assoluto. Tuttavia, il RLAM, attraverso questa scelta, ricade nuovamente nello stereotipo della donna che, ritenuta per natura più pacata, calma l'esuberanza dell'uomo⁵.

⁵ Saccà Flaminia (a cura di), *Stereotipo e pregiudizio. La rappresentazione giuridica e mediatica della violenza di genere*, Milano, FrancoAngeli, 2021.

Nel FAC, infatti, si assiste a diverse scene in cui Peter Pan emerge come il salvatore degli altri personaggi, soprattutto delle categorie tradizionalmente ritenute deboli (donne e bambini), come nei casi in cui salva Giglio Tigrato dal rapimento di Capitan Uncino [00:45:38] e, successivamente, Wendy e i bambini sperduti sempre da Capitan Uncino [01:09:00]. L'eroismo di Peter Pan viene esaltato anche dal fatto che alla fine, quando Wendy, i suoi fratelli e i bambini sperduti sono rapiti dai pirati, Wendy esclama fiduciosa: «Peter Pan ci salverà!» [01:03:00], delegando l'azione salvifica al protagonista.

Al contrario, nel RLAM, Peter Pan, interpretato da Alexander Molony, non riveste più questo ruolo di eroe, ma è lui stesso oggetto di salvataggio in diverse occasioni da parte delle figure femminili: è Wendy che lo libera da Capitan Uncino e gli dona la polvere di fata per ridargli la capacità di volare [01:20:06], così come è Giglio Tigrato a intervenire per salvarlo quando cade dall'alto mentre combatte con Capitan Uncino [01:07:00]. Inoltre, senza la polvere di Trilli che gli permette di volare, Peter Pan risulta vulnerabile e dipendente dagli altri.

In aggiunta a quanto detto, nel RLAM, Peter Pan appare più emotivo e fragile, come evidenziato dalle scene in cui si scusa con Capitan Uncino per essere stato un cattivo amico e piange ricordando la propria madre, ammettendo apertamente il suo bisogno di affetto e il rimpianto per la sua assenza.

Per quanto riguarda Wendy Darling, la protagonista interpretata da Ever Anderson in 'Peter pan & Wendy' risulta personaggio dotato di una personalità più forte, riflettendo una sensibilità e una determinazione decisamente al passo coi tempi, come dimostrato anche dall'abbigliamento della ragazza, che nel FAC indossa un vestito con la gonna, mentre nel RLAM un vestito con i pantaloni.



Figura 1 - Abbigliamento Wendy in 'Le avventure di Peter Pan'



Figura 2 - Abbigliamento Wendy in 'Peter pan & Wendy'

Fin dalla scena iniziale del RLAM, in cui gioca con i fratelli con una spada, simulando un combattimento tra pirati [00:02:37], si intuisce che si tratterà di un personaggio desideroso di affermarsi e di prendere parte attiva alle avventure, a differenza del FAC, dove nella stessa scena, Wendy si occupa di sistemare le sue bambole e la camera, mentre i fratelli giocano con le spade di legno [00:03:00].

Nel FAC, Wendy viene spesso identificata come una mamma sia nei confronti dei suoi fratelli e di Peter Pan che dei bambini sperduti. Nel RLAM, David Lowery la mostra meno materna e più protagonista, adattandosi alla società attuale come evidenziato dall'affermazione di Wendy ai bambini sperduti quando le chiedono far loro da madre: «oddio no, non so neanche se voglio diventare madre» [00:48:00]. Questa affermazione sottolinea la volontà della protagonista di definire il proprio destino in modo indipendente dalla famiglia e riflette una visione più moderna delle donne, che non devono sentirsi obbligate ad assumere ruoli tradizionali. Tuttavia, il ruolo materno amorevole è presente sia nel FAC che nel RLAM, così come è possibile notare la pressoché totale assenza di figure paterne. Infatti, Wendy si prende cura dei fratelli e dei bambini sperduti (rimbocca le coperte e canta la ninna nanna per farli addormentare). Più nello specifico, nel FAC, Wendy canta ai bambini sperduti la ninna nanna 'La mamma è per me' [00:19:13] in cui si esalta il ruolo materno, mentre nel RLAM la canzone viene modificata concentrandosi di più sui sogni e accennando alla mamma come persona disposta ad amare.

Un'altra scena che viene modificata dal FAC al RLAM riguarda la domanda che Peter Pan rivolge a Wendy. Peter le domanda cosa sia un bacio e afferma subito dopo di averne probabilmente bisogno. Nel FAC, Wendy si avvicina per baciarlo, mentre nel RLAM Wendy è titubante e non si avvicina per baciarlo [00:14:56].

Un'altra differenza significativa fra il classico animato del 1953 e il nuovo adattamento riguarda il ruolo di Wendy nelle situazioni di pericolo. Mentre nel FAC spesso è Peter Pan che interviene per salvarla, in questo nuovo adattamento si assiste a un'inversione di ruoli come nei casi in cui Wendy salva Peter da Capitan Uncino

gridando a quest'ultimo: «Ehi, fermo!» [01:20:06] e lanciando a Peter la sua polvere di fata per permettergli di tornare a volare.

Anche il personaggio di Trilli subisce una trasformazione radicale rispetto al FAC. Mentre nel cartone animato viene rappresentata come una fatina bionda dagli occhi azzurri, nel RLAM è interpretata da Yara Shahidi, una ragazza afroamericana, apportando una maggiore diversità e ampiezza del casting. Inoltre, nel FAC, Trilli viene spesso dipinta come gelosa di Peter Pan e insicura del proprio aspetto fisico. Tra gli esempi, si citano una scena in cui si specchia e si rende conto dei suoi fianchi larghi [00:11:40], un'altra in cui non riesce ad uscire da una serratura del cassetto sempre a causa del fisico [00:12:53], mettendo così in evidenza e talvolta ridicolizzando agli occhi del pubblico le sue insicurezze. L'oggettivazione del corpo femminile è visibile anche nella scena in cui Peter Pan per diffondere la polvere di fata di Trilli, che inizialmente si rifiuta di dividerla con Wendy e i fratelli, sculaccia la fatina [00:17:51]. Tuttavia, nel film, Trilli si distacca da queste rappresentazioni stereotipate e viene ritratta come una fata sicura di sé, coraggiosa e determinata.



Figura 3 Trilli: comparazione FAC e RLAM

Nel RLAM si nota una chiara rivincita della figura femminile, evidenziata anche nel personaggio di Giglio Tigrato, interpretato nel nuovo adattamento da Alyssa Wapanatâhk. Rispetto al FAC, dove viene rappresentata come una figura passiva e indifesa, nel RLAM emerge come una donna indipendente e determinata. Non solo non ha bisogno di essere salvata da nessuno, ma è lei stessa a giocare un ruolo cruciale nel risveglio di Peter Pan e nell'affrontare le sfide che si presentano. La sua presenza diventa più significativa e influente, contribuendo attivamente alle avventure e alla risoluzione dei conflitti, aiutando Wendy e gli altri personaggi a salvare i fratelli e a combattere contro i pirati.

Inoltre, nel FAC, nella scena dei pellerossa, Giglio Tigrato si metteva in mostra ballando su un pezzo di tronco attirando così l'attenzione di Peter Pan, ma questa scena e quella più ampia dei pellerossa non compaiono nel RLAM. È possibile che questa decisione sia stata presa per evitare rappresentazioni culturalmente stereotipate, in linea con le sensibilità e l'attenzione attuali. Al contrario, nel RLAM, il folklore indigeno viene visto con maggior autorità e rispetto, con Giglio Tigrato che parla la propria lingua

indigena, il cree, al contrario di quanto accade nel FAC, dove la mediazione linguistica è affidata a un italiano semplificato e stereotipato, con i verbi all'infinito, tipico della concezione comune del *foreigner talk*⁶. A questo proposito, si riportano le affermazioni del capo villaggio, nel FAC, «ora insegnare a bimbo viso pallido tutto su uomini rossi» [00:50:20] e nella canzone immediatamente successiva:

Quando il padre degli Indian per primo si sposò / Gli scappò il suo primo “augh”
 Allorché la suocera entrò / Perché noialtri Indian / La pelle rossa abbiám?
 Un milione di anni fa il primissimo capo Indian / Baciò una donna ed arrossì
 Da quel dì noi rossi siam [00:52:09].

All'interno della canzone, inoltre, una donna della tribù si rivolge a Wendy e le dice, con tono minaccioso, «Squaw deve non ballare, Squaw deve legna procurare» [00:51:07]. In seguito all'ammonimento, Wendy si reca a procurare la legna e, tornando, il fratello più piccolo si rivolge a lei, dandole l'orsacchiotto e dicendo: «Squaw tenere Bongo» [00:52:26]. All'ennesimo rimprovero riguardo alla mancanza di legna, da parte della donna, Wendy replica: «Squaw niente legna procurare» [00:52:34]. Questi scambi e la stessa canzone sono intrisi di stereotipi di carattere sessista e razzista. Infatti, oltre al nome dell'orsacchiotto, ribattezzato “Bongo”, la parola “squaw”, di origine incerta, probabilmente un esito pidginizzato di lingue algonchine, si riferisce in modo dispregiativo alle donne pellerossa⁷.

Un'altra novità significativa riguarda i bambini sperduti, che nel FAC sono esclusivamente sei maschi, mentre nel RLAM formano un gruppo misto, composto da bambini e bambine di diverse etnie, nonché un bambino con la sindrome di Down. Wendy alla vista anche di bambine tra loro sembra meravigliata e domanda: «Ma non siete solo maschi». «Allora?», risponde una ragazza [00:26:00]. La risposta della bambina sottolinea l'ovvietà del contesto, confermando che tutti i membri del gruppo, indipendentemente dal genere, sono considerati parte integrante del gruppo.

Analizzando i pirati, si è riscontrato che mentre il Capitan Uncino del FAC è più riuscito nel suo intento comico, quello interpretato da Jude Law trasmette meno simpatia. Nel RLAM, difatti, il personaggio presenta un passato strutturato e una backstory più approfondita: non è più il caratteristico cattivo per eccellenza ma viene umanizzato e interpretato. Tra i pirati del RLAM sono presenti una pirata e un pirata afroamericano, sottolineando ancora una volta il carattere ampio dell'adattamento. Nel cartone non si rileva questa sensibilità ma piuttosto, scelte confermate dalla battuta di Spugna: «Donna porta danno» [00:47:00] e dalla presunta galanteria di Capitan Uncino, che si rivolge a Wendy in tono scherzoso dicendo «Prima le signore» [01:06:36] per farla buttare giù dalla nave. Un'altra affermazione sessista è sempre di Capitan Uncino che dice: «quella frivola fata» [00:55:00] riferendosi a Trilli, quindi, apostrofandola come donna leggera e superficiale, dando luogo a un immaginario legato a stereotipi di genere e a una visione limitante del ruolo della donna.

⁶ Ada Valentini, *Un caso di comunicazione esolingue: il “foreigner talk”*, «Quaderni del Dipartimento di linguistica e letterature comparate dell'Università degli Studi di Bergamo» 10, 1994, pp. 397-411.

⁷ William Bright, *The Sociolinguistics of the “S-Word”: Squaw in American Placenames*, «Name», 48(3-4), 2000, pp. 207-216.

Analizzando il rapporto fra Peter Pan e Wendy, emerge una netta differenza nella rappresentazione nei due adattamenti. Nel film d'animazione, si nota un rapporto prevalentemente caratterizzato dall'ammirazione e dall'adorazione di Wendy nei confronti del protagonista, con diversi momenti che detonano questo aspetto. In particolare, è significativa la scena dell'ombra, in cui Wendy si mostra subito disponibile a ricucire l'ombra di Peter Pan al suo piede. Più nello specifico, è importante notare un aspetto stereotipato e sessista nel linguaggio utilizzato da Wendy, quando afferma: «Dovrei ricucirla se non la vuoi perdere di nuovo, lo farò io tanto è un lavoro da donna» [00:12:40]. Con questa frase, Wendy allude al fatto che cucire sia una mansione prettamente femminile, evidenziando una disparità di genere e rinforzando stereotipi di ruoli di genere tradizionali.

A questo proposito, si ricorda che gli stereotipi culturali possiedono caratteri di organicità e schematicità⁸: sono organici poiché le caratteristiche attribuite ai diversi gruppi sociali sono generalmente collocate in un quadro coerente e caratterizzato da un'impostazione logica (seppur non necessariamente veritiera) e sono schematici in quanto «semplificano la realtà e la fissano artificialmente»⁹. In questo senso, gli stereotipi permettono di elaborare meno faticosamente la realtà del mondo, intrappolandola all'interno di gabbie cognitive¹⁰.

In merito alla comparazione fra FAC e RLAM, il rapporto tra i due protagonisti si basa sul costante salvataggio di Wendy da parte di Peter Pan, sottolineando una certa asimmetria fra le due figure: Wendy viene raffigurata come il personaggio più debole e sottomesso, mentre Peter emerge come il personaggio dominante. Questa dinamica è evidente anche nell'episodio delle sirene dispettose, perché gelose di Wendy. Infatti, le fanno diversi dispetti, cercando di ridicolizzarla agli occhi di Peter Pan, che, a propria volta, difende le sirene e la zittisce quando cerca di controbattere, mettendole una mano sulla bocca e dicendole: «stai zitta!» [00:38:00]. Nel film, invece, si osserva una prospettiva radicalmente diversa del rapporto fra i due protagonisti e non emergono tratti autoritari da parte di Peter Pan. Wendy, al contrario, è un personaggio che stima Peter Pan ma dimostra anche indipendenza e determinazione nella manifestazione delle proprie opinioni, anche se contrarie a quelle di Peter Pan. Questo emerge chiaramente in diverse scene: Wendy fa notare a Peter Pan che non può affrontare da solo Capitan Uncino e lo definisce uno «spaccone» [00:37:00] mentre combatte con Capitan Uncino nella grotta per liberarne i fratelli. Inoltre, in un momento di tensione, Wendy arriva persino a dare uno schiaffo a Peter Pan, evidenziando la sua determinazione nel ribadire le proprie opinioni [00:43:47]: la prospettiva, rispetto alla versione precedente è completamente ribaltata.

Inoltre, il rapporto di gelosia tra le ragazze rappresenta un aspetto cruciale nel FAC: Trilli è gelosa di Wendy, soprattutto per la sua vicinanza a Peter Pan. Un esempio è la scena del bacio, in cui Wendy si avvicina a Peter per baciarlo ma Trilli, per impedirlo,

⁸ Isabella Chiari, *Parlo spagnolo a Dio, italiano alle donne, francese agli uomini e tedesco al mio cavallo: Stereotipi sulle lingue nel tempo*, in *Per Tullio de Mauro. Studi offerti dalle allieve in occasione del suo 80° compleanno*, a cura di Anna M. Thornton & Maria, Roma, Aracne editrice, 2012, pp. 35-57.

⁹ Adele Bianchi & Parisio Di Giovanni, *Psiche e società*, Paravia, Torino, 1994, p. 461.

¹⁰ Edward Glaeser, *The Political Economy of Hatred*, «Quarterly Journal of Economics», 120, 1, 2005, pp. 45 - 86.

tira furiosamente i capelli di Wendy per allontanarla da Peter Pan. In un'altra scena, Trilli ordina ai bambini sperduti di uccidere Wendy, fingendo che sia un uccello [00:15:00]. Anche Wendy, a sua volta, dimostra gelosia nei confronti del protagonista, come evidenziato dall'espressione di ira della protagonista rispetto alla scena in cui Giglio Tigrato si avvicina affettuosamente a Peter Pan dopo che quest'ultimo l'ha salvata dal rapimento di Capitan Uncino.

Al contrario, nel RLAM le figure femminili sono concepite come figure eroiche rispetto alla storia originale. Vi è, infatti, una grande complicità fra Wendy e Trilli così come fra Wendy e Giglio Tigrato. Tutte e tre dimostrano di avere grande coraggio, determinazione e spirito di altruismo nell'aiutare i personaggi in difficoltà, compreso Peter Pan. Inoltre, le tre non accettano più di essere considerate come un semplice sfondo di Peter Pan e rivendicano la loro importanza. L'esempio più calzante riguarda la risposta all'affermazione di Peter Pan: «Sono Peter Pan. Non mi serve mai aiuto». A questa frase, le ragazze ribattono: «hai una magica fatina che ti fa volare, una frotta di bambini al tuo servizio, e una principessa che rimedia ai tuoi danni mentre giochi a combattere i pirati. Tu credi davvero di poter battere Capitan Uncino da solo?» [00:44:00].

Il sessismo si riflette anche nella rappresentazione degli animali nel FAC. Il cane Nana svolge il ruolo di bambinaia, occupandosi dei bambini e dei loro giochi. Tuttavia, nel film questa dinamica non viene mostrata, analogamente a quanto accade alla rappresentazione di altri animali parlanti, che vengono disumanizzati e ricondotti maggiormente alla propria natura animale.

3. Lilli e il vagabondo

La storia è incentrata su una femmina di cocker americano di nome Lilli che vive in una raffinata famiglia alto-borghese, e un maschio di cane meticcio randagio di nome Biagio.



Figura 4 – Le copertine del FAC e del RLAM

Osservando le due immagini della Figura 4 è stato possibile constatare le somiglianze: la scena raffigurata è per entrambi i prodotti la più iconica, poiché rappresenta il momento centrale della storia, in cui Lilli e il Vagabondo si innamorano. La differenza principale è che nella copertina del FAC il focus è sui personaggi, mentre in quella del RLAM emergono elementi di sfondo. Tra questi ultimi, è possibile osservare la presenza di un'aiuto-cuoca donna nel RLAM, rappresentata con fattezze di uomo nel FAC.

In merito alla scheda tecnica, per quanto riguarda il FAC, il nome originale è 'The Lady and the Tramp' ed è stato prodotto da Walt Disney e distribuito da Buena Vista Distribution. La storia è ispirata al racconto 'Happy Dan. The Whistling Dog di Ward Greene'. Inoltre, il FAC ha vinto il premio David di Donatello in Italia e ha ricevuto un nomination ai premi BAFTA. Si tratta del XV classico Disney ed è stato il primo FAC girato nel processo di pellicola *widescreen* Cinemascope.

Per quanto riguarda invece il RLAM, si tratta di un film del 2019 *direct-to-streaming*, diretto da Charlie Bean e scritto da Andrew Bujalski e Kari Granluc. Riprende l'omonimo FAC del 1955 ed è stato il primo film *remake* dei classici Disney a non uscire nelle sale cinematografiche ma su una piattaforma di *streaming on-demand*.

Il FAC del 1955, sulla piattaforma Disney+, inizia con un disclaimer di pochi secondi in cui si ricorda al pubblico contemporaneo che il programma include stereotipi e rappresentazioni negative nei confronti di persone e culture.

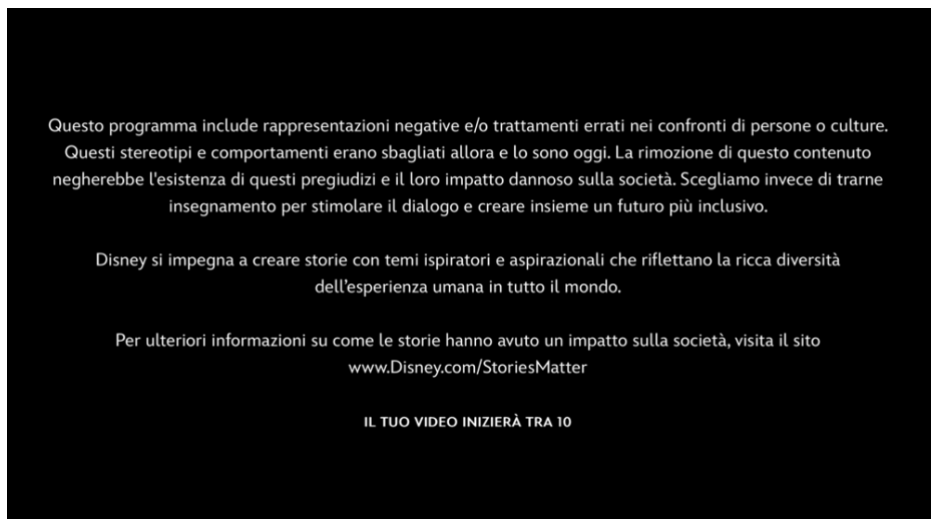


Figura 5 – Il disclaimer iniziale

Questa schermata, oltre a prendere atto di contenuti stereotipati, dichiara l'impegno di strutturare storie che riflettano la ricchezza della diversità umana.

In aggiunta a quanto detto, il FAC si apre con una frase di Josh Billings, noto umorista vissuto fra il 1818 ed il 1845: "c'è una sola cosa che tutto l'oro del mondo non potrà mai comprare: un cane che scodinzola felice. Ed è perciò che a tutti i cani del mondo, da salotto o da pagliaio, questo film è rispettosamente dedicato". Questa citazione nel RLAM è assente.

Nel FAC il figlio di Tesoro e Gianni Caro è un maschietto (al quale non ci si riferisce mai con un nome specifico). Nel RLAM, invece, i due hanno una bambina di nome Lulu.

Il cambio di sesso del nascituro si può vedere anche dalle parole ‘piccino’ e ‘piccina’, contenute nella Ninna Nanna, cantata da Tesoro [00:28:52 e 00:26:45].

Il film d’animazione, inoltre, vede i padroni di Lilli solamente come personaggi estremamente secondari; Gianni Caro e Tesoro non hanno un volto ben definito, vengono inquadrati sempre dal collo in giù (tranne che nelle scene finali). Nel RLAM, invece, i due sono molto più presenti sullo schermo e hanno un ruolo molto più attivo. Tesoro nel RLAM è nera, a differenza della raffigurazione nel FAC.



Figura 6 – Tesoro e Gianni Caro

Sia il FAC che il RLAM iniziano con la stessa canzone ‘Dolce sognar’. Una delle prime differenze che si possono osservare tra i due film è come viene rappresentata la scena della prima notte di Lilli nella sua nuova casa. La cagnolina piange molto quando viene lasciata sola. Nel FAC la reazione di Gianni Caro nei confronti di Lilli è molto negativa rispetto a quella presente nel RLAM, in cui il padrone si comporta invece in modo affettuoso.

FAC:

T: Oh, Gianni Caro, non vuole star sola. Non credi che potremmo, almeno per stanotte?

G: No, tesoro. Se dobbiamo mostrarle chi è che comanda, dobbiamo essere severi fin dal primo giorno.

L: abbaia/piange

G: Lilli! Smettila ora! Stai zitta!

G: Lilli, sta' zitta! Hai capito? Va' a cuccia. Subito! Non voglio più sentirti! [00:05:53].

RLAM:

G: Va bene, Lilli, adesso vieni. Ecco, ora guarda. Tu devi dormire qui, hai capito? Come fa papà. Vedi? Così, capito?

T: Ti prego, Gianni Caro. Guarda che amore. Lasciala stare.

G: Eh, va bene, ma soltanto per stanotte [00:05:06].



Figura 7 – Lilli sale sul letto

Altre differenze si possono notare nella scena in cui Lilli riceve la sua medaglietta. Nel FAC va prima a raccontare la grande novità al suo amico Whisky; mentre nel RLAM la cagnolina va prima dall'amico Fido e dopo un po' entra in scena la sua amica Jackie. Infatti, nel RLAM, Whisky viene sostituito dalla cagnolina Jacqueline.



Figura 8 – Whisky e Jacqueline

Nel FAC vi è una scena in cui Biagio gira per la città in cerca di cibo e vede dei cuccioli, simili a Lilli, in vendita nella vetrina di un negozio. Nel RLAM questa scena viene sostituita con quella di due cuccioli di razze diverse, abbandonati e affamati. Biagio, dopo aver rubato del cibo da un signore, vede questi cuccioli e dona loro il suo panino.



Figura 9 – I cuccioli

Infine, nel FAC Lilli scopre che Tesoro è incinta dai suoi amici Fido e Whisky. Successivamente arriva Biagio, il quale si intromette nella conversazione raccontando

che il cane deve andarsene quando nasce un bambino in una casa: «ma ricordati, bimbina, nel cuore umano c'è posto solo per una data quantità d'amore e d'affetto; quando ci si piazza un pupo, il cane deve andarsene» [00:24:50]. Al contrario, nel RLAM, Lilli viene a conoscenza della gravidanza della sua padrona solamente grazie a Biagio, che le rivela in modo brusco cosa la aspetterà dopo l'arrivo del nascituro.



Figura 10 – Il cane deve andarsene

Il panorama che guardano Lilli e Vagabondo nel FAC è luminoso perché è giorno: il verde è più visibile, il contesto è rurale e la cittadina è piccola. Invece, nel RLAM i due protagonisti guardano il panorama di notte. Il verde non è molto visibile e la città, invece, è più grande, come se fosse diventata una metropoli. In questa scena, in cui i due cani ammirano Londra dall'alto, nel RLAM Biagio racconta la sua storia, spiegando perché la sua famiglia lo abbia lasciato. Nel FAC, al contrario, questa parte è assente.

In effetti, entrambi i film sono ambientati nella stessa città, Londra. Anche gli stati d'animo di Lilli e Vagabondo sono differenti: nel RLAM Lilli appare triste di aver lasciato la sua dimora: dice infatti che le mancano la sua casa e la sua famiglia, nel FAC, invece, è entusiasta di poter scappare.



Figura 8 – Londra

In merito alla caratterizzazione dei personaggi, nel FAC, la zia Sara è una donna bianca, dall'aspetto più anziano ed è la zia di Gianni Caro. Nel RLAM, invece, è una donna nera, apparentemente più giovane ed è la zia di Tesoro. Nel FAC Gianni Caro e Tesoro si appellano alla zia per badare al bambino, mentre RLAM per badare esclusivamente a Lilli. Infatti, mentre nel FAC Tesoro fatica a lasciare la bimba a casa, nel RLAM decide di portarla con sé.



Figura 9 – La zia Sara

Sia nel FAC che nel RLAM zia Sara porta con sé i suoi gatti che, mentre lei è al piano di sopra, cantano mettendo sottosopra la casa. Il testo della canzone, però, è molto differente. In effetti, nel cartone i gatti si definiscono siamesi, mentre nel RLAM questa caratterizzazione è assente. La canzone, nel FAC, riporta:

Siam siam siam del Siam, siam siamesi, siamo flatelli ma non siamesi.
Questa nuova casa ispezional dobbiam. Se ci galba forse un pezzo ci
plendiam. Tu lo vedi in quella palla un pesciolin? Sì, l'hanno messo sotto
vetlo povelin. Ora noi lo libeliam. Ci giochiamo a testa e coda tu ed io.
Senti questo miagolio? C'è un pupo là. Chissà quando latte in gilo ci salà.
Nella culla celto un po' ne tlovelem. E un bel planzettin insieme ci falem
[00:33:15].

La canzone presenta la riconduzione della razza felina ai tratti etnici del Siam, di cui i gatti assumono le peculiarità, come la realizzazione della polivibrante come laterale, tratto tipico dell'italiano parlato da orientali. Nel FAC i gatti rovesciano inoltre la boccia col pesce rosso prima di strappare la tenda, mentre la scena nel RLAM è stata completamente tagliata e la canzone riadattata:

Guarda questo posto. Sì, dobbiamo fare un po' di cambiamenti. Ma che
orrore! Rilassati e siediti, adesso siamo qua. L'aspetto della camera tra
poco cambierà. Spostiamo un po' di mobili, ma vedrai che piacerà. Se
non apprezzi è un peccato, sai? E se lo fai, mmm vediamo la tappezzeria.
E questa statua vola via! Cambiamo stile al tavolo, la tenda è demodée.
Non sei costretto ad ammirarci, sai? Ma buon per te, se lo fai! [00:31:55].

Sia nel FAC che nel RLAM la zia, dopo aver visto il disastro combinato dai gatti, di cui incolpa però Lilli, decide di portarla in un negozio specializzato per cani e comprarle una museruola. Nel FAC il negoziante non fa nessun complimento a Lilli, anzi la invita a stare ferma e a non dimenarsi [00:35:36:], mentre nel RLAM la definisce un «graziosissimo angioletto» [00:34:07]. Una volta messa la museruola, nel FAC Lilli scappa e il negoziante la rimprovera, ma nel RLAM, invece, continua a trattarla con dolcezza. Da questa differenza di comportamento si può notare un cambiamento di

relazione fra umani e animali: il rapporto diviene meno piramidale e gli animali vengono considerati parte integrante della famiglia, al pari degli umani.

Sia nel FAC che nel RLAM Lilli viene soccorsa da Biagio. Nella prima versione però i due vanno allo zoo dove la museruola le verrà tolta da un castoro, mentre nel RLAM vanno in una piazza dove Lilli riesce a togliersi la museruola facendo pressione su una statua, che, per riprendere la scena della versione precedente, assume proprio la forma di un castoro. Lilli è più intraprendente e, infatti, nel RLAM inventa di avere la rabbia per difendersi da un altro cane aggressivo.

Verso la fine, nel momento in cui Biagio viene catturato dall'accalappiacani, nel FAC saranno Whiskey e Fido a rincorrere la carrozza nel tentativo di fermarlo, mentre nel RLAM l'inseguimento inizierà per opera di Lilli, che scappa di casa proprio per inseguirlo. Inoltre, nella produzione del 1955, Fido si ferirà, mentre in quella del 2019 questo destino toccherà a Biagio, che, sempre nella stessa scena, verrà adottato da Gianni e Tesoro, cosa che non accade nel FAC.

Un'ultima differenza su cui si è posta l'attenzione è la scena del RLAM in cui i padroni regalano a Biagio un collare, per indicare la sua appartenenza alla famiglia, scena che nel FAC non esiste.

4. Conclusioni

Le trasformazioni in atto della società, per quanto riguarda i rapporti tra i generi, iniziano a filtrare anche nelle scelte espressive relative alla produzione delle fiabe animate, giacché,

le lingue sono strumenti adattivi che nel tempo acquisiscono dimensioni di uso e di forma corrispondenti alle innovazioni sociali e culturali, sia pure con un certo tempo di latenza rispetto alla velocità di queste innovazioni e non senza resistenze legate alle sempre presenti controreazioni culturali rispetto al nuovo, sia nella società sia nella lingua¹¹.

L'indagine linguistica dei quattro prodotti Disney ha consentito di evidenziare la questione del sessismo e della dimensione di genere ben nota e dibattuta all'interno dell'opinione pubblica, a seconda di una prospettiva critica e interdisciplinare, inserita all'interno degli studi di linguistica educativa e degli studi di genere. La diversa sensibilità mostrata da Disney riguardo alle rappresentazioni di genere può essere concepita, da un lato, come adesione a un'aspettativa del pubblico, più attento a questi temi rispetto al passato¹², ma dall'altro costituisce un indiscutibile passo in avanti rispetto alla consapevolezza che le implicazioni delle manifestazioni di genere assumono, legittimandone appieno il ricorso anche come mera strategia di marketing. In conclusione, l'analisi di questi dati dimostra con vigore che la lingua non rappresenta

¹¹ Silvia Fornari et al., *Socializzazione, educazione e linguaggio*, in *Manuale di educazione al genere e alla sessualità*, a cura di Fabio Corbisiero & Mariella Nocenzi, Milano, UTET, 2023, pp. 69-98, p. 95.

¹² Norma Burgess, *Gender roles revisited*, «Journal Of Black Studies», XXIV, 4, 1994, pp. 391-401 e Melinda Aley, Lindsay Hahn, *The powerful male hero: A content analysis of gender representation in posters for Children's animated movies*, «Sex Roles», LXXXIII, 7-8, 2020, pp. 499-509.

solamente uno strumento per la comunicazione, ma «assolve anche alla funzione di strumento di percezione e di classificazione della realtà» (Fusco 2024: 45). Per concludere, è possibile notare diversi sforzi volti a contrastare gli stereotipi e a prestare maggiore attenzione a questioni di uguaglianza di genere e rappresentazioni ampie, sia sul piano della lingua che su quello grafico. Questo cambiamento rappresenta un significativo progresso nel percorso verso una maggiore consapevolezza delle dinamiche di genere ed è espressione di una volontà concreta di promuovere una narrazione più equa e rispettosa delle diversità e delle identità individuali.

Gender Representation in Saudi Tourism Social Media

Elisa Gugliotta

Université Grenoble Alpes (France), Laboratoire LIDILEM e Università degli Studi di Sassari, DiSSUF
(egugliotta@uniss.it)

Abstract

This study examines the relationships between Instagram post contents and their goals on two pages promoting tourism in Saudi Arabia, targeting Arab and non-Arab tourists. It aims to understand gender representation and to analyse correlations between visual and textual content. Building on a previous study, which revealed different marketing approaches and highlighted an over-representation of women in English contents, this study uses advanced techniques such as topic modelling, keywords extraction and image analysis to identify key features and their statistical correlation with gender representation, offering insights into the strategic narratives behind the Instagram posts to promote Saudi tourism.

Parole chiave

Gender representation, Saudi Arabia, Social Media.

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/750>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

1. Introduction

The image of a country can influence the decisions of a wide audience, including investors, consumers, and, among others, tourists. In the realm of tourism, the public and media image of a nation plays a crucial role¹. Advertising serves various purposes, one of which is to convince the target audience of the positive experience associated with a particular product. In constructing the public and media image of a destination, identifying the specific target audience is essential. Moreover, as noted by various scholars², there is often a gap between the public and media image of developing countries and the image proposed as a tourist destination. This gap arises because a country's image is influenced by various factors and information accumulated over time, whereas the image of a country as a touristic destination is deliberately crafted for promotional purposes. However, the tourist image can function as a tool to redeem a negative public image previously built, promoting not only tourism activities but also enhancing the overall reputation of the country³. Therefore, a tourism promotion campaign serves multiple purposes, including the crucial task of dispelling long-standing preconceptions. From these observations, it becomes clear how a tourism promotion campaign can be highly informative in identifying the key points a country focuses on when promoting its image. The flip side of these key points often includes negative stereotypes that the country feels are associated with it. Moreover, these campaigns can also shed light on how "Orientalist" visions of exoticism⁴ are exploited by the same "oriental" countries in their promotional strategies. By using the term "orientalism" here, we are referring to postcolonial theories⁵ according to which "orientalism" is a discourse created by the West to dominate and have authority over the East, representing the East in a stereotypical and reductive way, often to justify colonialism. Indeed, comparing tourism campaigns aimed at Arabic-speaking and English-speaking audiences can reveal significant differences.

In a previous study⁶, we analysed two Instagram pages managed by the Saudi Ministry of Tourism: one targeting Arabic speakers and the other targeting English speakers. This analysis revealed significant differences: the Arabic contents emphasise urban events and attractions, whereas the English contents focus on natural landscapes

¹Eli Avraham. Eran Ketter. *Perceptions, Stereotypes and Media Image of the Developing World*, in *U Tourism Marketing for Developing Countries*, Eli Avraham (ed.), 2016, pp. 9-23. Palgrave Macmillan, Houndmills.

² Among them e.g.: Charlotte M. Echtner. *The content of Third World tourism marketing: a 4A approach*. «International Journal of tourism research», 2002, 4.6: 413-434; Lingkun Meng, Yi Liu, Yuanlei Wang, Xiaojuan Li. *A big-data approach for investigating destination image gap in Sanya City: When will the online and the offline goes parted?*. «Regional Sustainability», 2021, 2.1, pp. 98-108; and Sara C. Martinez, Maria D. Alvarez, *Country versus destination image in a developing country*. «Journal of Travel & Tourism Marketing», 2010, 27.7, pp. 748-764.

³ *Ibidem*.

⁴ Edward W. Said, *Orientalism*, New York, Pantheon Books, 1978.

⁵ Robert J. C. Young, *Postcolonialism: An historical introduction*, Malden, Blackwell Publishing, 2001.

⁶ Elisa Gugliotta. *Comparative Analysis of Textual and Visual Contents on Saudi Tourism Instagram Pages*. «Asia in the Mirror. Self-representations, Self-narratives, and Perception of the other», Peter Lang (forthcoming).

and sensory experiences. A particularly notable finding was the over-representation of women in the contents aimed at the English-speaking audience. This was interpreted as a strategic move to challenge and redefine international perceptions of the role of women in Saudi Arabia. Quantitative data on women perception in the media that is specific to Saudi Arabia is largely non-existent⁷ and the representation of gender in marketing, particularly in regions with complex cultural dynamics, is a critical area of study. However social media allowed a glimpse into certain dynamics, and scholars noted that in Saudi Arabia, a country undergoing significant social and economic transformation, the portrayal of women in promotional content has been evolving⁸. In general, this evolution reflects broader shifts in societal norms and the strategic objectives of various sectors, including tourism⁹. Recent years have seen the Saudi tourism industry make concerted efforts to appeal to both domestic and international audiences. As part of Vision 2030, Saudi Arabia's ambitious plan to diversify its economy, there has been a notable push to promote the country as a vibrant and modern tourist destination¹⁰. This promotional strategy includes the creation of distinct marketing content for Arab and non-Arab tourists, aimed at catering to the different expectations and perceptions of these audiences¹¹.

Building on these insights, the current study delves deeper into the representation of gender in the contents of the two mentioned Instagram pages handled by the Saudi Ministry of Tourism. Our main goal is to investigate the correlation between the visual and textual elements of the posts and the gender representation they convey, aiming to uncover the nuanced ways in which Saudi Arabia is crafting its narrative to different audiences and the role that gender plays in this narrative. In this study, we combined both quantitative and qualitative data-processing techniques to examine data related to images depicting the Arabic world. For example, we manually enriched our corpus with detailed descriptions of the images. In fact, the corpus was already enriched with automatically-generated image captions, that required a rigorous manual validation because of the employed model difficulty with images describing the Arabic world¹². At the same time, to facilitate and speed up our analyses, we employed advanced text analysis methods on textual data, which included both natural texts (published with the

⁷ Aloufi, Alanoud. *Gender and national identity in Saudi Arabia*. 2017. PhD Thesis. San Francisco State University.

⁸ Marianna Boero, Cristina Greco. *How advertising preserves cultural identities while communicating societal changes: A comparative study of the representation of women between Italy and Saudi Arabia*, «Lexia. Rivista di semiotica 39-40 Re-Thinking. Juri Lotman in the Twenty-First Century», 2022, pp. 331-357. Also: Aloufi, Alanoud. *Gender and national identity in Saudi Arabia*. 2017. PhD Thesis. San Francisco State University.

⁹ Cristina Greco, *Food Heritage, Memory and Cultural Identity in Saudi Arabia: The Case of Jeddah*, in *Food for Thought. Numanities - Arts and Humanities in Progress*, vol 19, Stano, S., Bentley, A. (eds) Springer, 2021, pp. 55-74.

¹⁰ Aaysha S. Khan, Ameera A. Alkohli, Samar Alnmer, Amal M. Albshri, Ismail M. H. Rushwan, Sagir A. Khan *Multimodal Discourse Analysis of Professional Tourism Campaign Titled 'Saudi by Saudis.'*. «Educational Administration: Theory and Practice», 2024, pp. 2911-2920.

¹¹ Anonymised for blind review purposes.

¹² See Gugliotta (forthcoming) for further details on the automatic captioning of images on our corpus. In this study, we also provided an error analysis to demonstrate the limitations of the employed captioning model with images from the Arab world.

posts) and automatically generated texts (image captions). In Section 2 we provide an overview of our methodology by outlining the exploited tools and techniques. In Section 3 we present the corpus used to perform our analyses and the data preparation steps. In Section 4, we describe and discuss our analyses.

2. Methodology

In order to perform our analyses on visual and textual data we provided our corpus with additional annotation layers, namely:

1. image features description;
2. Arabic text translation into English;
3. natural text topic classification;
4. natural text+image captions keyword extraction.

Regarding the first level of information, it was performed manually, by employing the image captions already generated for each image. All the other information levels have been produced automatically by employing techniques such as Topic Modelling, Keyword Extraction and Semantic Clustering based on Word Embeddings. Topic Modelling is a technique used in text analysis to identify main and common themes in a set of documents or texts. This methodology is particularly useful for analysing large amounts of textual data, making it possible to synthesise and organise information in an understandable way. In the case of this study, it was used to identify and understand the main themes within the texts. In particular, we employed a model previously described as effective when dealing with short, informal texts, such as social media posts¹³. This is BERTopic¹⁴, which exploits BERT (Bidirectional Encoder Representations from Transformers) Language Models¹⁵, and takes advantage of its capabilities to capture the contextual meaning of words using clustering techniques to identify themes. Analysing Instagram posts from the Saudi Ministry of Tourism with BERTopic helped us to confirm thematic distributions over the two Instagram pages. This allowed us to better understand how different tourism experiences are presented to Arabic and English-speaking audiences.

While Topic Modelling techniques are powerful, they do have some limitations. For instance, they may not perform well on small datasets¹⁶, can generate a lot of outlier

¹³ Roman Egger, Joanne Yu, *A Topic Modeling Comparison Between Lda, NMF, Top2Vec, and BERTopic to Demystify Twitter Posts*, «Frontiers in sociology», 7, 2022, <<https://www.frontiersin.org/journals/sociology/articles/10.3389/fsoc.2022.886498/full>> (Last access: 28/07/2024).

¹⁴ Maarten Grootendorst, *BERTopic: Neural topic modeling with a class-based TF-IDF procedure*, «arXiv», 2022, <<https://arxiv.org/abs/2203.05794>> (Last access: 28/07/2024).

¹⁵ Jacob Devlin, Ming-Wei Chang, Kenton Lee, and Kristna Toutanova, *BERT: Pre-training of Deep Bidirectional Transformers for Language Understanding*. «North American Chapter of the Association for Computational Linguistics: Human Language Technologies», vol 1, 2019, pp. 4171-4186, <<https://aclanthology.org/N19-1423.pdf>> (Last access: 28/07/2024).

¹⁶ Dimosthenis Antypas, Asahi Ushio, Jose Camacho-Collados, Leonardo Neves, Vítor Silva, Francesco Barbieri, *Twitter Topic Classification*. «International Conference on Computational Linguistics», 2022, pp. 3386–3400.

topics¹⁷, and often require existing knowledge for effective implementation¹⁸. Thus, to complement Topic Modelling, we employed Keyword Extraction techniques to identify significant words within the texts. Keyword Extraction is a method used to automatically identify relevant words from a body of text. For this study, we used KeyBERT¹⁹, that leveraging BERT embeddings²⁰, captures the semantic meaning of words and then uses cosine similarity to find the words and phrases that are most similar to the document. This method is particularly useful for identifying keywords in short texts, such as social media posts, where traditional keyword extraction methods might struggle. These keywords were then used in combination with the previously identified topics to provide a more comprehensive analysis of the content.

To analyse the salient information extracted from the texts, we used semantic clustering techniques to group keywords based on their semantic similarity. Semantic clustering is a text analysis technique that groups words into meaningful clusters based on their semantic similarity. In our study, we used SpaCy²¹ to transform keywords into word embeddings, on which the K-Means clustering algorithm was applied²². This allowed us to identify clusters of keywords representing similar concepts or themes²³. Lastly, we conducted **statistical analyses** to explore correlations between the elements of the posts (images and texts). This enabled us to uncover patterns and insights within the data as discussed in Section 4.

3. Data

3.1. SAND description

The dataset employed for this study is called Saudi Arabia Self-Narrative Dataset (SAND)²⁴. This corpus has been created to examine Saudi Arabia's self-representation in its current tourism promotion policy. As shown in Table 1, SAND comprises 249 Instagram posts collected over the first six months of 2024 from two official Saudi tourism Instagram accounts²⁵: 122 posts from the Arabic-language page and 127 posts

¹⁷ Raquel Silveira, Carlos G. O. Fernandes, João A. M. Neto, Vasco Furtado and José E. P. Filho, *Topic Modelling of Legal Documents via LEGAL-BERT*, «*Relations in the Legal Domain - RELATED*», 2021, pp. 64-72.

¹⁸ Dimosthenis Antypas, Asahi Ushio, Jose Camacho-Collados, Leonardo Neves, Vítor Silva, Francesco Barbieri, *Twitter Topic Classification*. «*International Conference on Computational Linguistics*», 2022, pp. 3386–3400.

¹⁹ Bilal Issa, Mohammed B. Jasser, Hoe N. Chua, Mohd Hamzah, *A comparative study on embedding models for keyword extraction using KeyBERT method*, «*International Conference on System Engineering and Technology (ICSET)*», 2023, pp. 40-45.

²⁰ Embeddings are numerical representations of words that capture their semantic relationships.

²¹ Matthew Honnibal, Ines Montani, Sofie Van Landeghem, Adriane Boyd, *SpaCy: Industrial-strength Natural Language Processing in Python*, «Zenodo», 2020.

²² K-Means is an unsupervised clustering algorithm that divides the data into k distinct clusters, minimising the variance within each cluster.

²³ In our previous study, we tested a number of clustering algorithms on our data and K-Means outperformed the others.

²⁴ The corpus is available at: <<https://github.com/eligugliotta/SAND/>>.

²⁵ The Instagram pages with English and Arabic contents respectively are: <<https://www.instagram.com/visitsaudi/>> and <<https://www.instagram.com/visitsaudi.ar/>> (Last access: 14/10/2024).

from the English-language page. SAND includes both textual and visual contents from these posts, with original post texts totalling 32,308 tokens (14,339 from the Arabic page and 17,969 from the English page). The dataset also incorporates images from the posts, automatically generated image captions using the ViT-GPT2 model²⁶, and manually validated image captions totalling 8,005 tokens (3,917 from the Arabic page and 4,088 from the English page). The Vision Transformer (ViT) combined with GPT-2 (ViT-GPT2)²⁷, was pre-trained on the COCO 2017 dataset²⁸, which includes a diverse range of images and their corresponding captions. The primary objectives of using ViT-GPT2 were to increase the quantity of data available for analysis, translate visual communication into text to facilitate comparative analyses, and test the model’s efficacy on images from the Arab world. Additionally, SAND includes an error analysis of the automatic image captioning, categorising errors into types such as object recognition, attribution, action, relation, context, and specificity issues. The dataset is further enriched with pre-processed text of posts, English translations of the Arabic posts, combined pre-processed strings of natural and automatically generated texts, and cluster analysis results. SAND was created to facilitate comparative analysis of Saudi Arabia’s tourism promotion strategies across different target audiences, incorporating both visual and textual data to enable comprehensive multimodal analysis of the country’s self-representation in tourism marketing.

SAND Components	Arabic Page	English Page	Total
Posts	122	127	249
Original Images	122	127	249
Original Texts (words / tokens)	2,534 / 14,339	3,688 / 17,969	6,212 / 32,308
Captions (words / tokens)	1,033 / 3,917	1,103 / 4,088	2,136 / 8,005
Total (words / tokens)	3,557 / 18,256	4,791 / 22,057	8,348 / 40,313

Table 1: SAND numbers

The SAND dataset is available online²⁹. To ensure protection of personal data, SAND has been anonymised in both the natural text column (“Natural Text”) and the processed text column (“Processed Text”). This procedure was also carried out to prevent influencer names from being selected as keywords during the data processing.

²⁶ Ankur Kumar, *The Illustrated Image Captioning using transformers*, «Ankur | NLP Enthusiast», 2022, <<https://ankur3107.github.io/>> (Last access: 27/07/2024).

²⁷ Available on the Hugging Face transformers library at the following link: <<https://huggingface.co/nlpconnect/vit-gpt2-image-captioning>>.

²⁸ Tsung-Yi Lin, Michael Maire, Serge Belongie, James Hays, Pietro Perona, Deva Ramanan, Piotr Dollár and Lawrence C. Zitnick, *Microsoft COCO: Common objects in context*, «Computer Vision–ECCV», vol 13, 2014, pp. 740-755.

²⁹ At <<https://github.com/eligugliotta/SAND/>>.

Specifically, all elements following the @ symbol were removed, with the exception of “UNESCO”, given the potential usefulness of this token for Topic Modelling.

3.2. Sub-SAND description (after Extracting the Sub-Corpus with Human Subjects)

To facilitate a comprehensive analysis of gender representation within the SAND, we employed a systematic approach to isolate images containing human subjects. This process involved leveraging the automatically generated image captions as a filtering mechanism. Specifically, we implemented a keyword-based search strategy, targeting descriptors indicative of human presence such as “woman”, “man”, “girl”, “boy”, “child”, “family”, and related terms. This approach allowed us to create a sub-corpus that emphasizes human-centric imagery, thereby enabling a more nuanced examination of gender portrayal across the dataset. By utilizing the generated captions as a proxy for image content, we were able to efficiently identify relevant visual data. The resulting subset of SAND, which numbers are provided in Table 2, is the bases for our study.

SAND Components	Arabic Page	English Page	Total
Posts	71	66	137
Original Images	71	66	137
Original Texts (words / tokens)	1,520 / 8,511	2,007 / 9,721	3,527 / 18,232
Captions (words / tokens)	654 / 2,502	601 / 2,244	1,255 / 4,746
Total (words / tokens)	2,174 / 11,013	2,608 / 11,965	4,782 / 22,978

Table 2: SAND Gender Sub-Corpus

This sub-corpus allows for a quantitative comparison of gendered subjects between the Arabic and English Instagram pages. Figure 1 presents the distribution of female and male subjects across both pages, categorizing subjects into female (woman/girl) and male (man/boy) groups, while excluding subjects of unspecified gender for a focused gender analysis.

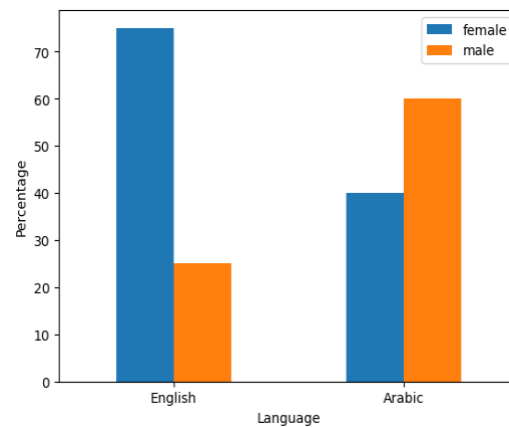


Figure 1: Gender among the Instagram Pages

The histogram reveals notable differences in gender representation between the two pages. In the Arabic-language content, male subjects appear more frequently, accounting for approximately 60% of gendered representations, while female subjects comprise about 40%. This distribution shifts dramatically in the English-language page, where female subjects are significantly more prevalent, representing 75% of gendered subjects, compared to 25% for male subjects. This marked disparity in gender representation between the two pages suggests a highly tailored approach to content creation for different target audiences. The substantial over-representation of female subjects in the English-language content appears to be a deliberate strategy to challenge international perceptions of women’s roles in Saudi society. This aligns with the country’s efforts to project a more progressive image to a global audience. Conversely, the Arabic-language content maintains a more traditional gender balance, with a slight male majority, possibly reflecting cultural norms or expectations within the Arab-speaking target audience. These findings reinforce the analyses performed in our previous study, highlighting the strategic differentiation in content creation for diverse audiences. In the following section, we will delve into the analyses performed on the SAND sub-corpus to better understand the underlying reasons for the observed gender distribution disparities between the English and Arabic pages.

3.3. Data Pre-processing and Annotation

As mentioned in Section 2, our methodology involves manually classification of image features to easily extract the context, subjects, and objects depicted³⁰. Specifically, concerning the subjects, we focused on the activities performed in the images and for each image of the SAND sub-corpus, relying on image captions, we provided three levels of information consisting in: “image activity”, “image object” and “image context”. An excerpt is given in Example 1. However, since the classification

³⁰ While we were unable to perform inter-annotation agreement due to the absence of multiple annotators, consistency was maintained through verification steps. Given the clear distinctions in classification, we expected minimal disagreement in the results.

automatically extracted by the image captions was too granular (e.g. forty-nine classes were identified for the image-object category³¹), we decided to group the classes in order to reduce their number. Table 3 presents the image categories (image activities, objects, and contexts) and their respective final classes with the frequency in brackets.

1) Example of manual classification of image features. Between brackets we present the automatically detected image features, based on image captions, outside the brackets we present the final class assigned to the image in the example.

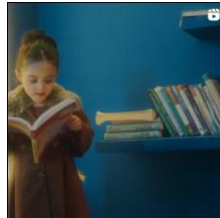


Image activity: (Reading) Static
 Image object: (Book) Art&entertainment
 Image context: (Urban) City

Category	Values
Activities	Static (27), sportive (15), gesture&emotions (15), no-action (9)
Objects	Art&entertainment (18), nature&environment (16), structures&buildings (13), miscellaneous (13), people&clothing (7).
Contexts	City (40), nature (31), culture (27).

Table 3: BERTopic results

Concerning both texts, naturally produced (post texts) and automatically generated (image captions), these were cleaned of stopwords. Example 2 shows, at its first level, the original text of an English post, and, at the second level, the same text after stopwords removal.

2) Example of text pre-processing.

1. "For the perfect family break this winter season come and explore all that Diriyah has to offer. With its cultural activities and historical buildings, it is the ideal destination from which to get to know the history of Saudi.";

³¹ The classes automatically identified for image-object were: hat, palms, VR-device, cell-phone, rifle, building, traditional-clothes, tattoo, tunic, crowd-people, painting, wall, keffiyeh, room, road, village, horizon, tennis-racquet, rock, rock-formation, gazebo, costume, flower, tree, step, food, palm-tree, boat, horse, microphone, billiards, water, camera, store, sidewalk, bike, table, frame, no-object, fire, book, balls, baloon, soccer-ball, work-art, cell phone, video-game, beach. Image-activity classes were: playing, looking, descending, walking, standing, smiling, jumping, shooting, laughing, diving, sitting, holding, wearing, reading, riding, no-action, paddling. Image-context: city, nature, sport, heritage, culture, art.

2. “perfect family break winter season come explore diriyah offer cultural activity historical building ideal destination get know history saudi”.

Arabic natural texts were also translated into English to perform automatic analyses on both natural texts, Arabic and English, at once. The translation was performed automatically by exploiting the Google Translate Ajax API³². An example of an Arabic text processing is provided below. At the first level we report the original text of the post, at the second level, the same text after stopwords removal³³, and at the third level its translation.

3) Example of Arabic text pre-processing.

1. مهرجان_قمم_الدولي للفنون الأداائية الجبلية.. فنون محلية وعالمية تعيشون فيها أجواء مميزة # لا تُنسى

عسير |

يناير 27 - 20 | 31

2. مهرجان قمم الدولي للفنون الأداائية الجبلية فنون محلية وعالمية تعيشون أجواء مميزة تنسى عسير يناير 20 27

3. Qemam³⁴ International Festival for Mountain Performing Arts Local and International Arts Lived a distinctive unforgettable atmosphere Aseer³⁵ 20 27 January

The translation shown in Example 3, has been manually revised to correct only the translation of “Qemam”, as the Google API provided a literal translation (“Summary”) which was not appropriate for the context. The automatic translations from Arabic to English were not manually revised on a global scale, but only in certain cases where the text was prone to misinterpretation (as in Example 3). A full review would improve the quality of the data and represents an important step for future improvements. However, concerning Example 3, the translation result seems satisfying. We note, e.g., the fact that during the pre-processing step the Arabic negation (لا) was removed, being considered a stopword. However the negative meaning (of لا تُنسى, a passive construction that could be translated as “not to be forgotten”) was retained in the translation (“unforgettable”), which is based on the pre-processed text where neither the negation (لا), nor the passive mark, consisting in the diacritic (ُ), are retained.

³² <<https://pypi.org/project/googletrans/>> (Last access: 28/07/2024).

³³ For the Arabic stopwords removal the Python library *Arabic-Stopwords 0.4.3* was employed.

³⁴ The term “Qemam” in Arabic (قمم) translates to “summits” or “peaks,” symbolizing the pinnacle of cultural achievements and heritage. The festival features a variety of performances and activities that showcase the cultural traditions of Saudi Arabia and other participating countries. It aims to celebrate and preserve cultural heritage.

³⁵ ‘Asīr is a province in Saudi Arabia.

3.4. Topic Modelling and Keywords Extraction

We applied BERTopic to the pre-processed natural texts of the English and Arabic posts. Considering the main topic of the pages, we filter out from the source texts generic words like “tourism” and “visit” to focus on more salient topics. The output included three topics. For each one we extracted the most important keyword that we report in the following table, together with the frequency of each cluster per language-context.

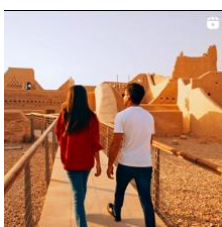
Language-context	Cluster	Frequencies	Keyword
Arabic	1	30	Spirit
Arabic	2	23	Saudi
Arabic	3	18	Man
English	1	34	Woman
English	2	22	Man
English	3	10	Saudi

Table 4: BERTopic results

The results from BERTopic, presented in Table 4 reveal interesting thematic differences and similarities between the Arabic and English texts. First of all, both language-contexts feature clusters focused on “man” and “saudi”, but only the English-context has a cluster represented by the keyword “woman”. However, the English texts have a less pronounced focus on “saudi”, whereas the most frequent Arabic cluster is represented by the word “spirit”. The latter suggests a deeper engagement with cultural or emotional aspects, potentially reflecting themes of heritage, pride, and identity.

Despite the encouraging results, the clustering of posts and the representation of clusters into a single theme reduced the granularity of our analysis; for this reason, we considered useful to process our texts by exploiting Keywords Extraction, with KeyBERT. For these analyses we combined natural and automatic generated texts, in order to provide as much context as possible to model and produce a complete representation of the message conveyed by the post. For instance, as shown in Example 4, KeyBERT helped us to extract keywords that highlighted important aspects such as “festival”, “desert”, “heritage”, and “experience”. The first level of the following example presents the original text of an English post; the second level shows the automatically generated caption for the image; the third level consists in the keywords beside their relevance score, computed by KeyBERT.

4) Example of Keywords Extraction.



1. “From captivating history to breath-taking entertainment, Diriyah has it all! Make sure to book your trip so you can enjoy exploring the heritage and taking in the fantastic performances over a delicious meal!”;
2. “a man and a woman walking down a walkway of a desert village”;

3. “diriyah: 0.51, village: 0.40, heritage: 0.40, desert: 0.35, breathtaking: 0.34”.

These keywords were instrumental to generate semantic clusters based on salient features of the posts. To perform the semantic clustering, we selected the most important keywords (based on their scores) and computed their embedding, in order to apply the clustering algorithm directly on them³⁶. The resulting clusters identified were four: Urban-context (19 posts), Nature (41 posts), Culture (62 posts), and Art (15 posts).

4. Analyses

The primary objective was to determine how the visual and textual representation of women and men differs between the content of the two Instagram pages. Key hypotheses include: (a) Image characteristics: Arabic and English images with female subjects will show significant differences in activities, context, and objects compared to those with male subjects. (b) Post topics: the topics of posts associated with female subjects will differ significantly from those associated with male subjects, reflecting different narratives.

4.1 Analysing the Correlations

To address these hypotheses, we performed a multinomial logistic regression with gender and languages combined into four independent categories, while the image objects, contexts, and activities were treated as dependent variables. However, as evidenced by the results reported in Table 5, our data is either insufficient in quantity or not balanced enough across classes, leading to sparsity that undermines the training of a logistic regression model capable of high accuracy. Specifically, the model for image objects achieved an overall accuracy of 40%, the model for context reached 50%, and the model for activities obtained 55%.

³⁶ The clustering algorithm employed was K-Means.

Category	Precision	Recall	F1-score
Image Object (Accuracy 40%)			
art&entertainment	0.50	0.83	0.62
miscellaneous	0	0	0
nature&environment	0.30	1.00	0.46
people&clothing	0	0	0
structures&buildings	0	0	0
Image Context (Accuracy: 50%)			
city	0.17	0.20	0.18
culture	0.25	0.25	0.25
nature	0.80	0.73	0.76
Image Activity (Accuracy: 55%)			
no_action	0	0	0
sportive	0	0	0
static	0.55	1.00	0.71

Table 5: Results of Multinomial Logistic Regression for Image features and Gender

Focusing on the image objects category, the classification report reveals varied performance across different classes. Unfortunately, we did not have a predefined baseline for the image classification, as our task is unique in its combination of image features and linguistic variables. Nonetheless, the performance metrics highlight the challenges posed by limited and unbalanced data, which hinder the model's ability to make accurate predictions, particularly in underrepresented categories such as the "miscellaneous" "people&clothing", and "structures&buildings" categories, all showing precision, recall, and F1-scores of 0. However, the model demonstrates a reasonable ability to identify instances within the "art&entertainment" and "nature&environment" categories, with precision scores of 0.50 and 0.30, respectively. This indicates that half of the predictions for "art&entertainment" and 30% for "nature&environment" are correct. The recall for these categories is notably higher, with "art&entertainment" at 0.83 and "nature&environment" at 1, meaning the model successfully identifies most instances in these classes. The classification report for the image contexts category also reveals a varied performance. The model demonstrates a strong ability to identify instances within the "nature" category, achieving a precision of 0.80 and a recall of 0.73, indicating that 80% of the predictions for "nature" are correct, and it successfully identifies 73% of the instances. In contrast, the performance for the "city" and "culture" categories is notably weaker, with precision and recall scores of 0.17 and 0.20 for "city" and 0.25 for both precision and recall for "culture". This suggests that the model struggles significantly with these categories. Similarly, the classification report for the image activities category highlights the model's mixed performance. The model shows high performance in identifying instances within the "static" category, achieving a precision of 0.55 and a perfect recall of 1, meaning that all instances of

“static” were correctly identified. However, the model fails to correctly classify any instances of the “no_action” and “sportive” categories, with precision, recall, and F1-scores all at 0. This further underscores the challenges posed by the limited and imbalanced data in these categories. Since our data are not suitable for training a regression model, we provide statistical descriptive analyses based on frequency and performed chi-squared test (χ^2) to assess the significance of the associations observed between variables. Below we show the contingency tables for “image object”, “image activity” and “image context”.

Gender/Lan	Art&entert.	Misc.	People&cloth.	Structures&build	Nature&env.	Total
Female_ar	7	2	2	1	0	12
Female_en	2	7	0	7	11	27
Male_ar	8	2	5	3	0	18
Male_en	1	2	0	1	5	9
Total	19	13	7	12	16	66

Table 6: Image Object and Gender

Table 6 illustrates that images of women in Arabic posts (Female_ar) are predominantly associated with the categories Art&entertainment and People&clothing, with no representation of Nature&environment. In contrast, images of women in English posts (Female_en) exhibit a more diverse distribution, including notable occurrences in Nature&environment and Structures&buildings, which indicates a broader range of object types. Similarly, men in Arabic posts (Male_ar) are primarily represented by Art&entertainment and People&clothing objects, while men in English posts (Male_en) show a significant presence of Nature&environment objects. This variation highlights distinct preferences across different gender/audience-target groups. The χ^2 test results (37.23, p-value: 0.0002) confirm that these differences are statistically significant, suggesting that the observed distribution is unlikely to be due to chance.

Gender/Lang.	Gesture&emot.	No_action	Sportive	Static_position	Total
Female_ar	5	1	1	5	12
Female_en	4	2	7	14	27
Male_ar	6	5	4	3	18
Male_en	0	1	3	5	9
Total	15	9	15	27	66

Table 7: Image Activity and Gender

Table 7 presents image activity categories across different gender and language contexts. For Arabic posts featuring women, the most frequent categories are “Gesture&emotions” and “Static_position”, with fewer occurrences in “No_action” and

“Sportive”. In contrast, English posts featuring women show a diverse distribution, with notable counts in “Static_position” and sportive activities, indicating a wider range of activities depicted. Among men, Arabic posts predominantly feature “Gesture&emotions”, followed by “No_action” and “Sportive”, while English posts have fewer instances overall but include “Static_position” and sportive activities. The χ^2 test results (14.78, p-value: 0.097) indicate that the observed differences in activity categories across gender/language groups are not statistically significant. Consequently, although some variations exist in the types of activities depicted, these differences are likely due to random variation rather than a clear-cut pattern influenced by gender or language.

Gender/Lang.	City	Culture	Nature	Total
Female_ar	7	5	0	12
Female_en	3	5	19	27
Male_ar	8	7	3	18
Male_en	1	1	7	9
Total	19	18	29	66

Table 8: Image Context and Gender

Finally, Table 8 provides an overview of the distribution of image context categories across different gender and target-audience. For Arabic posts featuring women, the most common contexts are “City” and “Culture”, with no occurrences of “Nature”. In contrast, English posts featuring women display a prominent focus on “Nature”, alongside significant counts in “City” and “Culture”. Men’s Arabic posts show a balanced distribution among “City”, “Culture”, while English posts featuring men are primarily characterised by “Nature”, with minimal representation in “City” and “Culture”. The χ^2 results (27.46, p-value: 0.00012) indicate that the observed distribution of image contexts across gender/language groups is highly unlikely to have occurred by chance. Therefore, there is a statistically significant association between gender/audience-target and image context categories in this dataset.

The final analyses address our second hypothesis concerning the semantic clusters derived from post texts, which categorize the thematic content of posts. Table 9 presents the contingency table depicting the distribution of semantic clusters across gender categories.

Gender/La Art	Culture	Nature	Urban	Total
Female_ar 4	5	0	3	12
Female_en 1	9	12	5	27
Male_ar 4	8	3	3	18
Male_en 3	4	2	0	9
Total 12	26	17	11	66

Table 9: Semantic Clusters and Gender (M/F)

Table 9 illustrates that the distribution of semantic clusters varies significantly among different gender and language groups. For Arabic posts featuring women, the predominant clusters are “Culture” and “Urban”, with no representation in “Nature”. Conversely, English posts featuring women exhibit a diverse range of clusters, with notable counts in “Culture” and “Nature”. Arabic posts featuring men show a balanced and important distribution among “Art” and “Culture”, while English posts featuring men have a small representation in “Art” and “Culture”, with minimal representation in “Nature” and Urban. The χ^2 results (5.80, p-value: 0.071) suggest that while there is some evidence of a relationship between gender and semantic clusters, it is not statistically significant. This indicates that, although there are observable patterns in the distribution of semantic clusters across different genders, these patterns may not be strong enough to conclude a definitive significant association within the dataset. To improve the balance and increase the dataset’s robustness, future analyses should consider including additional gender categories, including mixed category. Indeed, Table 10 provides an updated view of the previous contingency table (Table 9) including a new category for mixed gender (representing family or couples). This addition significantly impacts the analysis, offering a more nuanced view of how semantic clusters are distributed across different gender identities.

Gender/La Art	Culture	Nature	Urban	Total
Female_ar 4	5	0	3	12
Female_en 1	9	12	5	27
Male_ar 4	8	3	3	18
Male_en 3	4	2	0	9
Mixed_ar 1	22	11	7	41
Mixed_en 2	14	13	1	30
Total 15	62	41	19	137

Table 10: Semantic Clusters and Gender

From the table, it is evident that mixed categories have a substantial representation in the “Culture” cluster, with counts of 22 (Arabic posts) and 14 (English posts), respectively. This suggests that mixed gender posts, whether in Arabic or English, are strongly associated with “Culture” content. In contrast, the “Nature” cluster shows a notable presence among English posts featuring women and mixed gender categories (Arabic and English). “Urban” content is more prevalent in Arabic posts featuring women and mixed categories. The χ^2 results (31.96, p-value: 0.0065) indicate that the differences observed in the distribution of semantic clusters are statistically significant, with a strong association between gender and clusters.

4. Conclusion

In this study, we examined the relationships between the content of Instagram posts and their objectives on two pages promoting tourism in Saudi Arabia, aimed at Arab and non-Arab tourists. The aim was to understand gender representation and analyse the correlations between visual and textual content to identify key characteristics and their statistical correlation with gender representation, offering insights into the strategic narratives behind Instagram posts promoting Saudi tourism.

The results of our analysis firstly showed that the image of women on promotional tourism pages in Saudi Arabia is significantly more represented in content aimed at non-Arabic-speaking tourists. Furthermore, the content targeted at English-speaking audiences emphasises the female presence in a variety of contexts, such as natural and sporting settings, in contrast to the female figure in posts directed at an Arabic-speaking audience.

These findings can be interpreted in various ways and suggest a strategic attempt to challenge international perceptions of the role of women in the country. This communicative choice could be seen as a way for Saudi Arabia to assert its agency in the global context, seeking to control its image and counter Western representations. The tension between modernity and tradition is evident in the analysed content, where Arabic posts tend to focus on urban and cultural events, while English posts are oriented towards sensory experiences and natural landscapes. This reflects not only the different expectations of the two audiences but also a marketing strategy that seeks to present Saudi Arabia as a vibrant and modern tourist destination, in line with the economic diversification goals outlined in Vision 2030.

In analysing these results, we cannot avoid thinking that gender representation in the Instagram content of the Saudi Ministry of Tourism reflects not only the country’s internal dynamics but also the complex power relations with the West. These relationships deeply influence the image Saudi Arabia wishes to project, both to the Arab world and the West. In this context, the construction of national identity emerges as a central theme. Like other Gulf states, Saudi Arabia has had to negotiate between tradition and modernity, a process reflected in its tourism campaigns. Central to Saudi Arabia’s international relations with the Western world is its oil wealth, often associated with luxury, which has shaped and continues to influence the global perception of the country. In contrast, religious matters are foundational to its relations with the Arab world, with Saudi Arabia being a pilgrimage destination for Muslims.

In light of this information, our results highlight two major absent themes: luxury and religious matters, suggesting Saudi Arabia's desire to renew its public image. It is plausible, therefore, to consider that the greater representation of female figures in content aimed at non-Arabic-speaking tourists is not just a marketing issue but also a reflection of the social transformations taking place in the country. The growing visibility of women in promotional content seems indicative of an evolution in social norms and the strategic objectives of the tourism sector.

In conclusion, although Saudi Arabia was not formally colonised, its self-image can be analysed using postcolonial theory tools, since this approach allows for the consideration of the complex dynamics of power, representation, and identity that characterise its position in the contemporary world, revealing how the country is trying to assert its identity and agency in an increasingly competitive global context.

Poesia

Diciture

Tommaso Di Francesco

1

Vennero tutti in fila a guardare
elegante il labirinto, piccola patria
di chi aspetta irresolute terre
rare tra potenze combattute.

La distrazione era minima, lungo
i lungofiume si penetravano
entrando dentro l'uno all'altro
con scoperte cretule e codici.

2

Io che combatto la giornata
per entrare in voi col privilegio
solo del passante a transire
la sorte d'un'altra via materna,

solo svoltando l'angolo del tempo
e voi proclamando i pieni poteri
con l'avviluppo, novelli Zdanov
cancellate la mia dalla foto di gruppo.

3

La notte non è meglio del giorno,
è mascherata anch'essa in lavoro
nel malpagato prezzo di sonni
usurpati, sogni inevasi salariati.

Immobile la forma che ne viene
alla ripetizione, la conta delle ore
è l'alveare *zibbilante* d'api laboriose
finite in un buco nero di mattoni.

4

Non so se amore è camuffare odore
oppure lasciarlo come prova intatto
nell'ardore del liquido sudore che cola
lo tono screziato, l'evangelo nostro.

Vedi come il rossore ti raggiunge, vedi
l'animo animoso, l'assalto della luce
che non sfugge anche se resta sola
e a velocità della memoria fa parola.

5

Vendo la casa di famiglia, le stanze
aperte alle voci che giocavano,
la pianta del nespolo di mia madre,
la trama tessuta di tutti i ricami.

Le ombre che contano hanno avuto
ed hanno tutte di sangue uno scambio
e di sconfitta, la cura mancata scordata,
una danza festiva appena annunciata.

6

Anche io vivo come carne spaurita,
ho il viso fra le mani se ascolto la frase
che divide tempo da tempo contratta,
avviso d'un mondo che non viene.

Emerge dalla luce di miniera il cardellino
in gabbia, segnale nell'aria del veleno, amico
ai minatori. È un soffio lieve di grammatica,
non parole, diciture. Di merce diciture.

Roma 14 marzo 202

Poesie

Francesca Favaro

Quelli che il vento non vede

I fiori che il vento non vede,
i fiori cui ha dato vita
con un tocco d'amore distratto,
con una carezza accennata,
appena,
in punta di dita,

quei fiori,
sbocciati
– dal suo respiro ardente,
dalla sua fresca spavalda noncuranza –
fra pieghe di rocce e di terra
o, cerulei, apparsi
come per errore
in un mare d'oro e di rossi papaveri,

fiori solitari,
senz'altra cura se non la propria...

quei fiori,
sono i più belli.

Senza risposta alcuna

ogni morbido giacinto

Il mio dolore
spesso non è mio:
è, riflesso, dolore d'altri,
talvolta, persino, solo immaginato.

Non so capire se, e quanto,
debba per questo giudicarmi ingrata,
non so capire
se la mia costante pena
verso le creature
ineluttabilmente mi escluda
dalla grazia lieve
della vita.

E non so nemmeno
se incida di colore
ogni morbido giacinto,
prossimo alla primavera,
la linea di una cicatrice antica,
o il perenne rinnovarsi
di un lamento ancora nuovo.

Capisco tuttavia
che il violetto fiore di febbraio
può rompere la neve, sparire e ritornare,
risillabando sui suoi petali
la sua tacita domanda

ma io rimango qui,
uguale a sempre

senza risposta alcuna.

Lo spiraglio

Si è schiuso uno spiraglio.
Per un istante.

Senza rumore,
la porta è scivolata
sui cardini del mondo,
lasciandoci sbirciare.

Non si è vista luce.

Dallo spiraglio
è filtrato invece
il buio:
gelido eppure
mostruosamente seducente.

Con occhi sbarrati
chi era davvero desto
allora ha visto.

Ciò che troppe volte siamo stati,
ciò che, forse,
siamo tuttora.

La mia felicità

Rara felicità.

La penna che scivola sul foglio
nel tentativo
di comporre
un'armonia

La certezza di te
anche quando sei lontano:
presto,
ritroverò i tuoi occhi
e le tue braccia
(e la paura farà allora un passo indietro)

Non dover più fingere
di ignorare
il frastuono del mondo:

semplicemente,
non sentirlo.

Collana

Dio ci mostrò una Sua collana.

La preferita?
No, è probabile.
Ce ne illudiamo noi,
che di questa ghirlanda di pianeti,
in un angolo
dello scrigno celeste,
siamo parte.

Ma di chissà quante gemme,
luminosissime od oscure,
Egli adorna le Sue dita!
Invisibili, tutte,
tranne che al Suo amore.

Tanta bellezza,
di cui si cinge colui che tutto cinge,
arriva a noi fugacemente,
per strappi di visione e svelamenti.

Dio, che è il disegno,
il disegno invece scorge,
nitido,
e sorride dunque, tenero e pietoso,
alla piccola azzurra perla

che si crede inestimabile.

Note e recensioni

Un piccolo glossario per una lingua sbalconata

Chiara Orefice

Università LUMSA
(c.orefice@lumsa.it)

Abstract

Recensione a Patrizia Bertini Malgarini, Marzia Caria (a cura di), *Bella ci! Piccolo glossario di una lingua sbalconata*, 3° ed., Alghero, Edicions de l'Alguer, 2024.

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/756>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.
Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

Nell'anno accademico 2016-2017 è stato avviato un progetto di ricerca presso la LUMSA (Libera Università Maria Ss. Assunta) di Roma, in collaborazione con la Sapienza, il cui obiettivo era osservare il linguaggio giovanile da un punto di vista ovvio eppure innovativo al tempo stesso: il punto di vista di un gruppo di 'veri' giovani. Sono stati coinvolti infatti i numerosi studenti del corso di Linguistica italiana, i quali hanno accettato di intervistarsi a vicenda e successivamente di intervistare anche gli amici al di fuori dell'università, scegliendo personalmente le domande, nella piena libertà di proporre e raccogliere il lessico percepito come effettivamente giovanile. Le 506 voci frutto delle interviste sono state pubblicate per la prima volta dall'editore l'Alguer nel volume del 2017 *Bella ci! Piccolo glossario di una lingua sbalconata*, poi riedito due anni più tardi.

La curatela – nel 2017 di tutti gli studenti di Scienze della comunicazione, informazione e marketing della LUMSA, nel 2019 dei due studenti Lorenzo Lucenti e Jacopo Montanari – riflette il pregio forse più importante del progetto, ossia la partecipazione dei giovani a ognuna delle fasi fondamentali della realizzazione del glossario. L'indagine linguistica, soprattutto, si è svolta senza la mediazione, tra chi intervistava e chi era intervistato o intervistata, di membri al di fuori della cerchia dei pari: dunque la ricerca, l'elicitazione, la raccolta e la selezione sono state portate a termine senza condizionamenti – e senza il richiamo a una maggiore formalità che a volte esercita involontariamente la figura del professore, della professoressa o in generale di chi ha qualche anno in più.

La terza edizione, curata da Patrizia Bertini Malgarini e Marzia Caria e pubblicata ancora una volta dall'Alguer, conserva i pregi delle interviste sulle quali si fonda e si fondavano le precedenti edizioni. Le voci, il cui numero è incrementato, sono organizzate in cinque sezioni: *Vocaboli, Acronimi, Locuzioni e modi di dire, Parole per ferire, Parole dei videogiochi*. La prima, la più estesa, conta più di cinquecento lemmi, tra cui alcune novità dell'ultima edizione: *amio*, ad esempio, che è la variante della forma abbreviata di *amore amo* in quello che viene chiamato corsivo, la parodia diventata celebre soprattutto grazie alla tiktoker Elisa Esposito di alcune prosodie lombarde, sentite da chi abita più a sud come cantilenanti e con un numero eccessivo di vocali turbate – da lì, l'oscillazione della grafia della *o*¹. Si tratta di un caso esemplificativo della ben nota importanza che hanno internet e in particolare i social network nella formazione del linguaggio giovanile, ampiamente documentata in *Bella ci!*

Tra i lemmi nati dai social che il glossario riporta, se ne ritrovano alcuni che testimoniano tra l'altro quanto in fretta si rinnovi il lessico giovanile: nei pochi anni intercorsi tra la prima e la terza edizione, *influencer*² o *youtuber*³, inseriti nel 2017, hanno avuto il tempo di diventare i nomi di professioni fino a poco tempo fa irrise e ora invece riconosciute; da quando è entrato come lemma nel glossario nel 2019 a oggi, *Twitch*,

¹ «Amio, s. m. e f. da *amore*, dall'influencer Elisa Esposito su Tiktok. Variante *amio, amioe: Amio come va oggi?*».

² «Influencer, s. m. f. inv. dall'ingl. *to influence* 'influenzare', prestito (FOR [forestierismi *n.d.A.*]). Individuo conosciuto nel web in grado di spostare e/o modificare l'opinione pubblica con le proprie affermazioni: *Marco Cioni è un influencer*».

³ «Youtuber, s. m. e f. inv. Da *Youtube* (piattaforma web), prestito (MAS [mass media *n.d.A.*]). Autore di video su Youtube».

piattaforma di *live stream* in origine nota per lo più ai *gamer*⁴ (ecco un'altra professione vera e propria e relativamente recente), ha avuto il tempo di diventare uno dei luoghi di ritrovo online più frequentati durante la pandemia del 2020 e, una volta concluso il confino a casa e l'obbligo di distanziamento gli uni dagli altri, di tornare a essere un social per così dire di nicchia; e *boomer*⁵, una novità della terza edizione, è dilagato così in fretta da essere già il simbolo di controversie, discussioni e analisi sulle differenze tra generazioni, mai osservate con così tanta attenzione – e forse con così tanta rabbia – come negli anni Venti del Duemila.

Scorrendo, poi, oltre la sezione degli *Acronimi* – i cui nuovi inserimenti sembrano ribadire più di ogni altra cosa l'influenza incontrastata dell'inglese (*BFF*, ad esempio, che sta per *best friend forever*⁶, oppure *GOAT*, *greatest of all time*⁷) – e oltre la sezione delle *Locuzioni e dei modi di dire* – che tra le novità registra *Brexit tackle*⁸, un notevole esempio di come tramite una metafora sportiva un termine politico possa entrare nel vocabolario dei giovani, dei quali molto spesso viene notato il forte disinteresse o persino il disgusto per la politica – si arriva alle sezioni *Parole per ferire* e *Parole dei videogiochi*, inserite nell'edizione del 2019. La prima delle due contribuisce a documentare la considerevole porzione che trova in questi anni l'*hate speech* in un linguaggio notoriamente caratterizzato dalla ludicità, forse specchio piuttosto della tendenza all'aggregazione e dell'importanza delle dinamiche di inclusione ed esclusione dal gruppo al quale si sente di appartenere (tra i lemmi se ne ritrova un certo numero che definisce un ragazzo o una ragazza in base ai suoi gusti: ad esempio *giappominkia*⁹ o *hipster*¹⁰). La seconda sezione, che raccoglie poco meno di trecento voci, mostra la pervasività del mondo degli *e-games* e la disponibilità del lessico che ne proviene ad adattarsi e ad acquisire significati più ampi di quelli originali (un esempio è *startare*¹¹, che dall'indicare il solo comando virtuale è passato a sostituire, in taluni casi, *iniziare*).

⁴ «Twitch s. m. inv. da *Twitch* (piattaforma web), WIKI (MAS). Piattaforma di livestreaming: [A 16:28 Federkik] *no, il problema sono i server di twitch [...]*».

⁵ «Boomer (1) s. m. e f. dall'ingl. *baby boomer* 'chi è nato prima del baby boom (1946/1964)' prestito (CO [comune n.d.A.]). Persona non al passo coi tempi, anacronistico: *Papà, quando fai i tiktok sei proprio un boomer*. Boomer (2) [...] Persona adulta che cerca di avere comportamenti giovanili: *Ok, balla da boomer!*».

⁶ «BFF dall'ing. *best friend forever* 'migliori amici per sempre' prestito (CO). Migliore amico o amica: *Io e te Bff!*».

⁷ «GOAT dall'ingl. *Greatest of All Time* 'il più grande di tutti i tempi', prestito (MAS). Appellativo che nello sport (soprattutto nel calcio) viene assegnato a chi viene considerato il migliore di sempre: *Lionel Messi è il GOAT del calcio!*».

⁸ «Brexit take s. m. dall'ingl. *brexit take* 'placcaggio violento' prestito (FOR). Fare un intervento molto pericoloso, placcare: *Se l'avversario non esegue almeno una rotazione completa, puoi davvero chiamarlo brexit take?*».

⁹ «Giappominkia s. f. da *giapponese* + *minkia*, neologismo, prestito adattato, registro giocoso, disfemismo (INN [innovante n.d.A.]). Persona amante della cultura giapponese: *Sei un giappominkia*».

¹⁰ «Hipster dall'ingl. *hip* + *ster* 'chi si tiene aggiornato', prestito, ADC (FOR). Giovane tendenzialmente disinteressato alla politica e con velleità fortemente anticonformiste, che si riconosce per atteggiamenti stravaganti e abbigliamento eccentrico e variopinto; persona trasandata: [Baby K, *Hipster Love*] *No, no, non guardarlo male / Se l'ho invitato al pranzo di Natale / Ma mi sono innamorata di un hipster yeah [...]*».

¹¹ «Startare v. tr. dall'ingl. *to start* 'iniziare', neologismo, prestito (INN). Iniziare a fare qualcosa: *Startiamo la partita*».

Tra le novità va segnalato inoltre l’inserimento di voci dialettali e regionali diverse da quelle, già presenti, distintive di Roma e in generale del Lazio, luoghi di provenienza di moltissimi degli studenti coinvolti nella stesura delle prime due edizioni del glossario. In particolare, sono state inserite parole raccolte da un gruppo di studenti delle scuole medie di Quartu Sant’Elena durante l’anno scolastico 2022-2023 e precedentemente pubblicate nel volume *We bro: Cercate di capirci! Dizionario dei ragazzi* pubblicato dall’editore La Zattera nel 2023, a cura dell’Associazione Genti Arrubbia. Un esempio è *cugurra*, un sostantivo femminile sardo che significa «'ragno forbicina' (*Forficula Auricularia*). Sfortuna, iella», da cui deriva il verbo *cugurrare*¹².

La chiarezza con la quale è stato possibile fin qui citare alcune delle novità della terza edizione e distinguere tra le voci inserite nel 2017 e quelle inserite nel 2019 è, infine, un altro dei pregi di *Bella ci!* È infatti segnalato per ogni lemma il numero dell’edizione in cui è stato inserito per la prima volta, indicazione che non solo garantisce una non banale facilità di consultazione, ma che soprattutto aiuta a tenere traccia del già ricordato costante rinnovo del linguaggio giovanile. Proprio tale costante rinnovo rende così interessante lo sguardo in prospettiva diacronica che *Bella ci!* permette di dare al cosiddetto giovanile e rende auspicabile un proseguimento del progetto e un incremento del glossario.

¹² «Cugurrare v. tr. dal sardo *cugurra* [...] WB (RE). Portare sfortuna, iella: *Non cugurrare!*».

La natura culturale di ogni battaglia politica

Anna Angelucci

Liceo Ginnasio "Cornelio Tacito", Roma

(anna@fioriti.it)

Abstract

Recensione a Mimmo Cangiano, *Guerre culturali e neoliberalismo*, Milano, nottetempo, 2024 e a F. Basaglia e F. O. Basaglia (a cura di), *Crimini di pace. Ricerche sugli intellettuali e sui tecnici come addetti all'oppressione* (1975) Milano, Baldini & Castoldi, 2024.

Parole chiave

Cultura; Occidente; neoliberalismo; industria culturale; mercato.

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/767>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

Questo volume è il tentativo di riunire delle testimonianze che riflettono ed esprimono, da angolature diverse, in cosa consistano e su cosa si fondino l'ordine sociale e la condizione di pace in cui ci troviamo a vivere.
Franco Basaglia e Franca Ongaro Basaglia, *Crimini di pace*

Senza intendere la dialettica fra sfruttamento e oppressione (ed è un problema concreto con cui le culture wars devono confrontarsi se vogliono evitare derive liberal) si rischia di rendere invisibile proprio il modo in cui la stessa oppressione (identitaria, culturale, razziale, di genere) si origina all'interno del sistema di produzione capitalistica fondato sullo sfruttamento.
Mimmo Cangiano, *Guerre culturali e neoliberalismo*

Cos'hanno in comune le citazioni della quarta di copertina di due libri pubblicati a distanza di cinquant'anni l'uno dall'altro, proposti rispettivamente da due attivisti nel campo della psichiatria democratica il primo e da un docente di critica letteraria e letterature comparate il secondo? E qual è il senso di un accostamento di lettura e di riflessione apparentemente incongruo, trattandosi di analisi che sembrano esplorare contesti ed esperienze diverse, muovendo da questioni massive in ordine alla salute mentale, alla psichiatria e alla cura, ai rapporti tra scienza, medicina, politica e istituzioni totali come il carcere o il manicomio nel volume dei Basaglia, per arrivare a specifici temi identitari, più legati alla critica letteraria, alla filosofia e alla sociologia della *cancel culture* e del posizionamento *woke* nelle pagine di Cangiano?

Al netto del fatto che *Crimini di pace* è stato appena ripubblicato nel centenario della nascita di Franco Basaglia in ragione della sua straordinaria attualità, una prima risposta a questa domanda la possiamo formulare a partire dall'argomento in qualche misura indicato nei due titoli e nel loro comune contesto di riferimento: in entrambi si evocano "crimini" e "guerre" metaforicamente intesi in una dimensione socioculturale (ancorché, di questi tempi, si imponga purtroppo alla nostra attenzione una gigantesca quantità di crimini e guerre *reali*). Si tratterebbe dunque, in entrambi i casi, di una riflessione sulle battaglie politiche e civili che da sempre accompagnano i processi di emancipazione individuale e le conquiste collettive sul piano della giustizia e dei diritti.

Più specificamente, il volume curato dai Basaglia raccoglie una serie di testimonianze internazionali - tutte riconducibili ai primi anni Settanta - sul ruolo dei tecnici e degli intellettuali come detentori di un sapere pratico e teorico che si fa custode di istituzioni repressive e violente, in particolare il manicomio e il carcere. Sono riflessioni che esplorano, da diverse angolature geografiche, culturali e professionali, alcuni principi fondativi del nostro ordine sociale e dei suoi meccanismi di conservazione - *al lavoro* oggi come allora - a partire dall'identità fondata sull'emarginazione e l'oppressione del diverso e del deviante, intesi come scarto rispetto a canoni condivisi di normalità e di accettabilità; il libro di Mimmo Cangiano ricostruisce invece la genealogia del dibattito contemporaneo sui temi identitari che definiscono attualmente molte condizioni di subalternità, indagando modi, luoghi e tempi in cui i

tecnici e gli intellettuali di oggi continuino a mantenere quel ruolo di “funzionari del consenso, ottenuto e strumentalizzato dalla classe egemone a danno della classe oppressa”¹ denunciato dai Basaglia, evidentemente invano, cinquant’anni fa.

La lettura dei due libri, l’uno alla luce dell’altro, impone quindi di assumere la questione del rapporto tra intellettuali e politica, intellettuali e istituzioni - dunque, in ultima istanza, tra intellettuali e potere - in una prospettiva storica di più ampio respiro, consentendoci di mettere in relazione alcuni fenomeni che, in Occidente, hanno caratterizzato gli ultimi cinque o sei decenni della modernità: dalla definizione del concetto di malattia mentale e di devianza, del ruolo e delle contraddizioni delle teorie e delle pratiche scientifiche, dei processi di marginalizzazione dei bisogni sociali da cui scaturirono, negli anni Settanta, le lotte contro autoritarismo e repressione, fino alla nascita e alla diffusione contemporanea della ideologia *woke* (dall’inglese, ‘stai sveglio’, ‘stai all’erta’) ovvero delle attuali forme di sensibilizzazione e denuncia delle ingiustizie sociali o razziali in un’ottica culturale progressista, inclusiva e *politically correct*.

Ma soprattutto ci fa comprendere in che modo il perpetrarsi del ruolo di “funzionari del consenso” dei tecnici e degli intellettuali, insieme all’introiezione e alla rivendicazione di uno stato ineluttabile di minorità da parte dei subalterni e degli oppressi, abbia determinato l’attuale condizione di paralisi e sconfitta rispetto alla possibilità di trasformazione dello ‘stato di cose presenti’.

Veniamo al punto. Il concetto di classe sociale, intesa come “modo storico attraverso il quale si organizzano i rapporti che dominano la società”², e dunque la consapevolezza di appartenere ad una comune condizione *materiale* che somma le differenti identità individuali e di gruppo in un grande collettore politico capace di alimentare il conflitto contro chi esercita oppressione e dominio, è il grande rimosso della nostra condizione attuale, esistenziale e politica.

Nelle pagine dei Basaglia, a partire dall’introduzione dei due autori, il punto di partenza è, non a caso, Antonio Gramsci con la sua definizione dell’intellettuale borghese come ‘commesso’ del gruppo dominante, e il punto d’arrivo immediatamente dichiarato e poi avvalorato dalle riflessioni degli autori raccolti nel volume (da Foucault a Laing, a Goffman, a Chomsky) è il netto rifiuto di questo ruolo di legittimatori del potere all’interno della società capitalistica e all’interno di una contrapposizione tra classi sociali che sussume l’individuazione e il trattamento del diverso proprio a partire dalla sua appartenenza sociale. La logica economica dei rapporti sociali e delle relazioni di potere è chiarissima in queste pagine: nessuna lotta - per una psichiatria che curi e non torturi, per un carcere che recuperi e non punisca, per un ospedale che guarisca e non uccida, per un sistema d’istruzione che emancipi e non selezioni - può essere condotta al di fuori del conflitto che la istituisce, il conflitto tra dominanti e dominati, tra le ragioni economiche di estrazione e profitto del capitale e le ragioni esistenziali di dignità, di libertà e di vita dell’uomo.

Eppure, nell’ultimo ventennio abbiamo assistito al progressivo dissolversi di questo elementare principio di verità. Mimmo Cangiano illustra benissimo, nel suo libro,

¹ Franco Basaglia e Franca Ongaro Basaglia (a cura di), *Crimini di pace. Ricerche sugli intellettuali e sui tecnici come addetti all’oppressione*, Baldini+Castoldi, Milano 2024. Prima edizione Torino 1975, p. 12.

² Mimmo Cangiano, *Guerre culturali e neoliberalismo*, nottetempo, 2024, Milano, p. 164.

i modi con cui, attraverso il prevalere di una lettura solo *culturale* dei problemi sociali che ne omette i fondamenti economici, intellettuali e tecnici hanno progressivamente insuflato accademie, senso comune e minoranze oppresse con il succedaneo di una rivendicazione sul piano dei diritti individuali, delle garanzie civili, della lotta per il riconoscimento. Rinunciando alla dialettica materialistica tra struttura e sovrastruttura in favore di una lettura simbolica ed etica dei rapporti di forza, tanto onanisticamente potente sul piano della realizzazione accademica quanto drammaticamente inefficace sul piano della condotta e della praxis (mentre le carriere universitarie proliferano nei dipartimenti umanistici sotto l'ombrello dei *Cultural studies* e della *French theory*, nel mondo occidentale si assiste a una deriva securitaria che procede a colpi di decreti sicurezza sui cittadini e respingimenti violenti dei migranti e al Parlamento europeo viene eletto a furor di popolo un vero soldato che combatte la "dittatura delle minoranze"). Del resto, come spiega Cangiano, ormai "cultura e ideologia usurpano progressivamente le posizioni assegnate ai due motori di prassi contrapposti, classe lavoratrice e capitalisti. La battaglia simbolica, di conseguenza, si pone sempre più al centro del dibattito intellettuale, sia del contrasto politico: gli intellettuali preferiscono di gran lunga dedicare articoli "alle 'Abissine rigate' della pasta Molisana che non al dibattito per una legge sulle delocalizzazioni."³

Il risultato è che tra oppressi e oppressori non c'è più il conflitto. Venuto meno il posizionamento di classe, sostituito da un'intersezionalità vittimistica e parcellizzante, non c'è più la lotta di classe. E non c'è più non solo perché (come comunemente si crede) sono venute meno le 'grandi narrazioni' mentre sopraggiungeva la 'fine della storia' e partiti e sindacati perso la loro ragion d'essere. Enormi sono le responsabilità dei tecnici e degli intellettuali, che, incapaci di "uscire dal pericolo della manipolazione implicito nel loro ruolo e nella loro classe"⁴ sottraendosi ad ogni possibile strumentalizzazione del potere a danno di chi non ne ha, e soprattutto incapaci di cogliere le continue metamorfosi di un capitalismo che si appropria a suo esclusivo vantaggio di ogni aspetto dell'umano, hanno agito esattamente in quella direzione, trasformando le rivendicazioni politiche ed economiche dei lavoratori e delle minoranze svantaggiate - che agiscono concretamente sulle loro condizioni di vita materiale - in rivendicazioni culturali e semantiche - che agiscono simbolicamente sui loro posizionamenti individuali.

In questo modo per il capitalismo del terzo millennio, nella sua contemporanea *governance* neoliberista, la partita può giocarsi allegramente su più tavoli, strutturali e sovrastrutturali: quelli, tradizionali e mai abbandonati, della repressione e dello sfruttamento - piuttosto, oggi allargati dagli operai delle fabbriche ai lavoratori precari della *gig economy* o dei *bullshit jobs* - e quelli di nuovo conio che reificano e mercificano anche le conquiste simboliche, mettendole - drammaticamente - a profitto. Una multinazionale può tranquillamente sfruttare manodopera schiavile in Oriente e promuovere nel contempo campagne di sensibilizzazione contro il lavoro minorile in Occidente, sommando vantaggi economici e fiscali. L'ONU può tranquillamente promuovere nella sua agenda 2030 obiettivi di uguaglianza, sostenibilità e parità di genere senza che i suoi paesi membri mettano minimamente in discussione il sistema di

³ M. Cangiano, *cit.*, p. 97.

⁴ F. Basaglia, *cit.*, p. 13.

produzione economica che genera proprio le iniquità sociali che si vorrebbero combattere.

Siamo oltre “l’impotenza riflessiva” descritta da Mark Fisher, ancora capace di generare consapevolezza in una cornice di riferimenti storico-sociali puntualmente riconosciuti, se pure nella forma dello scacco esistenziale e politico. Se non riusciamo più a vedere i “crimini di pace” perpetrati dai decisori politici e dalle istituzioni economiche con la complicità degli intellettuali e dei tecnici, siamo dentro “la logica culturale del tardo capitalismo”, per dirla con Fredric Jameson, con il suo inconscio politico egemone che naturalizza la storia e dematerializza la realtà per continuare a impadronirsi di entrambe, sussumendo ogni aspetto della nostra esistenza, *culture wars* comprese.

Buzzati e Ortese: due luci per l'inferno degli umani

Rosario Carbone

Università degli studi di Messina
(rosario.carbone@studenti.unime.it)

Abstract

Recensione a Marco Ceravolo «*Illuminare un po' l'inferno*». *Simbologie del non umano in Dino Buzzati e Anna Maria Ortese*, Roma, Carocci, 2024, pp. 204, € 23,00.

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/765>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

Con il volume «*Illuminare un po' l'inferno*». *Simbologie del non umano in Dino Buzzati e Anna Maria Ortese*, Marco Ceravolo propone uno studio interessante e originale che esplora i punti di contatto tra Dino Buzzati e Anna Maria Ortese, due scrittori solo in apparenza distanti, che più di altri hanno saputo costruire «una poetica zoofila e antispecista attorno alla miserevole condizione degli animali, i quali, infine, diventano effettivi archetipi del dolore universale»¹. Queste due fondamentali voci del Novecento letterario italiano e alcune delle loro opere vengono infatti analizzate in questo libro attraverso approcci critici innovativi e ancora poco frequentati in Italia, come quello degli *animal studies* e dell'ecofemminismo, selezionando in particolar modo quei testi in cui è centrale l'incontro tra l'umano e il non umano. L'autore – che svolge la sua attività di ricerca presso il Dipartimento di Italiano dell'Università di Toronto – riesce a far dialogare molto bene queste metodologie di origine anglosassone con l'attenzione, tipicamente italiana, verso gli archivi d'autore, «tessendo un filo invisibile che non farà che rafforzare la nostra disciplina»².

Il libro ripercorre temi quali le «simbologie animalesche e creaturali che s'innestano in una selezione di opere degli autori»³, dove le «ibridazioni col non umano danno vita a personaggi e narrazioni in cui categorie considerate inferiori, quali donne e bambini, s'intendono allegoricamente alla condizione animalesca»⁴; ma si concentra anche sull'attenzione ricorrente di Buzzati e Ortese verso la tutela dell'*altro*, tanto nelle pagine fantastiche e surreali, quanto nella vita reale e nella scrittura giornalistica. A questo aspetto vengono dedicati gli ultimi capitoli di ogni parte che ripercorrono scritti giornalistici, lettere aperte e dichiarazioni dei due scrittori, mettendo in luce i rispettivi imperativi etico-morali, relativi soprattutto alla tutela dell'ambiente e degli animali. Come precisa l'autore, infatti, non vi sono «figure più attinenti per ricercare in chiave letteraria l'ammirazione, la devozione, la tutela dell'altro»⁵.

Il volume si articola in 6 capitoli anticipati da un'ampia introduzione e distribuiti in due sezioni: la prima (capp. 1-3) è interamente dedicata a Dino Buzzati, mentre la seconda (capp. 4-6) prende in esame l'opera di Anna Maria Ortese. A queste due parti, che possono essere esplorate in modo indipendente, si aggiungono poi delle conclusioni, che mettono in luce le convergenze fra i due scrittori, mostrando come Buzzati e Ortese fossero mossi in realtà da istanze simili, oltre a essere legati da profonda amicizia. Il libro si chiude poi con tre brevi appendici, che riportano alcuni documenti inediti di Ortese, e con una *Postfazione* di Eloisa Morra che mette bene in luce i punti di novità e le peculiarità del volume.

Il primo capitolo viene interamente dedicato al *Segreto del bosco vecchio* (1935) di Dino Buzzati, romanzo che mette al centro il tema della difesa e della preservazione di un bosco sacro e in cui lo scrittore «compie una forma di denuncia per la tutela del mondo naturale»⁶, esprimendo la sua preoccupazione sulla minaccia dell'umano nei

¹ Marco Ceravolo, «*Illuminare un po' l'inferno*». *Simbologie del non umano in Dino Buzzati e Anna Maria Ortese*, Roma, Carocci, 2024, p. 11.

² Eloisa Morra, *Postfazione* a Ceravolo, *op. cit.*, p. 190.

³ Ceravolo, *op. cit.*, cit., p. 12.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

confronti dell'*altro*. In quest'opera «emerge una netta divisione di sfere concettuali, dicotomie antiche quanto complesse: da quella *puer / senex* a quella dell'umano / non umano, assieme a quella che più di tutte merita la nostra attenzione, quella cultura / natura»⁷. Queste contrapposizioni vengono incarnate dal colonnello Procolo e dal piccolo Benvenuto, su cui incombe la minaccia della distruzione del bosco che ha ereditato. Particolarmente rilevante appare il binomio natura/cultura: sin dal prologo «è chiaro come la "cultura" [...] sia rappresentata dal colonnello, che minaccia il benessere del bosco sacro»⁸. Lo scontro tra natura e cultura appare più evidente in alcuni momenti, come quando vediamo il fruscio del vento che entra in contrasto con le onde radio: «una palese dimostrazione della notevole forza della natura, capace di sovrastare gli aristoteliani "enti artificiali"»⁹. La natura, tuttavia, non rimane «passiva di fronte alle angherie dell'umano Procolo che vorrebbe conquistarla e raderla al suolo; anzi, la stessa si avvale di un potere tale da ergersi a giudice che condanna le azioni del colonnello, il quale, di fronte a essa, alla fine soccomberà»¹⁰. Il binomio natura/cultura, dunque, si risolverà «con la disfatta del colonnello e con una presa di coscienza dei valori umani che soppiantano quelli utilitaristici»¹¹. L'analisi condotta è inoltre supportata da riflessioni tratte dai *children's studies* e dall'ecofemminismo, che consentono una lettura globale del personaggio di Benvenuto e della sua afferenza al non umano, nonché della più ampia romanticizzazione dell'archetipo infantile.

Il secondo capitolo si sofferma poi sul rapporto fra Buzzati e il femminile. Forse per via della sua indecifrabilità, nella narrativa dello scrittore bellunese il personaggio-donna detiene un ruolo marginale, ma questa «marginalità non si traduce automaticamente in una totale assenza»¹². Come precisa Ceravolo, è stato necessario «un bando di concorso per spingere Buzzati a scrivere un'opera che avesse come protagonista un personaggio femminile»¹³, si tratta del romanzo *Il grande ritratto* (1960) che vede al centro una macchina dotata di un'anima femminile. Ma il femminile buzzatiano trova certamente una sua pienezza nel romanzo *Un amore* del 1963, e nello specifico nella figura della *femme fatale* Laide di cui sarà vittima il protagonista Antonio Dorigo. A partire dal romanzo del 1960, quindi, il capitolo affronta la tematica del femminile nell'opera di Buzzati per soffermarsi alla fine anche sulla produzione pittorica dello scrittore. Qui le donne sono «raffigurate attraverso tre modalità: creature animalizzate, demoni seducenti o, peggio, rappresentate in quanto succube e vittime. Resta implicito come quello animalesco rimanga forse, tra i temi preponderanti nell'opera di Buzzati»¹⁴. In ogni caso, nonostante dimostri una certa empatia verso la dimensione materna, lo scrittore si posiziona con riluttanza all'interno di un discorso che favorisce, o che entri in comunicazione con il femminile. Quando tenta operazioni di questo tipo, lascia emergere «elementi di psicosessualità che mettono in mostra il

⁷ Ivi, p. 25.

⁸ Ivi, p. 29.

⁹ Ivi, p. 36.

¹⁰ Ivi, p. 13.

¹¹ Ivi, p. 38.

¹² Ivi, p. 41.

¹³ Ivi, p. 15.

¹⁴ Ivi, pp. 15-16.

profilo più discutibilmente maschilista di Buzzati»¹⁵, come avviene nell'ultimo romanzo *Un amore*, in cui la donna rappresenta l'illecito e l'atto carnale.

Con il terzo capitolo si conclude la prima parte buzzatiana del volume, qui sono raccolte alcune riflessioni relative alla funzione animalesca, articolate in tre filoni di analisi: il primo, comparando i racconti *Il sogno del vigile urbano* e *Il cane che ha visto Dio*, mette in luce l'importanza del cane per Buzzati, che diventa «l'animale prediletto, trasfigurato nei racconti in quanto figura autoritaria o divina»¹⁶. Poi, attraverso una selezione di racconti e articoli, si indaga come l'autore abbia affrontato la spinosa questione dell'uso degli animali per la vivisezione o per gli esperimenti spaziali. In fine, un'indagine tra le risposte dell'autore per il «Corriere dei Piccoli» e altri contenuti tratti dal *Bestiario*, cercherà di chiarire se Buzzati fosse vegetariano. Ciò che emerge è la generale «contrarietà dell'autore verso la pratica del mangiare carne, malgrado egli non se ne fosse mai del tutto privato»¹⁷.

Il quarto capitolo, che apre la seconda parte del libro dedicato ad Anna Maria Ortese, viene interamente dedicato all'ultimo romanzo della scrittrice, *Alonso e i visionari* (1996), in particolare vengono analizzati due elementi cruciali: il significato simbolico dell'animale e la rivolta contro il padre. Il puma Alonso «non è soltanto il simbolo di una sofferenza che abbraccia ogni cosa naturale, ma anche di una più insidiosa, profonda e intima afflizione dell'autrice, che trascorse buona parte della propria vita assieme alla sorella Maria – tragicamente scomparsa qualche anno prima dell'uscita di *Alonso*»¹⁸. La rivolta contro il padre invece si dipana «attorno al doppio odio da cui trae origine la storia: il primo è quello di Antonio verso Alonso, che diventa emblema della docile paternità che il primo non ha mai incarnato; il secondo è quello di Julio nei confronti, oltre che di Alonso stesso, del vero padre, il quale lo ucciderà per lo sfregio ricevuto»¹⁹. Il racconto si articola su due piani temporali: da un lato troviamo il presente storico dell'autrice, mentre dall'altro quel «clima di incertezza e di paura degli *anni di piombo*, il periodo storico ideale per collocare una narrazione di questo tipo»²⁰, sono infatti «anni di rivolta giovanile che avranno conseguenze devastanti sui due "padri" del romanzo, Antonio Decimo e il puma Alonso»²¹. La morte di quest'ultimo diviene inoltre immagine cristologica per cui i colpevoli "visionari" dovranno fare ammenda. Ceravolo riesce a restituire, attraverso il materiale inedito rinvenuto presso il Fondo Ortese, i retroscena di un romanzo che si muove tra coscienza politica ed etica animalista, elementi che convergono nella dicotomia cultura/natura.

Il quinto capitolo, in parallelo con la prima parte del volume, affronta di nuovo il tema del femminile, questa volta all'interno dell'opera di Anna Maria Ortese. Il punto di partenza sono due scritti di carattere politico, *Se l'uomo è sperduto* (1979) e *Il silenzio delle donne* (1994), due testi che fanno luce sui rapporti tesi fra Ortese e le correnti femministe, mostrando come la scrittrice «tenda ad affrancarsi dal discorso meramente

¹⁵ Ivi, p. 68.

¹⁶ Ivi, p. 16.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Ivi, p. 112.

¹⁹ Ivi, p. 111.

²⁰ Ivi, p. 94.

²¹ Ivi, p. 17.

femminista, scegliendo di non entrare in dialogo con le sobillanti lotte di chi chiedeva più diritti, più libertà»²². L'autrice non percepisce le donne in una condizione di svantaggio e sembra preoccuparsi, oltre che delle questioni ambientaliste e animaliste, soprattutto di altre categorie svantaggiate quali i poveri o i bambini. Da quanto emerge dai suoi scritti sembra che «Ortese accetterebbe l'affermazione femminile a patto che la donna compia l'atto rivoluzionario di abbracciare la causa della tutela degli ultimi»²³. Passando poi alla narrativa, l'autore analizza il racconto *Occhi obliqui*, contenuto nella raccolta *L'Infanta sepolta* (1950). Il testo racconta la storia del rapporto fra la dodicenne Rachele e Dio, che le appare nelle sembianze di un giovane saggio e avvenente, una relazione che passerà dall'idillio al tracollo affettivo. Sin dalle prime battute «Ortese istituisce uno schema dicotomico che vede la protagonista associata alla natura»²⁴ mentre la figura maschile viene affiancata al divino e all'autorità. Quello che emerge è «un tema cardine ortesiano quale l'indifferenza del Padre / Dio, dell'autorità incline a rinnegare e a condannare la creatura a un errare che sarà eterno, solitario»²⁵. Infine si passa all'analisi del racconto inedito *La Volpicina*, del 1978, ritrovato fra le carte della scrittrice. Si tratta di una fiaba pensata per un pubblico infantile e redatta parallelamente alla ristesura dell'*Iguana* e che presenta con quest'ultima numerosi punti di contatto. La protagonista infatti, proprio come l'iguana Estrellita, «incarna tre connotati per lei penalizzanti all'interno di una dimensione sociale senz'altro patriarcale: l'essere assieme donna, bambina e animale»²⁶. Alla fine, i tre personaggi femminili dei racconti, Rachele, Lolotta ed Estrellita, vengono comparati con il supporto critico dell'ecofemminismo, mettendo in luce una serie di dicotomie che la scrittrice rovescia sistematicamente: *senex / puella*, *ricchezza / povertà* e *maschio / cultura – femmina / natura*, al fine di chiarire la visione ortesiana del femminile, nonché i motivi che legano questi personaggi al non umano.

Nel sesto e ultimo capitolo, infine, Ceravolo analizza una serie di documenti inediti recuperati presso il Fondo Ortese, con l'intento di ricostruire l'impegno etico della scrittrice relativamente ad alcune questioni spinose come la pena di morte o la vivisezione. Nello specifico viene presentata una lettera inedita a Oriana Fallaci, in cui Ortese la rimprovera riguardo all'uccisione di Mussolini e Claretta Petacci (per Fallaci legittima) e poi in merito alla vivisezione di una scimmia, alla quale Fallaci aveva assistito senza opporsi. Proprio quest'ultimo aspetto viene successivamente approfondito, indagando scritti sia editi (*Le Piccole Persone*) sia inediti che si scagliano contro l'uso degli animali per scopi scientifici o ludici, come la corrida. Ortese dedicò gli ultimi anni della sua vita a una serie di campagne contro quelle che lei considerava ingiustizie sociali. Tra queste si ricordano la polemica sulla detenzione, a suo parere ingiusta, di Erich Priebke, ex capitano nazista delle SS che partecipò attivamente al massacro delle Fosse ardeatine e quella contro la pena capitale inflitta a due cittadini americani cherokee, Scotty Lee More e Joseph O'Dell. Il suo impegno verso questo caso e in generale contro la pena di morte, accanto alla giornalista Alessandra Farkas,

²² Ivi, p. 115.

²³ Ivi, p. 117.

²⁴ Ivi, p. 121.

²⁵ Ivi, p. 124.

²⁶ Ivi, p. 18.

corrispondente da New York per il «Corriere della Sera», emerge in alcuni scritti inediti, tre dei quali vengono interamente riportati in appendice. Si tratta di due lettere di Ortese a Farkas e un articolo scritto per «Il Messaggero» a favore di Moore e contro la pena di morte, che però non vedrà mai la luce: un'intervista immaginaria in cui Ortese esprime le sue idee circa il silenzio e l'indifferenza verso questo caso.

Una sezione conclusiva, intitolata *Convergenze*, ha lo scopo di tirare le somme mettendo in evidenza i numerosi punti di contatto fra Buzzati e Ortese, due autori che alla fine del libro si riveleranno essere vicinissimi sia in termini autoriali che ideologici. Attraverso un raffronto dei testi narrativi e giornalistici dei due scrittori, l'autore opera una disamina dei capisaldi dell'etica buzzatiana e ortesiana, offrendo la possibilità di «riscoprire due dei più sensibili narratori del dolore universale incarnato dalle altrettanto invisibili entità non umane»²⁷, che hanno cercato, attraverso le loro parole di «illuminare un po' l'inferno»²⁸, cercando di portare l'alba a chi non ha trovato che buio intorno a sé.

²⁷ Ivi, p. 20.

²⁸ Ivi, p. 177.

Di Fonzo poeta della *claritas*

Claudio Mariotti

Abstract

Recensione a Giulio Di Fonzo, *Il mattino ritrovato*, Roma, Edizioni Croce, 2023, pp. 74, € 16,00.

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/697>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

A un anno dalla perdita di Giulio Di Fonzo, persona di spiccata sensibilità, esce postumo, curato da Roberto Mosenca, un libro di liriche di rara bellezza, proustianamente intitolato *Il mattino ritrovato*. Perché questa vita, pur fatta di calvari dolorosi di «deserti nei campi / di Germania, di Russia, di Libia»¹, di «natura violentata»², di «frode» e di «abominio»³, di meschinità e di inganni, è miracolosamente redenta dal mattino ritrovato, dalla luce che scalda e illumina. Viene in mente l'ultimo film di Wim Wenders, *Perfect days* in cui, nonostante le tragedie della quotidiana esistenza, il solitario Hirayama resta sereno e imperturbabile, mentre ogni giorno in pausa pranzo scatta una foto a rullino con la sua Olympus alla luce che cambia ogni giorno e che filtra dalla chioma di un albero. *Komorebi*, 'la luce che filtra dagli alberi', è una lezione di vita: è l'invito a cogliere la luce, il mattino, anche nel buio dell'esistenza. Qualcuno mi diceva che noi occidentali ci consoliamo, durante i periodi bui, al pensiero di trovare la luce alla fine del tunnel: il *komorebi* insegna che la luce deve essere cercata mentre percorriamo il tunnel. Si può essere felici passando *sotto* la tempesta. Anche Giulio Di Fonzo ci insegna che questa ebete vita che ci inamora, pur devastata dal dolore che «infierisce / sugli esseri viventi»⁴ è fatta di luce: «La luce viva del mattino / gli alberi immobili nel sole / tutto a volte è una promessa di felicità»⁵. E ancora: «Quell'albero sottile è tutta luce / intriso d'ambra fine in ogni linfa»⁶.

Si può dire di Di Fonzo, quel che lui stesso nel suo ultimo saggio – *Traversando il Novecento italiano* – scriveva dell'amato Penna: è «il poeta della trasparenza e della grazia», la cui lirica «ruota intorno alla sfera del limpido e del luminoso»⁷. Lo splendore della luce, infatti, è iterato non solo a livello di immagini («giorno», «luce», «aurora», «bagliore», «sole», «alba»), ma anche per quel che riguarda l'aggettivazione: la bellezza del giorno è «candida»⁸, le mani sono «chiar»⁹ la luce è «chiarità»¹⁰. Vero, nella vita ci sono pause d'arresto in cui una sorta di offuscamento ci coglie, in cui tutto sembra andare in pezzi («Una cecità ci coglie al mattino / e un terrore nella fonda notte. / Un tramonto ansioso è ormai la vita. // Gli occhi fissi alle mani / ad un variare sterile di sabbia»¹¹), tuttavia, Di Fonzo è indomabilmente attaccato alla vita e alla speranza; nei suoi versi la violenza si risolve in pacificazione e delicatezza. Non a caso il canzoniere si chiude con due liriche d'amore. La prima:

La linea del cipresso / ai miei sguardi s'inteneriva. / La nuvola oscura
dileguava. / Dileguavano le memorie intollerabili. // Nascevano in terra fiori
sconosciuti / all'orizzonte s'apriranno nuove pianure.

¹ Giulio Di Fonzo, *Il mattino ritrovato*, Roma, Edizioni Croce, 2023, p. 58.

² Ivi, p. 59.

³ Ivi, p. 57.

⁴ Ivi, p. 35.

⁵ Ivi, p. 26.

⁶ Ivi, p. 25.

⁷ Ivi, pp. 167-68.

⁸ Ivi, p. 28.

⁹ Ivi, p. 32.

¹⁰ Ivi, p. 24.

¹¹ Ivi, p. 41.

Non solo contenutisticamente – l'oscurità dilegua, fra le nuvole si diffonde creativamente la luce che quasi si materializza nel paesaggio che si apre all'orizzonte – ma anche stilisticamente questa poesia è esemplificativa della poesia difonziana. In generale, infatti, si hanno componimenti brevi che talvolta raggiungono la dimensione dell'epigramma. Quel che importa, infatti, è la misura, ogni parola è soppesata, il sovrappiù è gettato. Lo spirito del bello possiede la moderazione. Si vedano infine i versi che chiudono il volume, una sorta di testamento:

È gioia superba ebbrezza serena / questa continua chiarezza melodiosa / le
figure d'amore ancora nel petto / in questi piccoli mondi di boschi, / i verdi
chiarissimi accesi profondi / guardo dall'alto l'immensa / vallata nel fondo... /
Cresce di luce e di sereno il cielo / o quieta luce, immobili fronde.

Che è un inno d'amore. A me pare che Di Fonzo usi il termine «chiarezza» come già in Alberto Magno e San Tommaso. Rinvia, infatti, al latino *claritas*, attributo della bellezza. La *claritas* è luce che risplende nell'armonia del mondo ed è perciò che il poeta associa a «chiarezza» l'aggettivo «melodiosa», perché è un accordo che svela la divinità degli enti.

Se con un paesaggio naturale si chiude questo libro, ciò accadeva anche con il precedente *Poesie*, che terminava con questi versi: «Radioso mattino. Diffuse / di luce acque cullate. // E del mare placato la gran quiete».

In entrambe, il blu: del mare, del cielo. In entrambe la natura: il verde dei boschi, la terra, il cielo, la luce, ciò che si dà indipendentemente dall'inutile affannarsi delle nostre esistenze.

La metafisica del quotidiano e del contingente

Paolo Leoncini

Università "Ca' Foscari", Venezia
(leoncinipaolo2@gmail.com)

Abstract

Recensione a Sara Fruner, *La rossa goletta*, Milano, Crocetti, 2024, pp.192.

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/771>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

Questa raccolta poetica di Sara Fruner comprende oltre 200 testi poetici, privi di punteggiatura, maiuscole, ripartizioni: la rossa goletta (nave piccola e leggera a due alberi, secondo l'etimo francese) è, qui, un universo linguistico fluido, animato dalla percezione del moto delle cose e della difformità che non accoglie ipoteche istituzionali di tipo 'grammaticale' o concettuale, per cui la «metafisica delle cose»¹ è una «metafisica del quotidiano e del contingente che risale a valori universali»² senza sapere a priori perché e come: «un cappello perduto / da campo e granoturco / da sole e maggesi / spuntato dal nulla: in mezzo alla calle // quotidiana occorre / la metafisica delle cose»³: una 'metafisica' necessaria, ma scoperta di volta in volta, di fenomeno in fenomeno, di oggetto in oggetto.

Scrittrice di altissimo livello, su diversi versanti, Sara Fruner è anti-letteraria per eccellenza, a cominciare dal rifiuto degli usi consueti, codificati, delle esterne modalità formali; eppure si tratta, in questi testi avvincenti, di una scrittura finissima, penetrante che si riformula e si ricrea attimo per attimo; che si ri-fonda nel ri-crearsi. Insieme con la 'metafisica', re-inventata di volta in volta, c'è un pensiero attivo come un'esigenza matematica, un pensiero sotteso all'esperienza tattile, sensibile, emotiva, visiva: «lavoro con costanza e razionale fretta / a un modello matematico / che serve a calcolare / la reale differenza / tra fulmine e saetta»⁴: si tratta di una 'matematica' infinitesimale all'interno del fenomeno: può essere questa, unitamente alla 'metafisica necessaria', scoperta di volta in volta, la poetica di Sara Fruner: che coordina la percezione su istanze interiori, non aprioristiche, ma rivelantisi attraverso una fenomenologia gnoseologica, e un tempo insieme libera e motivata.

Ciò che in Sara Fruner vanifica il 'letterario' è la percezione del tempo: «il tempo non è tondo»⁵, ovvero la vita non può essere trasformata in letteratura, in quanto la letteratura implica istituzionalità e compimento, ben al di là del formalismo strettamente grammaticale il cui rifiuto diventa un segno. Leggiamo *A Gabriel Garcia Marquez*:

a una a una / bacio le pagine / che hai scritto / le credo un letto / pieno di
amanti / ma mi permetto / Gabo / dissento. / Il tempo non è tondo / è
compagno laterale / sta al tuo fianco / sdraiato orizzontale / occupa i posti /
che ti stanno accanto.⁶

Se il tempo è «compagno laterale» che «sta al tuo fianco», il tempo è aperto ai fenomeni; non è un «letto di amanti». Il fenomeno precede il tempo come leggiamo nel testo successivo a quello su Garcia Marquez:

va' a scuola dall'autunno / e prendi appunti / fatti insegnare / l'impeto dei
funghi / il capitale del castagno / studia il verde panno / che i tronchi infilano
/ nei mattini di bruma / dopo la luna piena / poi torna qui / confronta con

¹ Sara Fruner, *La rossa goletta*, Milano, Crocetti, 2024, p. 129. Le note successive riportano il titolo del componimento fra parentesi.

² Ivi, p. 173 (*Valori di riferimento*).

³ Ivi, p. 129 (*Il cappello*).

⁴ Ivi, p. 113 (*Modello matematico*).

⁵ Ivi, p. 101.

⁶ *Ibidem*.

l'estate / che mai non fummo / ma che certo saremo / se l'inverno che siamo /
cederà a questa sera / al suo gelo globale / scriverà una nuova poesia /
intitolata primavera.⁷

Qui il tempo è incarnato nella fenomenologia delle stagioni: comincia con il declino autunnale con una percezione diffusa («funghi, castagno, verde panno dei tronchi / mattino di bruma») per un'estate da attendere a condizione che l'inverno che siamo – altre volte il poeta dirà «nella città che siamo»⁸; oppure «l'ultima pecca del desiderio / è che muore di parto»⁹, eliminando il tempo e sostituendolo con gli stessi fenomeni, la città, il desiderio, il parto – «scriverà un nuovo poema / intitolato primavera».

Questa cosmologia del tempo, mentre dà spazio all'autunno e si identifica con l'inverno, fa dell'estate un'attesa, e della primavera la scrittura di un poema, un'immaginazione, una visione. L'esistenza vissuta è quella sensibile dell'autunno, e quella identitariamente formante dell'inverno; si tratta di un dissolversi del tempo nei «posti che stanno accanto»; ovvero nelle stagioni reali del vissuto esistenziale: del quale il poeta scrive esplicitamente nel penultimo testo della raccolta, riassuntivamente explicitario:

a riva approdavano / gonne fruscianti / carezze di madri / l'eterno presente /
sulle tele dei quadri // un silenzio: dai colori violenti / vestiva il tempo // alla
distesa del mare / davamo la schiena / dicevamo/ tranquilli / adesso arriva/
straccia la nebbia/ la sirena // adesso arriva / straccia la nebbia / la sirena // da
allora / è nostra casa / l'attesa.¹⁰

L'iterazione finale precede l'«attesa» come condizione esistenziale del tempo se non si realizza la condizione fenomenologica: in questa discrasia tra esistenziale e fenomenologico si colloca l'arte: l'«eterno presente della pittura»; oppure un «letto pieno di amanti» di Garcia Marquez. L'essenza del tempo è dunque l'attesa, per cui il passato è enorme, incontenibile, il futuro un evento: «tra questo minuto / e quello di prima / una transiberiana fa la spola // tra questo minuto / e quello in attesa / prende il largo / la barca a vela»¹¹. Se non esiste incarnazione dell'oggetto nel fenomeno non esiste 'avventura': «sì ogni oggetto / presente o reale / è un'avventura»¹². Ogni oggetto un'avventura. Il tempo si innerva nei fenomeni trasformandoli, creandoli: «...l'ortica si difende secerne madreperla // dopo anni quell'assalto / quel sopruso / diventa altro / semina piccoli baci / intorno al collo [...] / dunque è quello: il lustro che scorgo / quando accosto / l'epica d'amore / e di cordoglio / della mia carne / e la sfoglio / brandello / dopo brandello»¹³: amore e cordoglio della mia carne sono esiti della trasformazione, non sono fenomeni in sé: non esiste il fenomeno in sé senza innervazione temporale.

⁷ Ivi, p. 102 (*Le stagioni dell'uomo*).

⁸ Ivi, p. 74.

⁹ Ivi, p. 69.

¹⁰ Ivi, p. 191.

¹¹ Ivi, p. 89 (*Tra questo minuto*).

¹² Ivi, p. 66.

¹³ Ivi, p. 77 (*Fenomenologia dell'ostrica*).

La perlustrazione minimale di Sara Fruner si commisura con le epifanie percepibili del tempo e dello spazio:

arrivi a un piccolo foro / dentro un grosso muro / ho fallito tutto / spifferai nel
pertugio / amori storti / amici andati / tentativi morti / prim'ancora / di esser
nati // non posso saperlo / ma indovino / la mia voce / è gerla / piena di cibo /
e dall'altra parte / cresce un bambino.¹⁴

Questo indovinare è come l'immaginazione, la visione della primavera, ma divenute concrete, incarnate nello spazio: «la mia voce / è gerla» significa qualcosa che accade nello spazio, nonostante la nescienza, come il tempo che fa accadere qualcosa attraverso i fenomeni può appagare l'attesa esistenziale. Il tempo, come l'amore, non cede: «dell'amore / ancora indosso / le scarpe rotte / che percorrono / distese accidentate / discese nella notte / e ancora non cedono»¹⁵.

Ne *Il lenzuolo*¹⁶, l'amore è avvertito metaforicamente come un vincolo che impedisce il volo: questa percezione dell'amore costituisce uno dei nuclei sotterranei, impliciti, della poesia di Sara Fruner: l'amore come vincolo, come impossibilità di slancio, di 'volo', trattiene nel tempo il rapporto dell'uomo col mondo. Leggiamo il testo, metafora dell'amore:

il tuo voler sapere / se l'amore fa bene / lo giro al lenzuolo // steso al vento /
rende grazie alla molletta / che gli permette danze serali / mattini di festa / sul
prato del cielo / eppure magari la detesta / dopotutto / è il suo pizzicotto / a
strappargli il volo.¹⁷

Questa duplicità dell'amore che permette «danze serali», «mattini di festa» «sul prato del cielo», ma trattiene dallo spiccare il volo, è il germe dell'interiorità poetica di Sara Fruner. Impedendo il volo, l'amore trattiene nel tempo, con le sue alternanze, contraddizioni, limitatezze. Leggiamo in *Noi e Dio*: «dio ha l'immunità / noi colpevoli/ o presunti tali / il verbo eretico / della verità»¹⁸: nei confronti di un dio «immune», l'uomo non lo è mai: se il tempo trasforma, impedisce il volo, impedisce l'immunità. È questa l'etica di Sara Fruner che intesse i suoi testi poetici, perfetti come ritmo, cadenza, stile, per una *medietas* in cui il momento percettivo si equilibra con la dimensione verbale; lo vediamo, ad esempio, in *Identiche differenze*: «un trattore / una viola / il lento avanzare / nei campi d'aprile / e sul rigo musicale // il tuo cuore / la mia testa / un mare / senza la costa // nelle parole / l'abisso sale / il vero anche»¹⁹, dove realtà visiva, natura, interiorità, rese in parole, se accrescono l'abisso percettivo, insieme fanno emergere il 'vero'. L'eresia della verità, l'abisso della percezione si equilibrano nel 'vero' della parola, come «dentro l'ombra / che il muro getta / nella muta piazza / dentro quel crimine / quell'aria scura /

¹⁴ Ivi, p. 103 (*Al di là del muro*).

¹⁵ Ivi, p. 138 (*Dell'amore*).

¹⁶ Ivi, p. 22 (*Il lenzuolo*).

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Ivi, p. 77 (*Noi e Dio*).

¹⁹ Ivi, p. 65 (*Identiche differenze*).

risiede il vero lume / la possibile salvezza / dell'umana razza»²⁰: eresia, abisso, oscurità, sono i contrappunti necessari della salvezza, sono l'assenza, la sofferta mancanza che fanno emergere la parola salvifica, la parola umana.

Il simbolo della speranza, il poeta lo scopre nella natura, nella formica: «la formica / avanza spedita / certa / col dorso carico / sull'irta salita / di un pezzo di torta // l'esistenza / del suo passo militare / del suo essere colossale / in mezzo alla pochezza / dell'umana inconsistenza / scrive un trattato / dedicato alla speranza»²¹. La natura si assimila all'umanità nella scenografia celeste: «il modo che ha il cielo / di prendere un volto / e passarlo all'ambra / con la cipria dell'alba [...] è soverchiante e stupefacente / come strilla / in certi fenomeni / il lutto»²², laddove c'è un parallelo tra il movimento della natura e lo 'strillo' del lutto; parallelo, commisurazione tra la natura che 'prende' un volto, e l'uomo che lo perde. Il movimento nello spazio diventa 'strillo' umano, e crea una cosmologia del compenso, del richiamo universale. E ancora: la presenza del violinista «...ritorna / solo quando vuole /... / è signore supremo / nel caos urbano»²³ dove l'umanità riemerge sull'artificio regressivo della tecnologia, da cui il violinista non viene toccato. Quando il poeta tocca *Poesia e altro*²⁴, tocca un'esistenza che esiste solo nella libertà: «guardami / non ho terra / non ho pace / non ho nulla / solo voce // una cosa devi sapere / mi afferrì soltanto / se mi lasci andare»²⁵: dove la poesia manifesta l'intangibilità, come la libertà del violinista. In *Valori di riferimento*²⁶ la poesia diventa referente dell'esistere reale dei monti, dei campi, della forma del mondo.

D'altro canto, Sara Fruner non esclude l'uomo senza poesia, senza natura, l'uomo della società politica, come in *L'amara verità*²⁷ in cui mentre «due milioni di api operaie / serve del propoli / lavorano ligie / su un'isola verde / a poche leghe / dalla metropoli // sotto il comunismo / dalle dolci intenzioni / tramano da secoli / ribellioni»²⁸: tra natura e umanità c'è una discrasia sul versante operaio, non priva di profonda amarezza nei confronti di un comunismo disumano anziché umanistico, a cui l'uomo si ribella anziché accettarlo come giustizia come sarebbe se corrispondesse alla sostanza dell'uomo e non all'artificio dell'ideologia. Altrettanto equivoca è la percezione del capitalismo americano²⁹:

«...un contadino / diretto al paese / per festeggiare / il figlio imminente / si ferma un istante / davanti al cavallo sfinito che giace riverso, e seduto sul carro / pensa al raccolto / abbonda parrebbe /.../ guarda poi passa / la viva carcassa; ma perde "il figlio imminente": nella casa solinga / ai confini del

²⁰ Ivi, p. 97 (*Dentro l'ombra*).

²¹ Ivi, p. 108.

²² Ivi, p. 115 (*Il lutto*).

²³ Ivi, p. 140 (*Il violinista in città*).

²⁴ Ivi, p. 144 (*Poesia e altro*).

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Ivi, p. 173 (*Valori di riferimento*).

²⁷ Ivi, p. 158 (*L'amara verità*).

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Ivi, p. 172 (*Americana*).

mondo / premature le doglie / il vento inesperto / precipita la moglie / sola
nel parto.³⁰

Dove insensibilità per la natura e avidità di possesso – tipici tratti capitalistici – confliggono con la solitudine della nascita attesa, ma la cui attesa è stata tradita, è stata spostata dal tempo reale per un tempo egocentrico.

Come nel comunismo, così nel capitalismo, il poeta rappresenta la discrasia, la divergenza rispetto ad un umano autentico: discrasia e divergenza che fin dalle origini tradiscono l'umanesimo nei tarli ideologici avulsi, staccati dalla sostanza dell'uomo, artificialmente difformi dalle radici autentiche dell'umanesimo. Concludiamo questa rassegna citando *Il canto di un albero*³¹, dove la natura si erge come alternativa ad una umanità che si autocondanna:

i morti non si contano / nemmeno i feriti / da quando i nostri occhi / si sono
sfiorati / tra l'inizio e la fine / i girasoli sul soffitto / le viole nel letto / le ore
zigane / trascorse a ballare / le tue paure / le mie storture // sulla devastazione
/ che causammo / sul sangue versato / sugli eserciti caduti / ora s'erge fiero /
variopinto / tondeggiante / il canto di un albero.³²

³⁰ *Ibidem.*

³¹ *Ivi*, p. 93 (*Il canto di un albero*).

³² *Ibidem.*

Un'epopea ancora non raccontata

Raul Mordenti

Università degli Studi di Roma Tor Vergata
(mordenti@uniroma2.it)

Abstract

Recensione di *Ma noi non potevamo più aspettare. Memorie e storia della lotta per la casa a Roma*, a cura di Bruno Fusciardi con il contributo di Giulia Zitelli Conti, Firenze, EdiPress, 2024, pp. 244, €20,00.

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/776>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

Il vero protagonista di questo libro, Renato Fattorini, argomenta in un suo ricordo la radice più importante della memoria (e della storia) dei cosiddetti "senza storia", che sono in realtà gli uomini e le donne che creano la storia del mondo:

«T'ho detto che quando so' annato a scuola serale e m'hanno fatto ripassà er Manzoni, il Manzoni nel libro suo ogni tanto se ferma e parla de don Abbondio, Renzo, Lucia, chi erano, che facevano, le passioni, allora io ho detto: ' Ma perché anche noi nun ce fermamo tante vorte sui protagonisti de 'sta lotta in modo singolo a vedé chi cazzo era 'sta gente che lottava pe avé il diritto de la casa?' Allora io me ricordo st'episodi e te li voglio raccontà a te... » (p.91)

Bruno Fasciardi e Giulia Zitelli Conti hanno dato vita con un lavoro tanto vasto quanto rigoroso a un libro prezioso, alternando testimonianze orali a ricostruzioni storiche, a interviste, a dati, etc., tutto completato con un bel corredo di foto e con un'utile breve appendice biografica di alcuni dei personaggi principali delle vicende.

Il tema del libro è in realtà una vera e propria epopea (non saprei trovare una parola migliore), quella di un settore del proletariato romano che dagli anni '70 all'inizio degli '80 ha dato vita a un grande numero di occupazioni (e, dopo gli sgomberi, di ostinate ri-occupazioni) di case sfitte, ad autoriduzioni collettive di affitti e tariffe, a coraggiosi conflitti collettivi, ma anche a straordinarie esperienze di autogestione, tutto per realizzare un diritto assolutamente primario e non rinviabile: avere un tetto, una casa per sé, anzi (essendo italiani) per la propria famiglia.

Significativo il titolo *Ma noi non potevamo più aspettare...*, perché non si può più aspettare quando si è costretti a vivere nelle "cassette Mussolini" di borgata Gordiani, senza acqua né servizi né luce, oppure ad abitare nelle baracche di lamiera e nelle grotte di Roma o a stare in cinque-sei persone in un sola stanza, figli piccoli o adolescenti compresi, o – più semplicemente – quando si è costretti a pagare affitti che rappresentano più del 50% di un salario sempre povero. "Aspettare" era infatti la sola e reiterata proposta che veniva dal potere, aspettare lo scorrimento lentissimo di graduatorie su cui gravava sempre il sospetto di irregolarità e favoritismi, aspettare la costruzione di case popolari mai viste. Aspettare.

Tutto ciò era reso ancora più insopportabile dalla presenza a Roma di migliaia di case sfitte, di palazzi spesso costruiti con contributi pubblici o costruiti abusivamente o addirittura (come alla Magliana) sotto il livello del fiume Tevere, da cui continui allagamenti e problemi per gli abitanti. Il problema era che l'edilizia, e la relativa sfrenata speculazione, rappresentava (come rappresenta tuttora) il *core business* dello stabile blocco di potere che da sempre governa Roma; i cosiddetti "palazzinari" sono in realtà solo la punta dell'iceberg di un poderoso blocco di potere che comprende le banche, tutti i giornali "indipendenti" della città (non per caso di proprietà dei grandi costruttori), gli industriali, il Vaticano.

A questo proposito si inserisce una delle tante storie che formano questo libro: il salesiano Gérard Lutte (1929-2023), un prestigioso pedagogista belga che insegnava al pontificio Ateneo, frequentava, facendo doposcuola ai bambini, i baraccati del borghetto di Prato Rotondo, prospiciente alla sua università. Don Lutte poté così verificare precisamente la partecipazione diretta della speculazione edilizia vaticana a quella

situazione e decise di andare a vivere in baracca con i poveri che aveva scelto, seguendoli poi nel 1971 quando i baraccati di Prato Rotondo furono tutti trasferiti alla Magliana. Ebbene, don Lutte fu per quella sua scelta cacciato dall'Ateneo salesiano dove insegnava e sospeso *a divinis*. Personalmente non dubito che Gérard Lutte (che continuò nel suo impegno dalla parte dei poveri lavorando per le "bambine di strada" in Guatemala, fino alla sua recente morte) sarà un giorno beatificato dalla Chiesa, ma intanto in vita fu perseguitato da personaggi come il cardinal Poletti, perché fosse difesa la speculazione edilizia. Anche don Roberto Sardelli (1935-2019), che fondò nel '68 la "scuola 725" tra i baraccati dell'Acquedotto Felice, è stato fra i protagonisti delle storie che il libro racconta.

Mille storie – dicevo – in cui la vicende personali e collettive si intrecciano a disegnare un pezzo di storia del proletariato romano e a descrivere le vie complesse con cui si arrivava alla coscienza di classe: famiglie comuniste e socialiste, ex partigiani (ma perseguitati dopo la Liberazione!), capacissimi artigiani (come lo stesso Renato Fattorini), operai edili e lavoratori dei servizi, disoccupati; ma soprattutto emerge il ruolo centrale delle donne, capaci di tenere duro, di mettere sempre al primo posto la difesa dei figli ma anche di partecipare a esperienze del femminismo di quegli anni, e perfino di impegnarsi in attività artistiche e teatrali. Capaci di decidere. Certo, c'era anche la politica (in particolare Lotta Continua e – su posizioni diverse, spesso contrapposte – anche il SUNIA del PCI), e viene ricordato il sostegno di personalità come Lucio Libertini e Alberto Benzoni (al tempo vice-sindaco di Roma), ma tutti sempre come sullo sfondo, a fiancheggiare e sostenere, come è giusto che sia, non certo a dirigere.

Auto-organizzati e guidati da quadri proletari divenuti leggendari come Fattorini, i senza-casa riuscivano a darsi appuntamenti notturni semi-clandestini davanti ai palazzi tenuti sfitti (che erano stati fatti oggetto di preliminari inchieste), e poi procedevano a occuparli, con scene epiche rimaste indimenticabili per chiunque vi abbia assistito: centinaia e centinaia di persone, correvano su per le scale, rumorosi e gridando ma mai litigando, portandosi dietro i materassi, donne e bambini al seguito, e mettendosi subito al lavoro per rendere le case abitabili e subito, nei limiti del possibile, confortevoli. Assume un grande valore anche simbolico il fatto che quando i proprietari sottrassero, vandalisticamente, gli infissi, le porte e le finestre e perfino i sanitari dei bagni, ai loro appartamenti per renderli inabitabili, la grande capacità degli occupanti fu presto un grado di ritrovare il luogo in cui questi elementi erano stati depositati, di riportarli (pubblicamente, di giorno, in corteo!) ai palazzi e di rimontarli ordinatamente (edili, falegnami e idraulici non mancavano): i padroni arrivavano a distruggere gli appartamenti per rendere inabitabili, i proletari li ricostruivano per abitarci. Un episodio luttuoso confermò che la ricerca del profitto privato costituiva per i costruttori un assoluto che non arretrava i fronte a nulla: una bambina di 3 anni morì precipitando dalla ringhiera di un balcone che era stata costruita male, per risparmiare.

Il pregio maggiore di questo libro (e comunque il massimo della sua utilità come insegnamento politico per l'oggi) consiste a mio parere nel saperci ricordare che la rivoluzione non è un pranzo di gala, e che non lo sono neanche le lotte proletarie. I proletari non sono, né debbono essere, anche angeli (non è già abbastanza che essi siano generosi, coraggiosi, capaci di alzare la testa e impegnarsi?), e questo comporta per il movimento la necessità di organizzazione e di vigilanza anche interna, in particolare per impedire comportamenti anti-sociali che avrebbero compromesso l'unità e la lotta (come

occupare casa senza averne bisogno o rivendersi quella ottenuta), e per impedire ogni presenza dei fascisti e degli spacciatori di droga. Una struttura democratica capillare scala per scala e palazzo per palazzo, e poi assemblee generali deliberanti, sembrò perfino fare delle lotte della Magliana la prefigurazione di strutture comunistiche. Parlavano di questo (il socialismo in un solo quartiere?) le mense in comune, scuole e doposcuola in comune, i mercatini di frutta e verdura autogestiti, soprattutto le feste in comune, e perfino coltivazione in comune di spazi agricoli contigui al Tevere etc., e anche gli interventi generosi in sostegno di altre occupazioni e lotte per la casa in atto nella città, da San Basilio al Celio, dall'ex hotel Continental di via Cavour, a Via dei Prefetti alla stessa piazza del Campidoglio.

La "vigilanza" rivoluzionaria del movimento degli occupanti non fu affatto uno scherzo: alcuni dirigenti delle occupazioni si trovarono un fucile carico puntato contro il petto, altri fronteggiarono minacce di ogni tipo, ad esempio quando dovettero espellere dalle case occupate chi non ne aveva diritto, per assegnarle a famiglie che ne avevano davvero bisogno.

Come è finito tutto questo? Gli stessi ex-occupanti pongono ripetutamente questo tema, a partire dal grave disagio che rappresenta per loro la fama della celebre e sanguinaria "banda della Magliana", con la quale la lotta per la casa non ebbe mai rapporti di alcun tipo (così come – sia detto *en passant* – non trovarono mai alcuno spazio i tentativi di infiltrazione delle formazioni armate di sinistra).

L'acquisto delle case da parte degli occupanti, con mutui agevolati garantiti da Nerio Nesi allora presidente della BNL e – grazie al vice-sindaco Alberto Benzoni – dal Comune di Roma, ha di certo contribuito a segnare la fine delle istanze collettive. Senza voler giudicare moralisticamente scelte tanto difficili e contraddittorie, ci limitiamo a riportare l'affermazione di una testimone, secondo la quale quando ciascuno si chiuse dietro le spalle la porta di casa diventata "sua", allora il movimento finì.

Ma indubbiamente dietro al riflusso di questa esperienza c'è il contesto della società italiana, la sconfitta storica della classe operaia e il drammatico collasso della sinistra di opposizione negli anni Ottanta. In particolare ebbe effetti distruttivi la diffusione della droga fra i giovani del quartiere, e sorprende e amareggia che "Forza Nuova" sia oggi presente alla Magliana, come se i due elementi un tempo tenuti fuori (anche *manu militari*) dal movimento di lotta, cioè gli spacciatori e i fascisti, oggi abbiano potuto segnare insieme la loro rivincita.

Resta il problema, politico, di una riflessione insufficiente sui movimenti di lotta proletari e sulla loro sconfitta, così come resta il problema, storiografico, di ricostruire la storia dei "senza storia". E questo libro è un contributo importante affinché tutto ciò abbia finalmente luogo, restando la memoria di ciò che hanno fatto l'unica medaglia a cui i protagonisti di queste vicende – con pieno diritto – aspirano.

La tradizione come forma interna. Sulla metrica del primo Montale

Michel Cattaneo

Università di Genova

(michel.cattaneo@edu.unige.it)

Abstract

Recensione a Francesca Ippoliti, *La metrica di Eugenio Montale da "Ossi" a "Bufera"*, Pisa, Edizioni ETS, 2024, pp. IX - 318, «Quaderni» della Sezione di Italiano dell'Università di Losanna, € 32,00.

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/754>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

Il libro di Francesca Ippoliti, *La metrica di Montale da "Ossi" a "Bufera"*, pubblicato a Pisa dalle Edizioni ETS nel marzo del 2024, è frutto di una tesi di dottorato elaborata tra Roma Tor Vergata e Losanna. Esce infatti nella collana dei «Quaderni» della Sezione di Italiano dell'Università di Losanna, che negli anni ha accolto, tra le altre, importanti ricerche di giovani studiosi di formazione losannese¹.

Si tratta, evidentemente, di uno studio metrico-stilistico che esamina, con metodo statistico, *Ossi di seppia*, *Le occasioni* e *La bufera e altro*. La scelta di limitarsi alle prime tre sillogi di Montale punta a individuare un *corpus* che, pur nelle evoluzioni interne, alle quali Ippoliti presta grande attenzione, sia uniforme, ovvero pienamente rappresentativo del grande stile caratterizzante la prima fase dell'opera del poeta. Ciò risulta peraltro funzionale a una delle più produttive linee di ricerca che percorrono il libro: l'approfondimento del rapporto di Montale con gli istituti metrici tradizionali. Un aspetto che, in questa maniera, viene osservato nei momenti in cui al suo massimo grado si dispiega l'azione metrica montaliana. Dunque, giusta la celeberrima dichiarazione del poeta², dentro il «recto» e comprensibilmente fuori il «verso» della sua poesia (se anche, per inciso, un'estensione almeno fino a *Satura* delle puntuali analisi condotte su *Ossi*, *Occasioni* e *Bufera* avrebbe sicuramente portato a risultati interessanti per quanto concerne le varianti e le costanti metrico-stilistiche tra il primo e il secondo tempo di Montale e quindi nel merito del dibattito sulla reale frattura³ tra l'uno e l'altro).

Il denso lavoro di Ippoliti comincia a riempire così un vuoto sia negli studi montaliani, sia in quelli sulla metrica novecentesca in genere. Per Montale e per i poeti italiani del Novecento si dispone di numerosi contributi su specifiche questioni o raccolte. L'autrice, peraltro, vaglia e sistematizza questa vasta letteratura. Preziosa, in tal senso, l'aggiornata rassegna proposta dalle sezioni della bibliografia intitolate agli *Studi formali su Montale* e agli *Altri studi formali di riferimento*. Nel settore tuttavia mancano, persino per i poeti maggiori, panoramiche d'insieme. Poche le eccezioni: si pensi a Stefano Dal Bianco, *Tradire per amore. La metrica del primo Zanzotto (1938-1957)*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 1997⁴, alla cui impostazione Ippoliti si rifà dichiaratamente. A difettare sono specialmente monografie complessive in cui, come avviene qui, coerentemente con gli attuali orientamenti della metricologia, il ritmo sia ritenuto un «nodo cruciale»⁵ della versificazione. Ricerche dotate di una simile impostazione e che, con i vantaggi e gli svantaggi dell'analisi statistica (l'autrice li discute lucidamente nel primo capitolo), utilizzino un approccio di tipo quantitativo si rivelerebbero invece

¹ Sempre per la stilistica e metrica si ricordi Amelia Juri, *L'ottava di Pietro Bembo. Sintassi, metrica, retorica*, Pisa, ETS Edizioni, 2016, e il novecentesco Marco Villa, *Poesia e ripetizione lessicale. D'Annunzio, Pascoli, primo Novecento*, Pisa, ETS Edizioni, 2020.

² Eugenio Montale, *Ho scritto un solo libro*, in Montale., *Sulla poesia*, a cura di Ida Campeggiani, Milano, Mondadori, 2023, p. 587.

³ Per cui cfr. in particolare Luigi Blasucci, *All'insegna dell'anafora: lettura di un testo montaliano*, in Blasucci., *Nuovi studi montaliani*, a cura e con una postfazione di Niccolò Scaffai, Pisa, Edizioni della Normale, 2023, pp. 29-42.

⁴ Cfr. anche, per esempio, Fabio Magro, *Un ritmo per l'esistenza e per il verso. Metrica e stile nella poesia di Bertolucci*, Padova, Esedra Editrice, 2005. Tra i lavori recenti si segnala Andrea Piasentini, *La forma desiderata. Temporalità, sintassi e ritmo negli "Strumenti umani" e in "Stella variabile" di Vittorio Sereni*, Pisa, Pacini Editore, 2022.

⁵ Francesca Ippoliti, *La metrica di Montale da "Ossi" a "Bufera"*, Pisa, ETS Edizioni, 2024, p. 4.

molto utili per avviare nuove riflessioni sugli usi metrici novecenteschi. A futuri consuntivi del genere lo spoglio di Ippoliti, anche grazie a un consistente apparato di tabelle di percentuali e di registi dei versi ordinati per tipologie versali e moduli ritmici, consegna una straordinaria messe di dati.

Entrando nel dettaglio del volume, la trattazione è organizzata in due parti: una, relativa alla metrica in senso stretto, prevede tre distinti capitoli per le tipologie versali, le strofe e le rime impiegate dal primo Montale; l'altra, composta da un unico capitolo, si concentra sulla sua sintassi e sull'intonazione. Ciascun capitolo, con giovamento per l'esposizione, è pensato come un saggio a sé stante. La compattezza del libro è nondimeno garantita, oltre che da una compenetrazione tra le sue parti (per dire: considerazioni sul ritmo del primo capitolo e note sull'intonazione del quarto si integrano a vicenda), da un metodo e da una visione critica che le tengono insieme. Si potrebbe sintetizzare: la statistica, per di più corretta da un'interpretazione del dato tecnico attenta ai contesti e alle strutture nelle quali i versi sono inseriti, è intesa soltanto quale strumento da mettere al servizio di una ricostruzione organica dello stile di Montale dagli *Ossi* alla *Bufera* e delle intersezioni di questo con la sua poetica; come anticipato, le soluzioni montaliane che ne emergono, vengono sempre lette, in un proficuo dialogo con la bibliografia di riferimento, nel quadro della tradizione poetica e delle principali innovazioni metriche otto-novecentesche.

Il capitolo dedicato alle tipologie versali, che sono affrontate in ordine di frequenza, riserva largo spazio al nostro verso principe. L'autrice ricava del resto che il 56,5% dei versi del primo Montale sono endecasillabi. Nettamente maggioritari i moduli di 3^a 6^a 10^a, con 359 occorrenze, e di 2^a 6^a 10^a, con 277 occorrenze. Ippoliti commenta la risultanza considerando come entrambi, avendo solo tre *ictus*, siano contrassegnati da una notevole velocità d'elocuzione e «dunque specialmente adatti a un tipo di poesia come quella montaliana, che si nutre anche di prosa e si distingue per una dizione energica e un tessuto materico e petroso, da cui ha origine lo scarto lirico»⁶. A una tendenza verso la prosa e di conseguenza a un'imposizione della sintassi sul metro viene parimenti ricondotta la «solidarietà stilistica tra misure metriche (oppure "giri ritmici") e costruzioni sintattiche che tendono ad associarsi»⁷. Per citare alcuni casi, la studiosa registra il legame tra endecasillabi di 2^a 6^a 10^a e di 1^a 6^a 10^a e la costruzione 'antecedente + proposizione relativa' («Il frullo che tu senti non è un volo», *Godi se il vento...*, *Ossi*, v. 6), oppure tra moduli di 2^a 6^a 10^a e la costruzione 'elemento nominale + genitivo' in attacco di verso («Il fuoco d'artificio del maltempo», *Notizie dall'Amiata I, Occasioni*, v. 1). Rispetto alla distribuzione degli schemi di endecasillabi, da quelli tendenzialmente giambici a quelli anomali, Ippoliti non riscontra particolari specializzazioni. Fanno eccezione forse gli anomali, con e senza *ictus* di 5^a, che ricorrono soprattutto nei più sperimentali *Ossi* a marcare *incipit* ed *explicit* di testo e di strofa, o gli endecasillabi che presentano contraccenti (spesso con dialefe nella sinalefe), cui di solito corrispondono sensibili innalzamenti tonali e pertanto una collocazione in zone rilevate del testo. Altro il discorso per la disposizione degli schemi entro i componimenti. Ippoliti nota come la strategia di Montale consista su questo piano nell'unire continuità e scarto, di modo che

⁶ Ivi, p. 14.

⁷ Ivi, p. 28.

«un *continuum* ritmico coeso e cantabile, che si riallacci alla tradizione della grande lirica italiana, combatte con una tendenza opposta: un desiderio mai sopito di contraddirsi, cioè di turbare l'ordine apparente di una lunga fedeltà al canto, nutrita ai margini della crisi»⁸. È quanto, per riportare un'esemplificazione, avverrebbe in *Arsenio, Ossi*, vv. 22-26: «catena, immoto andare, oh troppo noto / delirio, Arsenio, d'immobilità... // Ascolta tra i palmizi il getto tremulo / dei violini, spento quando rotola / il tuono con un fremer di lamiera», laddove il v. 23 «si inserisce in una sequenza di andamento tendenzialmente giambico, da un lato assecondandola visto l'attacco di 2^a 4^a, dall'altra rendendola problematica a causa del vuoto accentuale che intercorre dalla quarta alla decima sede»⁹. Non meno completi i computi e le argomentazioni riguardanti gli altri versi. Ad esempio, spicca, per gli alessandrini, una ricorrente accentazione di 10^a, quasi a stringere un non troppo celato nesso con gli endecasillabi; viene, altrimenti, provata quella funzionalizzazione del quinario in clausola di strofa di cui si ricorderanno i poeti della generazione seguente (a cominciare da Sereni: si rammenti la chiusa di *Via Scarlatti, Strumenti umani*, v. 17: «e qui t'aspetto»).

Le pagine incentrate sulla strofa indagano quattro aspetti. Per prima cosa la regolarità dei componimenti delle tre sillogi, divisi tra isostrofici, debolmente isostrofici (formati da strofe con lo stesso numero di versi ma configurazione versale differente) e non isostrofici. Poi la tipologia delle strofe montaliane. Successivamente l'impiego e l'allusione da parte di Montale a forme chiuse (i sonetti elisabettiani di *Finisterre*) e a forme libere tradizionali (la canzone libera per *Stanze* e *Nuove stanze*, pure più vicine al modello delle *stanzas* anglosassoni, e, meglio, per *Meriggi e ombre*, *L'orto*, *Voce giunta con le folaghe* e *Nubi color magenta*; i *Mottetti*; i *Madrigali fiorentini* e i *Madrigali privati*; la *Ballata scritta in una clinica*). Infine la relazione tra le strutture dei testi e la forma libro di *Ossi*, *Occasioni* e *Bufera*, alla cui tenuta collaborerebbe la compattezza strofica interna alle sezioni. La mappatura di Ippoliti rivela che a predominare sono le poesie monostrofiche, seguite da quelle non isostrofiche. Ampia in *Ossi* e *Occasioni* si conferma inoltre l'incidenza della quartina, la strofa canonica con migliore fortuna sino nel cuore del Novecento. Il maggior numero di componimenti che, per minime violazioni di solito collocate in coincidenza di snodi testuali, presentano un isostrofismo debole si incontra negli *Ossi*. Secondo l'autrice ciò dipenderebbe dal fatto che, da un lato il libro d'esordio:

risente del clima sperimentale della poesia di primo Novecento, dall'altro è il risultato di un deciso superamento di quella temperie, ancora dominante nelle prove giovanili, e rappresenta dunque l'approdo a una poetica già matura, che guarda alla tradizione variandola dall'interno senza mai rinnegarla.¹⁰

Uno stretto legame tra tradizione, idea di poesia e forma, insomma, che ugualmente soggiacerebbe alle scelte strutturali delle *Occasioni*, dove all'opzione per strofe di media lunghezza corrisponderebbe «una poetica di equilibrio classico e controllo formale»¹¹. È

⁸ Ivi, p. 14.

⁹ Ivi, p. 13.

¹⁰ Ivi, p. 72.

¹¹ Ivi, p. 76.

principalmente in questa fase che il poeta viene elaborando una sua regolarità idiosincratice, della quale l'autrice enuclea tre forme ricorrenti: struttura dilatata o contratta al centro, struttura a strofe alternate, struttura crescente o decrescente, cui si aggiunga l'uso del distico irrelato in *explicit* tipico della *Bufera*.

Il terzo capitolo mette in luce quanto in Montale la rima, con una predilezione per esiti aspri e difficili (come mostra l'appendice delle rime notevoli), mantenga un ruolo cardinale: circa la metà dei versi di *Ossi* e *Occasioni* sono infatti rimati, mentre la quota decresce nella *Bufera*, in concomitanza con un dettato maggiormente prosastico. Pur riconoscendole una funzione prettamente strutturante, tanto più evidente, come logico, nei testi in forma chiusa o in quelli contraddistinti da una regolarità idiosincratice, Ippoliti ne rimarca il carattere necessario, per nulla esornativo, come è viceversa in certi ermetici affascinati da facili suggestioni di suono. La rima nel primo Montale troverebbe la «sua ragione d'essere in uno stile "ragionativo", in cui cioè le idee e il pensiero animano il testo e lo strutturano, molto più delle sole impressioni foniche»¹².

La parte del volume su sintassi e intonazione muove dalla constatazione che il verso montaliano non coincide mai con il contorno intonativo. L'autrice dà conto di una propensione alla frammentazione della linea d'intonazione che non deriverebbe, come avverrà in Sereni, in Caproni e Luzi, da un'inclusione del parlato. Mimerebbe «al contrario chiusura, introversione, soliloquio»¹³. L'idea viene precisata lungo il capitolo. Dapprima l'autrice si sofferma sullo stilema definito (secondo la formula di Jacomuzzi¹⁴) dell'«elencazione ellittica». Anche a introdurre ellissi e insieme a produrre le increspature intonative di cui sopra contribuirebbe il massiccio uso fatto in *Ossi*, *Occasioni* e *Bufera* di parentesi e lineette. Ippoliti ne offre una campionatura dettagliata e ragiona sui significati della loro adozione. Le lineette associate all'elenco segnalerebbero l'irruzione della memoria (*La primavera hitleriana*, *Bufera*, vv. 20 e sgg.: «Tutto per nulla, dunque? – e le candele / romane, a San Giovanni, che sbiancavano lente / l'orizzonte»); la lineetta irrelata, sovente aperta dalla 'e' e preludio a una complicazione sintattica, annuncerebbe «l'epifania, l'attimo privilegiato e, a partire da *Bufera*, la minaccia del vuoto»¹⁵ (*Crisalide*, *Ossi*, vv. 58-61: «Ah crisalide, com'è amara questa / tortura senza nome che ci volge / e ci porta lontani – e poi non restano / neppure le nostre orme sulla polvere»); ancora: la parentetica, che implica un'accelerazione elocutiva e un cambio di chiave tonale, serve talvolta a racchiudere l'occasione-spinta del componimento (*La speranza di pure...*, *Occasioni*, vv. 7-9: «(a Modena, tra i portici, / un servo gallonato trascinava / due sciacalli al guinzaglio)»). Il tratto accomunante sarebbe comunque una generale destabilizzazione del testo, giacché «la voce si inceppa nelle parentesi e nelle lineette, che testimoniano di una difficoltà del dire e del rievocare»¹⁶ propria del Montale delle prime tre raccolte.

Sulla base di tale esame sistematico, che fa del libro un formidabile viatico allo studio della metrica e dello stile di Montale, nelle conclusioni Ippoliti espone la sua

¹² Ippoliti, *op. cit.*, p. 102.

¹³ Ivi, p. 114.

¹⁴ Angelo Jacomuzzi, *Sul linguaggio di Montale: l'elencazione ellittica*, in Jacomuzzi, *La poesia di Montale. Dagli "Ossi" alle "Occasioni"*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 3-13.

¹⁵ Ippoliti, *op. cit.*, p. 128.

¹⁶ Ivi, p. 146.

visione della metrica montaliana. La studiosa respinge l'ipotesi che Montale abbia avviato una restaurazione degli istituti metrici. Piuttosto (con Mengaldo¹⁷) propende per quella di una peculiare riforma montaliana, non dissimile dalle riorganizzazioni operate a loro tempo da Leopardi o da Pascoli. Si tratterebbe però di un'innovazione compiuta negli «immediati dintorni della norma»¹⁸ e dunque della tradizione lirica, che non costituirebbe per Montale un involucro esteriore, ma una «forma interna»¹⁹, profondamente sedimentata, e perciò attingibile con piena libertà per dare voce alla sua poesia.

¹⁷ Cfr. almeno il profilo d'insieme Pier Vincenzo Mengaldo, *La poesia di Eugenio Montale*, a cura di Sergio Bozzola, Padova, Padova University Press, 2019.

¹⁸ Ippoliti, *op. cit.*, p. 84.

¹⁹ Ivi, p. 167.

Ancora sui sentieri di Gramsci

Annalisa Pagliuso

Università degli Studi di Roma Tor Vergata
(stalker81@libero.it)

Abstract

Recensione a Guido Liguori, *Nuovi sentieri gramsciani*, Roma, Bordeaux, 2024, pp. 291, € 20,00.

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/775>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

Tornare a un titolo già istituzionalizzato da quasi vent'anni di studi gramsciani sembra confermare, nel caso qui preso in considerazione, una direttrice ermeneutica solida e un impegno metodologico che non ha perso entusiasmo né efficacia. Così Guido Liguori ripropone la soluzione dei *sentieri* come modalità di approccio al pensiero di Antonio Gramsci, senza per questo ricalcare i passi già mossi. Infatti anche da una prima scorsa agli indici emerge la novità di questo lavoro, incentrato sull'analisi di questioni fondamentali indagate alla luce di acquisizioni recenti. Se nel precedente volume la prima parte era dedicata a uno studio del lessico gramsciano, seguita da una seconda in cui il filosofo sardo era sottoposto a serie di confronti sistematici con «maestri, compagni, interpreti», qui l'autore si sofferma più diffusamente su quella che è stata la formazione filosofica, politica e culturale del giovane autore, quasi tentandone un principio di biografia sistematica che poi però abbandona le velleità di prosecuzione lineare, abbracciandone invece il carattere plurifocale e aperto.

In particolare uno sguardo attento è riservato a un nodo centrale che caratterizza la concezione politica gramsciana, ovvero l'idea che egli va maturando negli anni sui consigli e sul *consiliarismo*, visto come unica alternativa concreta al parlamentarismo rappresentativo di tipo occidentale. Questo, a giudicare dallo spazio che gli dedica l'autore, costituisce un tratto originale nel pensiero politico del comunista sardo, a cui è anche strettamente legata quella «rivoluzione del concetto di rivoluzione» a cui è intitolato il primo capitolo. Con questa formula si fa riferimento al percorso compiuto da Gramsci in età giovanile, quando attraverso il confronto con pensatori ed esperienze fondamentali egli maturò quel passaggio da una adesione ortodossa al socialismo europeo di matrice ottocentesca a una revisione critica dei fondamenti di quello, alla luce di una consapevolezza critica nutrita delle più attuali acquisizioni.

A margine di una progressiva analisi di quello che fu l'evento più significativo all'alba del XX secolo, Gramsci definì la Rivoluzione russa come una «rivoluzione contro *Il Capitale*», mettendo in luce la sua adesione a un socialismo che si distaccava significativamente da quello deterministico e riformista di stampo positivista. Gramsci arricchiva tale eredità ottocentesca di componenti recenti e pragmatiche, spesso in opposizione forte al vecchio idealismo di cui pure condivideva i presupposti, recuperando il valore del ruolo dei processi culturali e della volontarietà del soggetto, grande assente dai sistemi di pensiero del secolo appena trascorso. Considerare la realtà come «campo di possibilità» su cui può agire la volontà di un soggetto indipendente condurrà direttamente alla formulazione di quella filosofia della *praxis* che si sarà nutrita in maniera più sistematica e ortodossa della lettura di Marx, fattore dirimente a cui il giovane Gramsci ancora non era approdato negli anni turbolenti del 'biennio rosso'.

Liguori ripercorre il successivo stratificarsi degli apporti costituenti quel composto originale che fu l'ideologia gramsciana, a partire dagli anni della militanza socialista e dell'officina redazionale dell'"Ordine nuovo", di cui egli rappresentava l'anima.

Il coagularsi dei concetti su cui si innerva la concezione politica gramsciana emerge in modo relazionale, dal confronto sistematico del suo punto di vista con quello dei personaggi significativi con cui di volta in volta egli si trova a interagire: il gruppo dell'"Ordine nuovo" durante gli anni giovanili, Togliatti e Tasca soprattutto; poi la realtà dell'Internazionale Comunista osservata autopicamente col soggiorno in Russia, dove avviene anche un incontro con Lenin in persona nell'ottobre del 1922 (finora trascurato).

Liguori mantiene una prospettiva contrastiva sottoponendo il filosofo a raffronti serrati non solo con i teorici del socialismo a lui coevi ma anche con figure precedenti o con le quali comunque Gramsci non si era trovato a interagire direttamente.

Valga su tutti l'esempio del lungo capitolo su affinità e divergenze con Rosa Luxemburg, che l'autore titola egregiamente con l'ossimoro di «concordia discorde», a sottolineare il valore aggiunto di questa non perfettamente coincidente convergenza.

Tutta sul *paradosso*, quindi, sembra costruita questa panoramica biografico-lessicografica, che pare privilegiare il dialogo e la polemica elevandoli a contraltare del lungo silenzio solitario cui il nostro sarà poi costretto in carcere. Un 'soggiorno' che non sarà, come sappiamo, privo di interrogazioni né di dibattito con l'altro, seppur avviato, attraverso i testi, in differita e da lontano. E anche nella forma, il saggio qui presentato lancia una sfida alla presunzione di completezza perché ogni questione abbraccia un suo spazio che però rimanda e presuppone gli altri, creando una costellazione di argomenti in divenire che ripropone per richiamo quella dei *Quaderni*.

Anche le dinamiche complesse relative alla formazione del Partito, che nasce bordighista ma non rimane tale, invitano a rileggere la sua storia come un intersecarsi di direttrici che descrivono le influenze dei dirigenti che a fasi alterne vi fanno capo. La storia del Partito comunista in Italia e i suoi sviluppi attraverso il prevalere della linea di maggiore o minore adesione all'ortodossia dell'Internazionale, le 'traduzioni' della proposta dello stato socialista sovietico all'*hic et nunc* nostrano, nella variante originale e matura della «democrazia operaia» di Gramsci, emergente tra l'iperpartitismo di Bordiga e il pansindacalismo di Tasca¹. Prospettiva interessante e feconda di suggestioni teoriche, questa della *traducibilità* come l'ha enucleata Giorgio Baratta, che ha riconosciuto un formidabile strumento di osservazione filosofica declinabile oltre la sua più scontata applicazione allo studio del linguaggio e delle lingue, da cui pure Gramsci proveniva.

La questione dell'organizzazione del partito, che per Gramsci doveva essere «un partito di classe e il partito di una sola classe, la classe operaia»², e avrebbe dovuto infatti costituirsi sulla base di «cellule» innervate nei luoghi di lavoro, ovvero nel luogo di produzione stesso, rimanda alla dialettica fondamentale tra spontaneismo ed educazione («direzione consapevole») dell'azione politica, che oltre a preludere al più ampio tema relativo alla «questione degli intellettuali» e alla propedeutica di un'azione pedagogica che orientasse lo spirito rivoluzionario delle masse, suggerisce una prospettiva di confronto con la figura di Rosa Luxemburg, co-protagonista necessario nel capitolo terzo. In questa analisi contrastiva acquistano rilievo certe costanti, al netto di differenze significative, quali la trasversalità e la progressiva eccentricità rispetto alle posizioni ortodosse ai rispettivi partiti di riferimento o l'adesione all'internazionalismo, che individuava un'identità di classe predominante su quella nazionale di costruzione moderna e borghese. Quest'ultima acquisizione richiama la questione della necessità di un adeguamento della linea dell'Internazionale alla specificità della situazione

¹ Guido Liguori, *Nuovi sentieri gramsciani*, Roma, Bordeaux, 2024, p. 79.

² *Tesi per il Terzo Congresso (IV. Progetto di tesi politiche)*, in L. Cafagna, R. Martinelli, C. Natoli, S. Scamuzzi, C. Vivanti, *Le tesi di Lione. Riflessioni su Gramsci e la storia d'Italia*, Fondazione Feltrinelli Quaderni/39, Milano, Franco Angeli, 1990, p. 194.

contingente, elusa dalla Luxemburg e invece perseguita da Gramsci con la formulazione della «questione nazionale» (che Liguori ricostruisce a ritroso recuperando le posizioni prodromiche di Gaetano Salvemini) che presupponeva la «non lineare dinamica storica che dovrebbe condurre al socialismo»³. Attualissime anche le considerazioni sulla guerra, descritta come trionfo di interessi particolari, e superata dalla lotta di classe che è invece «morale perché universale»⁴. Ciò non impedisce al politico sardo di tenere saldo il riferimento all'internazionalismo quale principio insuperato del marxismo, diversamente acquisito dalla Luxemburg, la quale lo declinava secondo una connotazione dialettico-rivoluzionaria che presumeva l'inevitabilità del crollo del capitalismo per contraddizione interna e la necessaria affermazione del socialismo nel mondo.

L'importanza del peso della componente marxiana nella formazione teorico-politica del giovane Gramsci emerge proprio dalla ricostruzione che Liguori compie attraverso le fonti, non solo recuperando con attenzione scrupolosa la pubblicistica gramsciana prodotta fin dai primi anni della militanza socialista, ma anche avviando un sistematico confronto con i possibili riferimenti a Marx. Liguori ribadisce come tale conoscenza sia stata approfondita consapevolmente solo in una fase più avanzata, a seguito del soggiorno a Mosca e del confronto ravvicinato con il pensiero di Lenin. Di Marx viene molto valorizzata una produzione "minore" nella quale il filosofo offre ragguagli utili a sostenere le proposte politiche nate dalla rivoluzione, i soviet in Russia e i Consigli in quella che sarebbe stata la proposta gramsciana. In particolare attraverso il riferimento a scritti come *La guerra civile in Francia*, del 1871, e *Sulla questione ebraica*, del 1844, viene posta in risalto la continuità con alcuni nodi forti della teoria del filosofo tedesco, in particolare l'idealizzazione del paradigma della Comune parigina, che costituiva un precedente per legittimare soviet e consigli, e il superamento della distinzione tra economia e politica, cardine della visione consiliarista.

Nella seconda parte del volume appare più evidente il proposito di ricostruzione della genesi del partito come risultato di una messa a sistema, spesso dolorosa e sempre problematica, di posizioni e idee diverse, e di condotte politiche in diverso grado aderenti a un'ideologia che si andava affermando all'epoca nella Russia rivoluzionaria. La storia della necessaria separazione dal corpo di un partito socialista che si andava sempre più definendo come riformista e determinista, a seguito di una ancora più pressante esigenza di novità e di partecipazione da parte degli strati più umili e operosi della popolazione, è anche il pretesto per esplorare i passaggi, la maturazione intellettuale e le decisioni prese dal dirigente comunista in progressiva affermazione rispetto ai suoi compagni e avversari di partito. Così Liguori passa in rassegna non solo direttamente il "problema Livorno", seguendone gli svolgimenti fino al Congresso di Lione del 1926, ma anche, più nello specifico, lo sviluppo di questioni nevralgiche quali quella contadina e quella meridionale, tra loro variamente implicate, recuperandone le tracce negli scritti più antichi della produzione gramsciana.

La questione meridionale è inquadrata come declinazione in senso territoriale dell'alleanza tra operai e contadini, indispensabile alla rivoluzione, implicando

³ Guido Liguori, *Nuovi sentieri gramsciani*, Roma, Bordeaux, 2024, p.127.

⁴ *Ibidem*.

necessariamente quel concetto di traducibilità che permette di cogliere la specificità del territorio indagato. In tal modo Gramsci può cogliere come in Italia i rapporti tra industria – presente esclusivamente a nord – e agricoltura – unica risorsa a sud – rispecchino fundamentalmente una dialettica che contrappone, appunto, l'area settentrionale, più sviluppata, del territorio nazionale alle regioni arretrate e sottosviluppate del mezzogiorno. Merito dell'autore è quello di rintracciare una precisa linea di sviluppo della questione, inaugurata da Gramsci già negli scritti del periodo precedente al carcere, in particolare nelle *Note sul problema meridionale e sull'atteggiamento nei suoi confronti dei comunisti, dei socialisti e dei democratici*, poi rimaneggiate e ulteriormente ampliate nei *Quaderni*. Dare risalto alla peculiarità di tale questione conduce l'autore a richiamare categorie importanti, come quella di egemonia e di intellettuale organico, reciprocamente implicate da Gramsci nella rimozione di quel blocco sociale rappresentato al Sud dall'alleanza tra latifondisti e piccoli contadini. Se lo stimolo a tale maturazione politica era venuto dall'ulteriore fase della rivoluzione russa, quella che aveva condotto alla Nuova politica economica (Nep), gli esiti successivi saranno colti da tutta la riflessione portata avanti dai *Cultural Studies*, in particolare da Edward Said, che svilupperanno ulteriormente la produttiva analogia individuata tra classe contadina e popoli coloniali.

Ugualmente fondamentale per i *Subaltern Studies* sarà invece la dicotomia di egemonico/subalterno, divenuta in seguito chiave di lettura di tutta la tradizione di studi demologici in Italia e all'estero a partire dal volume di Alberto M. Cirese, *Cultura egemonica e culture subalterne*. Il concetto di subalternità, ridefinito seguendone le progressive specificazioni dagli scritti gramsciani precedenti all'arresto fino ai *Quaderni*, è inizialmente inquadrato come polo opposto a quello di «classe dominante», unica ed egemone, rispetto alla quale la prima emerge in una molteplicità di manifestazioni specifiche, rivelandosi come «insieme variegato di classi e ceti sociali»⁵. Oltre a riconoscere tale categoria nella sua specificità è opportuno, secondo Gramsci, farle corrispondere un tipo di storiografia che le sia omogenea e che sia funzionale a rivelarne la parzialità e necessaria complementarità dei suoi elementi, descrivibili nei termini della monografia. Liguori pone attenzione all'uso che si fa del di subalternità nella scrittura gramsciana, soprattutto al suo passaggio da aggettivo plurale a sostantivo singolare, in quello che appare come uno slittamento semantico significativo.

I due capitoli finali, nei quali Machiavelli e Lenin sono individuati come riferimenti in dialettica con Gramsci, sembrano porsi in reciproca continuità lanciando una sfida al presente che coinvolge questioni attuali quali la relazione non deterministica tra masse e partito, la necessità della conquista dell'egemonia e di una pedagogia politica che indirizzi e organizzi le volontà dei subalterni.

Contro la prototipizzazione di Machiavelli come teorico di una *Realpolitik* valida universalmente, Gramsci rivendica la necessità di storicizzarne il pensiero ponendolo in relazione col suo tempo e con la tendenza europea a raggiungere la forma politica della monarchia nazionale assoluta. Così, assecondando uno spunto suggeritogli già dal suo professore Umberto Cosmo, dedicherà diverse note dei *Quaderni* al politico italiano, di cui sottolineava l'attualità.

⁵ Ivi, pp. 233-34.

Così sarà il *Principe* a diventare un modello, personificazione storica della volontà collettiva che assume la forma concreta del Partito politico, e pungolo alla creazione di un'opera, *Il moderno Principe*, che sarebbe stato «un libro “per le masse”, [...] un libro politico come il *Manifesto* di Marx ed Engels»⁶, che Gramsci avrebbe voluto scrivere. Un'opera, quella di Machiavelli, di cui non si smette di sottolineare il carattere drammatico, partecipato, in quanto manifestazione della volontà attiva del suo autore e definito infatti vero e proprio “manifesto” di un intellettuale organico, forse il primo nella storia dell'Italia prima che diventasse Italia. Liguori ci ricorda come il politico fiorentino sia «presente in tanti “sentieri” diversi della riflessione gramsciana»⁷, e come egli abbia assunto i tratti di un vero e proprio “doppio” di Gramsci stesso.

L'organicità dell'intellettuale alla classe che egli vuole educare e che aiuta affinché essa possa maturare la direzione consapevole necessaria all'azione politica è il tratto indispensabile e caratteristico che accomuna Machiavelli e Lenin. Tirando le somme, e prospettando possibili soluzioni alle attuali impasse, Liguori ricorda l'imprescindibilità di una reciprocità tra un certo grado di spontaneismo del movimento sociale e una sua direzione politica che sappia valorizzarne le potenzialità. Così può nascere un grande partito, allo stesso tempo guida ed espressione di una classe sociale che va progressivamente acquisendo consapevolezza di sé stessa. Il messaggio che vogliamo cogliere, oltre al valore storico-filologico e interpretativo segnato da questa ulteriore tappa degli studi gramsciani, è l'auspicio che la valorizzazione di questi movimenti spontanei delle masse rappresenti una sollecitazione a produrne di simili nella società contemporanea, apparentemente insensibile alle pressioni ambientali.

⁶ Ivi, p. 260.

⁷ Ivi, p. 271.

Una monografia per Maria Luisa Spaziani

Paolo Leoncini

Università "Ca' Foscari", Venezia

(leoncinipaolo2@gmail.com)

Abstract

Recensione a Michela Manente, *Per la biografia intellettuale di un poeta: Maria Luisa Spaziani (1922-214). Regesto di documenti, carteggi, traduzioni*, Castiglione di Sicilia, Il Convivio editore, 2023, pp. 381, € 35,00.

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/727>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

Una lettura dell'imponente monografia di Michela Manente, dedicata alla personalità complessiva di Maria Luisa Spaziani (poesia, saggistica, traduzioni) pone innanzi tutto l'interrogativo della coesistenza tra scandaglio documentario-erudito e, insieme, istanze interpretative. Consideriamo il titolo, in cui è implicita la coscienza problematica dell'autrice dinanzi ad una delle opere più estese e ramificate della letteratura italiana novecentesca e, insieme, delle meno codificabili. Il titolo editoriale rinvia al titolo della tesi di dottorato, sostenuta in Svizzera, all'Università di Freiburg, con Uberto Motta, Patrizia Zambon e Tatiana Crivelli: *Tra le carte di Maria Luisa Spaziani: poesia, racconti, epistole. Ritratto proteiforme di una letterata engagée*. Già un confronto tra i due titoli suggerisce alcuni rilievi essenziali: ambedue, pur riferendosi all'aspetto documentario, evidenziano la dimensione interpretativa: nella «biografia intellettuale» (*Chi è il poeta? – Cos'è la poesia? Esegesi dell'opera in versi – Il fluire del vissuto di opera in opera*¹); nel giudizio valutativo, in cui Manente si dice convinta che «se anche Maria Luisa Spaziani [...] non avesse scritto e pubblicato un solo verso, sicuramente la prosatrice, la critica, la traduttrice non avrebbe mancato di lasciare una traccia primaria nei diversi campi della letteratura del secondo Novecento»²; e nell'eccellente paragrafo *La ricerca del linguaggio* dove Manente, riprendendo Maria Luisa Spaziani, afferma che:

Gli strumenti della poesia sono le parole ma il tentativo della scrittura poetica è quello di andare oltre [...] Spaziani lo dice esplicitamente, sostenendo che a volte le parole non sono sufficienti e bisogna riferirsi alla «tessitura metricamente molto mossa e consapevole [...]». Per Spaziani il verso endecasillabo è un respiro naturale [...] Prima ancora di scoprire Racine (che l'autrice ha tradotto in settenari regolari a rima baciata) scriveva in tre metri: endecasillabo, alessandrino, settenario. Il ritmo metrico, sempre controllatissimo e variamente duttile nella successione di arsi e di tesi, è la nota dominante della poesia di Spaziani e l'endecasillabo il verso preferito [...] ci sono anche poesie e poemetti di tutt'altra misura: c'è il versetto biblico, troviamo il versetto brevissimo, il novenario, il verso di sedici sillabe [...] *Il fuoco dipinto* [da *Il Gong*, 1962] secondo Emilio Cecchi è la *suite* più rilevante composta da Spaziani [...] composta per l'appunto completamente in endecasillabi. Su questo impianto di *metrica classica* [corsivo mio] si innesta il ritmo sdrucchiolo, che trasforma la prosodia classica con tecniche di scivolamento quantitativo, con un conseguente effetto a sorpresa.³

Questi rilievi fondamentali sul versante metrico si dilatano nel «viaggio dell'anima di molta poesia della Spaziani», nel «linguaggio sacrale», nel «lessico ieratico». La poesia non sta nella «dimensione formale», ma fonde «il linguaggio con l'educazione morale e la conoscenza esistenziale dell'uomo»⁴. Su questi riconoscimenti si costituisce l'istanza interpretativa della giovane studiosa, per cui «biografia intellettuale» assume un significato pluricomprendivo, si estende alla elaborazione interiore, alla stratificazione

¹ Michela Manente, *Per la biografia intellettuale di un poeta: Maria Luisa Spaziani (1922-214). Regesto di documenti, carteggi, traduzioni*, Castiglione di Sicilia, Il Convivio editore, 2023, pp. 79-82.

² Ivi, p. 168.

³ Ivi, p. 163-67.

⁴ Ivi, p. 166.

esistenziale della parola che giunge sulla pagina nella forma classica dell'endecasillabo, depurato da ogni formalismo. Nel primo titolo, i termini «proteiforme» ed «engagée» pure offrono sollecitazioni: il primo coglie la pluridimensionalità dell'autrice torinese che riesce a essere sempre se stessa nei moventi interiori pur nell'ampiezza dell'esperienza di scrittura; il secondo può valere sul terreno 'sacrale' e spirituale, piuttosto che ideologico, in cui anche le manifestazioni connotabili in senso 'femminile' (*Giovanna d'Arco un romanzo popolare in sei canti in ottave e un epilogo*, e l'antologia *Donne in poesia*) mantengono il sottofondo ontologico della poesia che giunge alla pagina come elemento costituente dell'umano, in termini religiosi.

Altro elemento evidente ad una prima lettura è il rapporto con Eugenio Montale, incontrato il 14 gennaio 1949; e col quale la intensa corrispondenza di 360 lettere continuerà fino al 1968; mentre Spaziani aveva avuto un breve matrimonio – dal 1958 al 1960 – con Elémire Zolla. Si tratta di un «lungo sodalizio affettivo e intellettuale fatto di complicità e collaborazioni che coinvolsero inizialmente anche Elémire Zolla»⁵ e che si esprime nei *Madrigali privati*. Il rapporto con Montale⁶ si inserisce nella dimensione culturale di Spaziani; nei nessi con il clima poetico, italiano ed europeo, del Novecento, che ne ha favorito piuttosto l'esclusione che l'accettazione⁷, a riprova della autonomia eterodossa, classico-esistenziale dell'autrice torinese, come si verifica dall'assenza dall'antologia di Sanguineti (1969), di Fortini (1977), di Mengaldo (1978) e dal Guglielmino.

L'arte di Spaziani si costituisce per una 'classicità' esistenziale che si realizza nella versificazione sapiente, accentrata «sinusoidalmente – come scrive Manente – sui temi dell'amore, della morte, della madre, e della memoria»⁸. Per Spaziani «versificare non può essere che l'occasione, nell'alta accezione del termine, intesa nel senso di illuminazione incamerata e preparata da un prolungato cammino interiore, da un lento travaglio e che di colpo emerge, facendo fuoriuscire la verità, quale esito di quel subconscio alimentato in precedenza»⁹: questo radicamento interiore dell'«illuminazione incamerata e preparata» rappresenta la «magnanimità» di Spaziani, notata da Emilio Cecchi che, con Luigi Baldacci, è il critico più sottile dell'autrice, fin da *Acque del sabato* (1954) quando, sul «Corriere della sera» del 12 ottobre 1954, scrive trattarsi di «uno dei libri più magnanimità delle recenti generazioni, dove la natura si sposa alla cultura». «Quando l'irrazionale incontra il razionale abbiamo la codifica della poesia di Spaziani – afferma Manente – l'unione della poetica della veggenza con la musica del verso, sia esso alessandrino, endecasillabo o il versoliberismo»¹⁰. Cita poi da un'intervista a Maria Luisa Spaziani:

Pensando a quanto c'è di meglio nel verso libero contemporaneo da Campana a Bertolucci a Montale etc. ho notato come un nuovo ordine metrico

⁵ Ivi, p. 38.

⁶ Manente dedica anche un approfondimento al Centro Internazionale Eugenio Montale: cfr. ivi, pp. 63-70.

⁷ Ivi, pp.151-52.

⁸ Ivi, p.156.

⁹ Ivi, p. 92.

¹⁰ Ivi, p. 163.

nella 'libertà' del verso libero, una specie di ritorno alla quantità delle sillabe. Ho voluto avvicinarmi a questo senso della quantità.¹¹

L'esigenza di sedimentazione interiore, ed insieme di coscienza ritmico-quantitativa della parola poetica, costituisce l'equilibrio espressivo che si realizza ad esempio ne *La traversata dell'oasi* (2002) dove «il linguaggio ricco di visioni oniriche si attenua nel realismo d'un *love affair* intensamente vissuto e la ritmica acquista tratti più discorsivi e dialogici nel tentativo di fermare il tempo e fissare la gioia o la sofferenza del sentimento»¹² per cui «Da un lato, il verbo diventa così evocatore e aiuta a sciogliere il grande mistero dell'essere; d'altro lato, la scrittura allora è ricerca della verità che spesso si coniuga con lo slancio verso l'Assoluto»: si tratta di un equilibrio dinamico tra 'verbo' e 'scrittura', tra evocazione e ritmo compositivo, tra sedimentazione e «genesì fulminea», come Manente rileva a proposito di *Giovanna d'Arco*¹³.

Manente conclude le sue pagine più propriamente interpretative rilevando che:

le innovazioni di Spaziani non riguardano tanto le strutture formali [...] quanto la scelta dei materiali d'ispirazione della poesia, gli oggetti, le metafore, diciamo pure i contenuti. A questo punto l'autrice opera uno scarto, in questo modo recupera una tradizione letteraria, ne rivive i miti, si colloca fuori dall'uso per favorire un uso diverso, che si risolve in una più autentica scoperta di sensi, prima offuscata dalla consuetudine espressiva.¹⁴

Questo porsi «fuori dall'uso», «per favorire un uso diverso» radicato in una «magnanimità» interiormente vissuta, costituisce il perno di Michela Manente, il cui volume rappresenta il maggiore, più significativo contributo all'interpretazione della personalità pluridimensionale dell'autrice torinese.

¹¹ Ivi, pp.163-64.

¹² Ivi, p. 137.

¹³ Ivi, p. 156.

¹⁴ Ivi, p.166.

La menzogna necessaria al tempo della “post-verità”

Giovanni Barracco

Università degli Studi di Roma “Tor Vergata”
(giovanni.barracco@uniroma2.it)

Abstract

Recensione a Raul Mordenti, *Ontologia della menzogna (informazione e guerra)*, Trieste, Asterios, 2023, pp. 92.

Parole chiave

Guerra; propaganda; media; informazione; post-verità.

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/753>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

Ontologia della menzogna (informazione e guerra) può essere idealmente diviso in due parti simmetriche e complementari. Nella prima, che si snoda lungo i sei capitoli iniziali, viene introdotta e delineata la questione dello statuto della menzogna e dei modi attraverso cui viene diffusa e alimentata, concentrandosi sui casi concreti e recenti della guerra come più evidente spazio politico e mediatico della sua affermazione. Nella seconda sezione, anch'essa suddivisa in sei capitoli, si affronta la questione della rintracciabilità, della riconoscibilità della menzogna in un'epoca che, dominata dalla pervasività dei nuovi media, è segnata da una crescente difficoltà nell'individuare e discernere il vero dal falso, il fatto dall'interpretazione, il riflesso della realtà dalla realtà.

Quello tra la verità e la sua narrazione è da sempre uno spazio di tensione, conteso tra l'informazione e la propaganda, la storia e la politica; tuttavia, con l'avvento di Internet e soprattutto dei Social Network, «i veri media dominanti della nostra era»¹, si è entrati in una nuova fase, in una “guerra cognitiva” totale che ha come obiettivo la colonizzazione delle coscienze – e, dunque, l'obbedienza delle masse – da ottenere attraverso la «militarizzazione delle scienze del cervello»². La proprietà delle infrastrutture e dei canali di comunicazione e di informazione (dalla Rete come tale al sistema dei Social Network) consente oggi al sistema sociopolitico egemone, quale è quello angloamericano, di orientare il dibattito in modo determinante eppure impercettibile, ricorrendo agli algoritmi della rete che alterano, sofisticano e modificano i risultati visibili delle ricerche. Al tempo stesso, il potere di determinare sistematicamente il fruibile, e di impedire a chi naviga di avere contezza di una vastità di informazioni, e di informatori, esclusi o relegati ai margini della ricerca, e di accedervi, plasma una nuova realtà, in cui il confine tra il vero e il falso sbiadisce e gradualmente scompare perché non esiste più una realtà tangibile cui queste categorie possono appigliarsi: non esiste più, cioè, nessuna realtà al di fuori di quella del discorso.

La questione si lega a doppio filo ai temi della post-verità e dell'inesperienza, dell'inesperibilità del reale³, e investe la società interamente. Se il sistema mediatico non racconta più la realtà, ma la produce, la crea, e dunque la narrazione è essa stessa la realtà, nulla più esiste al di fuori del discorso, e chi possiede l'egemonia dei mezzi di diffusione del discorso avrà anche la possibilità di determinare la realtà, e di plasmare l'idea di realtà nelle persone. Come ha scritto recentemente Agamben, «la corrispondenza fra il linguaggio e il mondo, su cui un tempo si fondava la verità, non è semplicemente più possibile, perché i due sono diventati uno, il linguaggio è il mondo, la notizia è la realtà»⁴.

Di fronte a uno scenario inedito in cui i produttori di informazioni agiscono a monte del processo comunicativo, intervenendo sui modi e le possibilità della fruizione

¹ Raul Mordenti, *Ontologia della menzogna (informazione e guerra)*, Trieste, Asterios, 2023, p. 10.

² Ignazio Ramonet citato in R. Mordenti, cit., p. 12.

³ Di post-verità – e della funzione neutralizzante dei media nella percezione della entità di un fatto – scrive Ignazio Ramonet, ma si parla sin dalla Prima guerra del Golfo. In ambito letterario, ma non solo, il problema dell'esperienza e della testimonianza, del quoziente di verità di un'opera e del suo rapporto con la realtà è al centro delle riflessioni sull'*autofiction*, sulla narrativa post-*Gomorra*, nell'epoca della cosiddetta Ipermodernità. Cfr. R. Donnarumma, *Ipermodernità*, Bologna, il Mulino, 2014; Antonio Scurati, *La letteratura dell'inesperienza*, Milano, Bompiani, 2006.

⁴ Giorgio Agamben, *I media e la menzogna senza verità*, 3 luglio 2023, <https://www.quodlibet.it/giorgio-agamben-i-media-e-la-menzogna-senza-verita>. Consultato: 11 agosto 2024.

stessa, la lotta per il riconoscimento della menzogna diventa una sfida cognitiva, prima ancora che critica e culturale, che chiama in causa il soggetto, da cui si esige una nuova consapevolezza davanti alla perdita di credito e credibilità delle fonti di informazione.

Mordenti mostra come storicamente l'informazione egemone si sia sempre avvalsa della censura, per promuovere e diffondere le proprie posizioni e le proprie decisioni; ma se la censura per occultamento rappresenta un primo tassello nella costruzione della menzogna, maggior importanza assume oggi la censura per creazione, e cioè l'invenzione dei fatti, o il loro rovesciamento – di cui il saggio offre un significativo repertorio – per spingere alla conformazione: secondo uno schema ormai raffinato, una volta diffusi i cosiddetti fatti, il sistema mediatico promuove con forza la reazione emotiva che desidera, la quale a sua volta sospinge l'ambito politico a conformarsi a quello mediatico, aderendo alla sola risposta possibile che questi ha deciso di dare. È questo, tra gli altri, il caso della guerra.

L'argomento della guerra diventa centrale perché illustra come le modalità di gestione della verità e di diffusione della menzogna siano esse stesse parte della guerra come sistema, in quanto è la narrazione del conflitto a legittimare il conflitto stesso, ed è la presentazione dei fatti – veri o falsi che siano, non importa più – e la spinta alla conformazione emotiva e ideologica a premere sulla politica affinché agisca indipendentemente dal proprio interesse nazionale, sovente al di fuori del proprio perimetro costituzionale, asservendosi ad imperativi bellici spiccati altrove – senza più nemmeno averne coscienza.

In questo quadro doloso, di corruzione delle informazioni e di manipolazione degli scenari e degli attori politici, la posizione contraria alla guerra in quanto tale diventa la sola posizione demonizzata, la sola, difatti, occultata dai media, perché «il rifiuto della guerra *in quanto tale* [...] rappresenta il cuore razionale dell'attuale opposizione alla guerra»⁵.

Se il sistema sociopolitico ha deciso per la guerra, l'intero ambito dell'informazione si conformerà a questa decisione, non solo distorcendo i fatti, la realtà, rovesciandoli a volte nel loro opposto, oppure occultandoli, quanto impossessandosi del linguaggio, impedendo il dibattito. È il caso dell'accusa di fascismo, della *reductio ad Hitlerum*, della demonizzazione dell'avversario, espedienti retorici che erodono lo spazio di discussione e riducono lo spettro delle posizioni critiche verso la guerra alle sole due strumentali al sistema che la promuove, quelle del "pro o contro". Così, la tradizione e l'idea di una opposizione alla guerra fondata sull'eredità culturale del pensiero marxista, ma anche, ad esempio, sulle convinzioni cattoliche, contro «l'ideologia della "guerra giusta"»⁶, si perde al venir meno dello spessore del dibattito, e questo consente di nascondere il vero fatto occultato di questi anni, ossia la certezza della guerra atomica, «la fine della presenza degli uomini e delle donne sulla terra, né più, né meno»⁷.

Nel sesto breve capitolo del libro Mordenti denuncia come il sistema sociopolitico, forte della propria egemonia mediatica, stia riuscendo a mantenere la massa nell'ignoranza, o meglio ancora nell'indifferenza, della non più imminente, ma già

⁵ R. Mordenti, cit., p. 21.

⁶ Ivi, p. 43.

⁷ Ivi, p. 48.

incipiente, guerra atomica, cui noi stessi – si guardi alla rimozione storica che è stata imposta sui fatti di Hiroshima e Nagasaki – abbiamo difficoltà a pensare.

Da qui prende le mosse la seconda parte del saggio, che amplia l'orizzonte del discorso: la riflessione sulla menzogna diventa ragionamento sulla contemporaneità, e su come il sistema dei nuovi media stia contribuendo alla costruzione di una società interamente fagocitata nel modello capitalistico, in cui tutto è ridotto a merce e l'intero asse della comunicazione è modulato sul modello della pubblicità. In questa cornice, «proprio nel momento in cui le sarebbe necessario sapere per sopravvivere, l'umanità viene tenuta all'oscuro dell'essenziale, cioè *non sa niente*»⁸, e la cosiddetta società della conoscenza si rivela invece una ben più angusta società della comunicazione, giacché la comunicazione è il pilastro «del *capitalismo semiotico* della nostra epoca, il capitalismo globale e finanziario [...] che residua dopo i processi di de-industrializzazione e la rottura di ogni patto socialdemocratico tra capitale e lavoro»⁹.

Da questo capitalismo semiotico discendono, fisiologicamente, tutte le proposte politiche contemporanee, come ad esempio quella relativa alla Didattica a distanza e all'inserimento della scuola nell'intelaiatura digitale; ma se su queste proposte non c'è possibilità di dibattito – al di fuori delle posizioni ammesse – resta allora da chiedersi «che fine faccia la democrazia e anzi se si possa parlare di democrazia»¹⁰, in un contesto in cui le decisioni politiche vengono prese da istituzioni e attori – banche, società, aziende – che si trovano al riparo del processo democratico.

Rifacendosi alle considerazioni sull'industria culturale di Adorno e di Horkheimer, il saggio rimarca come la strutturazione del capitalismo semiotico e l'avvento di una società dominata dall'immaginario televisivo in Italia abbiano trovato nella parabola imprenditoriale e politica berlusconiana il proprio paradigma. Facendo della cultura «il vero centro dell'assetto di potere di cui parliamo»¹¹, e modificando i modi e le forme della comunicazione, il sistema mediatico berlusconiano ha impresso una svolta alla cultura italiana per cui, scomparso «il chiaro-scuro della complessità e della problematicità, [è soppressa] ogni distanza e [viene perseguitata], come ridicola, ogni volontà e capacità di distinzione e di approfondimento, ogni dubbio»¹². L'erosione dello spazio della complessità diventa allora funzionale all'affermarsi di una pseudo-borghesia incapace di pensare la cultura al di fuori del modello pubblicitario, inconsapevole della propria impotenza e soprattutto indifferente a tutto ciò. Da una simile degenerazione culturale discende la condizione pseudo-democratica odierna, promossa strutturalmente dal sistema mediatico.

Per opporsi a questo stato di cose occorre allora prendere atto che questa deriva si può arrestare solo allorché ci si opponga ad un mondo ridotto ad immagini, in cui «viene a mancare in radice ogni progetto di umana ricerca e verifica di verità»¹³. Il punto è che il modello ontologico capitalistico, da cui discende il capitalismo semiotico della contemporaneità, porta con sé naturalmente la menzogna – nelle forme della censura,

⁸ Ivi, p. 56.

⁹ Ivi, p. 57.

¹⁰ Ivi, p. 66.

¹¹ Ivi, p. 68.

¹² Ivi, p. 69.

¹³ Ivi, p. 81.

dell'occultamento e della creazione – come unica modalità della comunicazione. Il nodo che lega lo statuto della menzogna e la tragedia della guerra è dunque ontologico, in quanto «la menzogna è più di una possibilità o un destino: essa è *una modalità dell'essere*, quella che domina questo nostro tempo finale»¹⁴.

In questo quadro triste e angosciante, la sola speranza è ripristinare la comunicazione della verità tra le persone, che può avvenire solo in «una ritrovata *soggettività* dell'uomo/donna in quanto collettivo»¹⁵, assumendo una modalità dell'essere informata alla parresia, al dovere di dire la verità e dunque, anzitutto, di riconoscerla, giacché «cercare di capire e spiegarsi come stanno effettivamente le cose rappresenta di per sé l'inizio di qualsiasi possibile rivoluzione»¹⁶.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ivi*, p. 76.

¹⁶ *Ivi*, p. 88.

L'erranza dell'anima e della scrittura nell'ultimo romanzo di Giuseppe Occhiato

Daniela Marro

Liceo Scientifico "Francesco Severi", Frosinone
(daniela.marro@francescoseveri.org)

Abstract

Recensione a Giuseppe Occhiato, *L'ultima erranza*, Prefazione di Emilio Giordano, Soveria Mannelli, Velvet-Rubbettino, 2023, pp. 366, € 19,00.

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/757>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

La riedizione del romanzo di Giuseppe Occhiato (Mileto, 1934 – Firenze, 2010) ha posto in risalto ancora una volta i meriti di un narratore capace, nell'arco di un cinquantennio, di prove straordinarie che si inseriscono nel complesso quadro novecentesco delle contaminazioni dei codici della scrittura e dell'invenzione¹. Un autore prolifico poco conosciuto e frequentato, al quale tuttavia non è venuto meno, negli anni, il sostegno di studiosi che hanno felicemente condiviso un lungo percorso di passione e ricerca; con il riuscito intento, stando alle molteplici direzioni intraprese dalla critica, di attribuire alla sua grandezza tratti sempre più autonomi rispetto al creatore di *Horcynus Orca* (1975), il *monstrum* cui sembrava guardare inizialmente la dimensione sperimentale di *Oga Magoga*. In una prima fase della divulgazione dell'opera di Occhiato, Stefano D'Arrigo era stato infatti evocato come termine di paragone in base ad alcuni elementi comuni, successivamente indagati soprattutto sul piano dei rapporti fra parola letteraria e dialetti²; di recente, anche grazie all'edizione Il Saggiatore (2022) del *Cunto di Rizieri, di Orì e del minatòtaro*, la fortuna dello scrittore sembra essersi avviata a una nuova, promettente stagione.

Emilio Giordano, che ha pubblicato la prima, fondamentale monografia a lui dedicata³, firma qui la *Prefazione* dal titolo *La voce potente dei morti* (pp. 5-13), richiamando *in limine* l'attenzione del lettore sia sull'oggetto principale della narrazione, sia sul saldo rapporto di stima, collaborazione e amicizia che lo ha legato a Occhiato dal loro primo, occasionale incontro nel 2002. I passi che figurano in epigrafe (dai canti XXIII dell'*Iliade* e VI dell'*Eneide*, da *I funerali di Lazzaro Boia*⁴) rivelano sì le due anime – epica e popolare – di un racconto sospeso fra declinazioni della *nékyia* e rimandi a contesti etnografici, ma orientano il lettore e il critico anche verso prospettive altre, in ampiezza e profondità, in cui collocare idealmente i dodici capitoli e il *Congedo* (un'antica preghiera mesopotamica); di supporto alla fruizione e all'interpretazione, in chiusura, la corposa *Nota dell'autore sui temi e la lingua del romanzo* (datata 4 agosto 2005 – 28 maggio 2006), elemento caratterizzante la nuova veste editoriale. I tre «livelli temporali – ciascuno a

¹ L'opera qui recensita, intitolata inizialmente *Ballata del mondo sottano*, vide la sua prima uscita con il titolo definitivo, presso Iride-Rubbettino, nel 2007. Le altre pubblicazioni: Giuseppe Occhiato, *Carasace. Il giorno che della carne cristiana si fece tonnina*, Cosenza, Editoriale Progetto, 1989, poi 2000; Occhiato, *Oga Magoga. Cunto di Rizieri, di Orì e del minatòtaro*, 3 voll., Cosenza, Editoriale Progetto, 2000 (poi a cura di Emilio Giordano, Roma, Gangemi, 2018; infine, per acquisizione dei diritti di stampa, a cura di Emilio Giordano, Milano, Il Saggiatore, 2022); Occhiato, *Lo sdiregno*, Soveria Mannelli, Illisso-Rubbettino, 2006. Ancora inedito il romanzo *Opra meravigliosa*.

² «Si tratta di due percorsi paralleli che affondano in una comune matrice morfologica e lessicale della lingua. [...] Quando, nel 1975, vedeva la luce l'*Horcynus Orca*, già da un ventennio circa il mio romanzo era bell'e definito nel suo essenziale congegno narrativo [...]. Penso che questo basti. Semmai, più che un seguace, potrei essere considerato un anticipatore» (Giuseppe Occhiato, *Risposta dell'autore*, in Giuseppe Nàccari, *Da "Carasace" a "Oga Magoga"*, Polistena, Tip. Marafioti, 2002, pp. 75-76).

³ Emilio Giordano, *I mostri, la guerra, gli eroi. La narrativa di Giuseppe Occhiato*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2010. Determinante il suo contributo anche per due volumi miscellanei: Emilio Giordano e Gennaro Oriolo (a cura di), *La Grande Magia. Mondo e Oltremondo nella narrativa di Giuseppe Occhiato*, Roma, Edizioni Studium, 2014; Neil Novello (a cura di), *Mitopoesia dell'eone: cunti, stellarì, dicerie. L'opera di Giuseppe Occhiato*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2019.

⁴ Si tratta del lamento funebre romeno (villaggio di Ceriscior, Hunedoara, Transilvania, 1950) studiato da Ernesto De Martino nel paradigmatico lavoro del 1958 *Morte e pianto rituale nel mondo antico*.

distanza di venti anni dall'altro» di cui parla lo scrittore (p. 357) non si limitano tanto a «sorreggere», a suo dire, le *erranze* dei tre personaggi quanto a dare corpo alle eterotopie delle connessioni fra gli spazi, che interessano i fatti raccontati sia in quest'opera, sia negli altri suoi romanzi. Anche la voce narrante interna alla vicenda (un ragazzo orfano cresciuto dalla nonna) rimanda a quella autobiografica di *Oga Magoga*, avvalorando la tesi che nell'opera di Occhiato le relazioni intertestuali e intratestuali costituiscano il cardine di ogni possibile chiave di lettura.

Lo dimostra l'intreccio perfino nella sua estrema sintesi. Nel 1983 Filippo Donnanna, sessantatreenne impiegato in pensione, rientra dal Nord Italia a Mileto, suo paese d'origine. Un colloquio con don Nazareno Gullà, sacerdote e vecchio compagno di studi, lo mette di fronte al bisogno di reagire a «sultà» e «afrantura» (un figlio morto in tenera età, i dubbi su Dio e sul sacro); intraprende pertanto un'inchiesta sul territorio volta a ricostruire i funerali del ventitreenne sergente di artiglieria Rizieri Mercatante (protagonista di *Oga Magoga*, già in *Carasace*, e nello *Sdiregno*), morto durante un'incursione aerea nell'agosto del 1943 e privato al momento dei sacri riti della sepoltura per le restrizioni della guerra. Nel 1963 il padre del giovane, il ricco «esportatore carnizzero» don Natalino, era tornato da Buenos Aires per predisporre le esequie in onore di quel figlio che aveva abbandonato bambino con l'intera famiglia per emigrare. Rizieri, che nei sogni dell'argentino aveva chiesto morire «all'intutto» attraverso funerali all'antica, permaneva infatti in una sorta di limbo, ancora intimamente legato al «mondo soprano»; i due si erano poi incontrati nel «mondo sottano» per intervento medianico di una «rimita» di Nao. Grazie alla cerimonia funebre allestita in seguito da Mercatante (con sontuosa carrozza e opere di beneficenza), l'«amaro» Rizieri aveva concluso l'«erramia» dopo aver incontrato le anime delle persone amate, frequentate o incontrate in vita (indimenticabili figure fiabesche, poetiche), ma soprattutto dopo aver rivisto per l'ultima volta Orì, la «zingarellota» insieme alla quale era caduto sotto le bombe, cercata ovunque – e per vent'anni – nell'oltretomba. Donnanna, ricostruiti i fatti del passato, comprende la sostanza autentica del patrimonio della religiosità popolare; con il benessere della zia Antonuzza e della sorella Zina, egli torna all'antico amore, la bella «rosa lisciandrina» Elena Garri, la sarta ricamatrice che lo attende da sempre. Il viaggio dell'ulisside «in penìo» si conclude pertanto in una tenera dimensione privata carica di speranza e illusioni, in attesa di ciò che verrà.

Il romanzo conferma l'originalità di Occhiato, tutt'altro che confinata alle sole componenti identitarie della sua Calabria (il Vibonese); le ragioni sono diverse, e fra queste due in particolare emergono dalla lettura dell'opera. La prima: la trasformazione di modelli congeniali alle declinazioni del realismo (i tragici eventi del secondo conflitto mondiale) in categorie della maschera o del travestimento (il visionario teatrino ambulante dei «pupicelli» di legno «Mortedamazza» e «Puricinella») e del mito (il tema *nóstos*, la tecnica dell'*ékphrasis*, le ascendenze virgiliane). Ne consegue – e siamo alla seconda ragione – una scrittura letteraria generata dal contesto di una cronaca (scaturita a sua volta dalla voce collettiva dei testimoni), che però si fa storia confrontandosi anche con altre forme d'arte (la plastica descrizione delle «cinque rapinose calandrelle»), e che tende alla dilatazione, allo sconfinamento nel meraviglioso o nel leggendario attraverso il ricorso all'antropologia religiosa (la cittadella proibita, il ponte di santo Iacopo, la

bilancia da San Michele). Occhiato, esperto di architettura medievale normanna, lavora alle stratificazioni con la consapevolezza che il nuovo riconosce le sue fondamenta nella tradizione: rielabora *tópoi* (il giardino, il cimitero) e suggestioni dalla grande letteratura del secolo scorso e dai classici fuori dal tempo (dai poemi omerici a Joyce, da Pascoli a Dante e Shakespeare). In questa prova anche il plurilinguismo che caratterizza il piano espressivo sembra avvalersi del procedimento della stratificazione: nei passaggi del racconto in cui prevale l'oralità, la sintassi tende a modellarsi sul dialetto calabrese proponendo esempi di «lingua parlata e vissuta»; contestualmente, operazioni di diverso segno, come l'introduzione del lunfardo (gergo italoargentino in uso fra i malavitosi, confluito poi nella letteratura dei tanghi) o come la costruzione di un napoletano ispirato anche al barocco de *Lo cunto de li cunti* di Basile, rimandano a quell'«archeologia della parola»⁵ a cui il narratore affida la salvifica custodia del linguaggio. Ma la prosa più composta, misurata, qui è distante dalle soluzioni decisamente espressioniste dei romanzi precedenti: l'Occhiato di *Carasace*, che si è documentato sulla strage di civili e sulla sorte degli «sdiregnati» in quella mitica estate di bombardamenti, cerca il suo approdo nella distanza dallo *straviamento*, al pari di Donnanna, che infine «trova consolazione». Il prevalere dei toni elegiaci, aperti tuttavia a folgoranti invenzioni, segna quindi non tanto un fisiologico cambio di passo rispetto all'opera mondo, quanto la necessità di ricomporre nella memoria e ricondurre all'immaginazione – a quel «sogno di una cosa» di cui parla Giordano nella *Prefazione* – l'erranza del protagonista del romanzo e dello scrittore.

⁵ Giuseppe Occhiato, *Appunti per la lettura di "Oga Magoga"*, Firenze, Edizione d'Autore, 2006, p. 17.

Una nuova monografia su Luigi Pirandello

Giuseppe Candela

Università degli Studi di Palermo
(giuseppe.candela04@unipa.it)

Rosario Carbone

Università degli Studi di Messina
(rosario.carbone@studenti.unime.it)

Abstract

Recensione a *Pirandello*, a cura di Beatrice Alfonzetti e Valentina Gallo, Roma, Carocci, 2024, pp. 300, € 29,00.

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/693>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

Figura di primo piano del panorama letterario italiano del primo Novecento, Luigi Pirandello è stato uno scrittore originale ed eclettico, che fin dagli esordi ha esplorato tutti i principali generi letterari, dalla lirica al romanzo, dalla novella al teatro. Esponente di spicco del modernismo italiano, lo scrittore siciliano è diventato presto, grazie alla sua produzione narrativa e soprattutto a quella drammaturgica, un autore di respiro europeo.

Questo volume, a cura di Beatrice Alfonzetti e Valentina Gallo, pubblicato da Carocci nel marzo 2024, ci fornisce un profilo completo e aggiornato tanto sulla sua vita quanto sulla sua ampia produzione letteraria.

Il libro si articola in 12 capitoli suddivisi in due ampie sezioni (come per tutti i volumi della serie *Letteratura italiana: autori, forme, questioni* diretta da Emilio Russo e Franco Tomasi), *Opere* (capp. 1-5) e *Questioni* (capp. 6-12). Come specificano le curatrici nella loro introduzione, questo libro è pensato non solo per gli addetti ai lavori, ma soprattutto per i giovani che entrano in contatto per la prima volta con l'opera di Pirandello e per tutti gli appassionati dello scrittore. Per tale motivo, il volume, pur molto curato grazie al contributo di specialisti dai diversi profili intellettuali, intende rispondere «all'esigenza di una divulgazione "non superficiale", e allo stesso tempo non strettamente specialistica, del sapere attorno all'universo di Pirandello»¹. Il libro, inoltre, nasce dal cantiere dell'Edizione nazionale dell'*opera omnia* di Pirandello (in corso di allestimento proprio in questi ultimi anni), che grazie a nuove acquisizioni critiche e ritrovamenti ha notevolmente modificato il volto dello scrittore che qui ci viene restituito. A questo scopo, il volume si è avvalso «delle più recenti ricerche e scoperte documentarie per offrire un'immagine a tutto tondo dello scrittore: il poeta, il narratore, il drammaturgo, ma anche il capocomico e lo sceneggiatore della nascente arte cinematografica»².

La prima parte del libro si articola seguendo una scansione cronologica, riuscendo a fondere sapientemente dettagliate e aggiornate notizie biografiche con l'analisi dell'intera produzione letteraria pirandelliana, dai primi esperimenti giovanili fino alle ultime opere della maturità, senza trascurare abbozzi e inediti. Il primo capitolo (pp. 19-37), scritto da Maria Colavecchio, si sofferma sul primo periodo palermitano di Pirandello (1883-89), quando era ancora uno studente liceale presso il Regio liceo "Vittorio Emanuele" e poi studente alla Facoltà di Lettere e Filosofia del capoluogo siciliano. È qui che il giovane Luigi respira i primi stimoli culturali, in una fase di brillante vita artistica e culturale della città, «che può vantare numerosi teatri attivi [...], una grande Biblioteca nazionale, accademie e circoli accreditati anche fuori dai confini regionali»³. Ascrivibili a questo periodo sono le prime prove letterarie, caratterizzate ancora da una certa immaturità, ma comunque interessanti sia sotto il profilo formale che tematico. Sempre a questi anni risale inoltre una precocissima passione per il teatro, che porterà il giovane Pirandello a essere non solo un assiduo fruitore delle rappresentazioni, ma anche a cimentarsi nella scrittura dei primi abbozzi di drammi e commedie. Questa fase si chiude con la pubblicazione, nel 1889, dell'esordio lirico di

¹ *Pirandello*, a cura di Beatrice Alfonzetti e Valentina Gallo, Roma, Carocci, 2024, p. 13.

² *Ibidem*.

³ *Ivi*, p. 21.

Pirandello, la raccolta di poesie *Mal giocondo*, che già dal titolo compendia bene il suo carattere umoristico.

Annamaria Andreoli, nel secondo capitolo (pp. 39-56), si concentra sugli anni che vanno dal 1890 al 1904, un periodo che coincide per buona parte con il soggiorno di Pirandello a Bonn, dove conseguì la laurea in glottologia con una tesi sulla parlata di Girgenti. Tuttavia questi studi non appassioneranno mai lo scrittore, che, al rientro dal soggiorno tedesco, decide di stabilirsi a Roma, dove «vive con i soldi del padre e comincia a far parte di un circolo di letterati, per lo più isolani, presieduto da Luigi Capuana, fondatore del verismo»⁴. Gli anni di inizio secolo sono però anche gli anni delle prime importanti prove narrative di Pirandello, che pubblicherà nel 1901 il suo primo romanzo, *L'esclusa*, cui seguirà l'anno successivo *Il turno*, per approdare in fine al primo vero capolavoro, *Il fu Mattia Pascal*, del 1904. Proprio a quest'ultimo romanzo è dedicato il paragrafo conclusivo, che, pur nella trattazione succinta e senza pretesa di completezza, presenta per rapidi schizzi i contenuti dell'opera e le principali novità tematiche e stilistiche.

Nel terzo capitolo (pp. 57-76), Simona Costa e Monica Venturini proseguono nella trattazione della vita e dell'opera dello scrittore siciliano tra il 1905 e il 1916. È questa la grande stagione della narrativa pirandelliana, caratterizzata da un'intensa produzione novellistica e romanzesca messa in moto dal grande successo del *Fu Mattia Pascal*. Numerose sono le raccolte di novelle pubblicate in questi anni, una grande mole di testi che sarà successivamente riorganizzata nel progetto delle *Novelle per un anno*. Le tematiche affrontate sono diverse: la decostruzione delle certezze positivistiche, il tema del doppio, la solitudine dell'uomo o la polemica verso la società contemporanea; inoltre, i progetti portati avanti sul versante teatrale «rendono questi anni decisivi e ricchi di numerose interazioni tra i diversi generi sperimentati»⁵. In questo periodo nascono altri romanzi, come *Suo marito* (1911) e soprattutto *I vecchi e i giovani* (1913) e *Si gira...* (1916). Proprio su questi ultimi due testi si chiude il capitolo: il primo è «un vasto romanzo storico e polifonico, già comparso a puntate nel 1909, tra gennaio e novembre, sulla "Rassegna contemporanea"»⁶, che racconta il dramma generazionale della Sicilia dopo il 1970 e che vede il suo culmine nello scandalo della Banca romana e nel disincanto rispetto agli ideali risorgimentali. Il secondo invece, ripubblicato nel 1925 con il titolo *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, è incentrato sulla nascente arte cinematografica e sulla «polemica contro le macchine, del tutto dissonante rispetto all'enfasi dannunziana e futurista»⁷.

Il quarto capitolo (pp. 77-100), scritto da Valentina Gallo, si occupa degli anni dal 1917 al 1924. È questo un periodo drammatico, segnato dalla tragedia della Grande Guerra, ma floridissimo sul piano della produzione artistica pirandelliana, soprattutto per quanto riguarda il teatro. L'ultimo biennio di guerra vede Pirandello riversare «l'angoscia personale e cosmica in una serie di novelle di una cupa e quieta disperazione, caratterizzate da un intenso sperimentalismo narrativo»⁸. Nel 1922 lo scrittore lascia il

⁴ Ivi, p. 47.

⁵ Ivi, p. 71.

⁶ Ivi, p. 70.

⁷ Ivi, p. 73.

⁸ Ivi, p. 78.

Magistero in cui insegnava dal 1908 per dedicarsi interamente al teatro. Dell'anno successivo sono due *tournées* teatrali a Parigi e a New York che faranno esplodere il suo successo in tutto il mondo. Ma questi sono anche gli anni che, a causa di «un gravissimo errore di valutazione su Mussolini»⁹, vedranno l'adesione di Pirandello al Partito fascista, proprio all'indomani del delitto Matteotti (1924). Nella parte finale del capitolo, l'autrice dedica ampio spazio a specifiche trattazioni sui quattro capolavori teatrali di questi anni: *Così è (se vi pare)*, *Sei personaggi in cerca d'autore*, *Enrico IV* e *Ciascuno a suo modo*. Si tratta senz'altro di alcuni dei testi più rappresentativi all'interno dell'intera opera pirandelliana, che contribuiranno a definire la sua poetica, in particolare relativamente a temi quali il relativismo, la soggettività, il metateatro o la follia. Di ciascuna fra queste opere la studiosa fornisce la trama e una trattazione della genesi, della struttura e delle principali tematiche.

Beatrice Alfonzetti, nel quinto e ultimo capitolo della prima parte (pp. 101-127), si concentra sull'ultima stagione artistica di Pirandello, che va dal 1925 al 1936, anno della sua morte. Grande importanza riveste il nuovo ruolo di regista assunto dallo scrittore fra il 1925 e il 1928, alla guida della Compagnia del Teatro d'Arte. Determinante fu in questi anni il rapporto con la grande attrice Marta Abba, alla quale Pirandello si legherà sia professionalmente sia sentimentalmente e che diventerà «la musa ispiratrice e l'interprete fedele di ogni suo lavoro»¹⁰; per lei saranno creati su misura testi di grande importanza come *Diana e la Tuda*, *Come tu mi vuoi* o *L'amica delle mogli*. Ma il 1925 è anche l'anno in cui viene pubblicato l'ultimo grande romanzo di Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, opera filosofica, scritta in prima persona, «che s'inquadra nella poetica copernicana dei romanzi dell'io»¹¹. Nel 1934 Pirandello viene insignito del Premio Nobel per la Letteratura: è la sua consacrazione. Gli ultimi anni lo vedono impegnato con alcune *tournées* in giro per il mondo e con la stesura delle sue ultime opere, tra le quali troviamo delle «novelle metafisiche su suicidi e omicidi insensati e su visioni apocalittiche»¹² e *I giganti della montagna*, «composta in una condizione di ebbrezza e di visionarietà più intensa del solito, come se Pirandello aderisse totalmente all'impianto favoloso e fantastico del testo»¹³. Con quest'opera, rimasta incompiuta e rappresentata postuma, lo scrittore siciliano ci consegna il suo vero testamento, che risiede nel suo impossibile finale, «il mito dell'unica verità per Pirandello: l'Arte»¹⁴.

La seconda parte del volume è formata da sette capitoli tematici che affrontano altrettante "Questioni" della produzione pirandelliana. Se il sesto capitolo di Aldo Maria Morace si sofferma sui riflessi politici dell'opera dell'agrigentino, Giuseppe Langella e Davide Savio nel settimo capitolo ragionano sull'umorismo e le questioni di poetica. Antonio di Silvestro nel capitolo ottavo, *Pirandello e gli editori* (pp. 169-186), ricostruisce i rapporti tra lo scrittore e il mondo dell'editoria, a partire dalle riviste nelle quali pubblica le novelle, per approdare poi ai grandi editori che pubblicheranno la sua opera, Treves, Bemporad e Mondadori. Nel capitolo nono (pp. 187-205) Carla Pisani si sofferma

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ivi*, p. 101.

¹¹ *Ivi*, p. 107.

¹² *Ivi*, p. 102.

¹³ *Ivi*, p. 122.

¹⁴ *Ivi*, p. 102.

su un momento particolare di questo rapporto col mondo dell'editoria, studiando la fruttuosa e tormentata relazione tra Pirandello e il «Corriere della Sera», inaugurata a partire dal 1909 con la pubblicazione di una novella. Donatella Orecchia dedica il decimo capitolo a *Pirandello e gli attori* (pp. 207-223), con particolare riguardo al ruolo svolto da Marta Abba nella fase finale della carriera dello scrittore, mentre Anna Masecchia, nell'undicesimo (pp. 225-245), approfondisce il rapporto con il mondo del cinema, soffermandosi più nel dettaglio sul romanzo *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, nonché sui progetti cinematografici di Pirandello. Il dodicesimo e ultimo capitolo del volume, di Pietro Trifone, è dedicato infine alla lingua e allo stile della prosa e del teatro pirandelliano.

Vediamo più nello specifico alcuni di questi capitoli; in *Pirandello, la Storia e la politica* (pp. 131-150), Morace ricostruisce l'evoluzione dell'ideologia politica dello scrittore a partire dal suo ritratto di giovane «antimonarchico [...] e di sicure simpatie massoniche»¹⁵ che nell'epistolario rivolto al padre deplora la figura di Crispi e il tramonto degli ideali risorgimentali, mentre appoggia le proteste operaie, approfondendo nel poemetto *Pier Gudrò* (1894) il suo credo, ispirato dalla figura di Gaetano Navarra, poi sostituita dal pensiero socialista di Napoleone Colajanni, che troverà miglior espressione ne *I vecchi e i giovani*, «romanzo sociale» più che romanzo storico, su cui si concentra effettivamente l'intervento di Morace. *I vecchi e i giovani* si impernia sul «rapporto fra la primitività viscerale di chi ha fame e la coscienza di classe [...] di chi discetta sulla sorte del proletariato e "legge" la politica da una diversa posizione sociale e culturale»¹⁶. L'analisi del romanzo, letta nel complessivo evolversi dell'ideologia dell'autore, fa sì che l'idea che esso nasca come «prodromo dell'adesione pirandelliana al fascismo» sia «un'autentica forzatura»¹⁷, essendo l'opera intrisa del pensiero socialista riformista e minimalista di Colajanni; solo a posteriori, infatti, si sarebbe imposta una lettura del romanzo in chiave fascista nell'ottica del nazionalismo giovanile.

Langella e Savio, nel capitolo subito seguente, *Pirandello e «L'umorismo»* (pp. 151-168), si concentrano sul famoso libro del 1908 pubblicato contemporaneamente ad *Arte e scienza* per ottenere il posto di ordinario al Regio istituto superiore di Magistero femminile di Roma. Gli studiosi evidenziano *in primis* come il tema dell'umorismo fosse già stato studiato nel corso del secolo precedente e come Pirandello originalmente si opponga alle tesi di Enrico Nencioni, Giorgio Arcoleo e Hippolyte Taine, i quali legavano territorialmente l'umorismo ai paesi germanici e a un contesto storico moderno; mentre per Pirandello l'arte umoristica è storicamente e geograficamente universale, con ciò quasi contraddicendo quanto espresso quattro anni prima ne *Il fu Mattia Pascal*, dove l'umorismo era intrinsecamente legato alla modernità. Ma *L'umorismo*, e in particolare la sua seconda sezione, piuttosto che un saggio accademico è «un manifesto di poetica»¹⁸ nel quale Pirandello esprime la sua idea di arte «in controtuce, che indugia sulle pieghe e sulle opacità dell'esistenza. [...] forma d'arte insieme pietosa e irriverente»¹⁹. Dopo la discussione sulla tipica distinzione tra

¹⁵ Ivi, p. 132.

¹⁶ Ivi, p. 136.

¹⁷ Ivi, p. 144.

¹⁸ Ivi, p. 154.

¹⁹ Ivi, p. 160.

«avvertimento del contrario» dell'arte comica e «sentimento del contrario» dell'arte umoristica, gli studiosi approfondiscono la polemica con Benedetto Croce. *L'umorismo*, nelle sue due sezioni così diverse, è insieme «opera d'artista» e «saggio accademico», «tappa fondamentale per l'evoluzione della forma-saggio, creando lo spazio per uno pseudo-saggismo d'autore che diventerà una cifra tipica dell'intero Novecento»²⁰.

L'ultimo capitolo, *Lingua e stile della prosa pirandelliana* (pp. 247-265), di Pietro Trifone, indaga le ragioni delle scelte linguistiche nel teatro e nella narrativa di Pirandello, «seguace professo della linea ascoliana»²¹ che difende l'uso di un italiano vicino al parlato e guarda al modello di Verga, scrittore «di cose» e la cui lingua è «vera e propria e continua creazione di forma», a dispetto di D'Annunzio e il suo stile «di parole». La lingua dei testi teatrali di Pirandello mostra la tipica «tendenza dell'italiano teatrale post-goldoniano» tendente «a privilegiare marche di oralità diatopicamente neutre»²² allo scopo di rivolgersi a un pubblico il più ampio possibile. Come rileva Trifone, una delle tecniche più tipicamente pirandelliane della retorica drammatica è «la rottura delle ordinarie logiche conversazionali, attuata specialmente dai portavoce dell'autore, personaggi "filosofici" come Angelo Baldovino, Leone Gala, Lamberto Laudisi, Agostino Toti»²³; personaggi che forzano o violano spontaneamente le leggi della buona conversazione sia attraverso l'imprevedibilità e la non pertinenza dei loro discorsi, sia attraverso l'infrazione delle buone maniere borghesi. Mediante l'analisi linguistica di un campione di testo lo studioso rileva poi i fenomeni tipici della parlata teatrale di Pirandello: dislocazioni dell'oggetto a sinistra e prolessi, l'uso dell'arcaico *j* per la semiconsonante, frasi nominali, strutture enfatiche e pseudo-domande; ma lo scrittore va ben oltre la semplice imitazione della patina linguistica del parlato: come evidenzia Trifone, infatti, le scelte stilistiche di Pirandello mirano a far «riflettere sul fatto che i moduli della comunicazione dialogica possono essere al tempo stesso gli espedienti dell'incomunicabilità quotidiana, con i suoi tatticismi e le sue reticenze»²⁴. Quella di Pirandello è dunque una comprensione dei meccanismi profondi che regolano la conversazione a tutti i suoi livelli e che individua nel discorso una «maschera di parole» per celare quel che l'uomo ha realmente dentro di sé: «la parola è stata data all'uomo per nascondere il suo pensiero»²⁵.

²⁰ Ivi, p. 167.

²¹ Ivi, p. 247.

²² Ivi, p. 250.

²³ Ivi, p. 254.

²⁴ Ivi, p. 259.

²⁵ *Ibidem*.

L'enigma del controllo nell'estetica di Velotti

Andrea D'Ammando

(andrea.dammando86@gmail.com)

Abstract

Recensione a Stefano Velotti, *Sotto la soglia del controllo. Pratiche artistiche e forme di vita*, Bari, Laterza, 2024, pp. 192, € 18,00.

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/759>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

Non inganni il titolo inglese del libro di Stefano Velotti, *The Conundrum of Control*, ovvero l'enigma del controllo¹. È giusto dire, infatti, che è un libro che si propone di indagare lo statuto enigmatico e paradossale della nozione di 'controllo', ma solo a patto di considerare tale questione sullo sfondo di una problematica filosofica più ampia e complessa, che va ben oltre il campo delimitato dagli studi (pur importanti e meritevoli di attenzione) sulla sorveglianza e il monitoraggio dei dati che negli ultimi anni, complice l'esplosione delle tecnologie digitali, hanno conosciuto uno sviluppo e una fortuna eccezionali. Il 'controllo' di cui parla Velotti, preso in esame a partire dall'intreccio con il suo polo opposto (il non-controllo e l'incontrollabile), non coincide affatto con la sorveglianza, ma ha a che fare piuttosto con le condizioni di possibilità dell'esperienza umana e delle forme di vita che la condizionano, e cioè con condizioni che sono al tempo stesso trascendentali e storiche, adattive e adattabili, specie-specifiche e, insieme, sempre rinegoziabili da parte di quella stessa specie che ha proprio nella plasticità e nell'indeterminatezza (e, dunque, in un'incontrollabilità da regolare e controllare creativamente) la sua cifra caratteristica. Da questo punto di vista, il sottotitolo del libro, *Making Sense through Artistic Practices*, aiuta a comprendere il problema centrale, che riguarda, appunto, la questione del senso e della sensatezza delle nostre esperienze, legata proprio al rapporto tra controllo e non-controllo. Per un verso, infatti, controllo non equivale a costrizione, così come non-controllo non equivale a libertà. Nessun organismo vivente potrebbe sopravvivere o costruirsi un proprio mondo più o meno complesso senza esercitare un qualche tipo di controllo sull'ambiente e su sé stesso, al fine di calibrare le risposte alle differenti situazioni ed elaborare regole da seguire. E, ovviamente, nemmeno – o, forse, ancor meno – l'animale umano. Avere o conquistare il controllo – sul proprio futuro e sulle proprie possibilità di una vita degna e sensata –, d'altronde, è la «promessa di felicità» moderna, il «sogno della modernità» culturale e politica occidentale, connessa direttamente ai concetti di autonomia e autodeterminazione. Per altro, tuttavia, non sempre un controllo totale sull'ambiente e su sé stessi è qualcosa di auspicabile. Anzi, è solo allentando questo controllo che spesso è possibile ottenere un'esperienza ricca e significativa, che esuli dall'ovvio e dal già-dato per connettersi in modo spontaneo e 'sensato' alla totalità della nostra esperienza possibile (e cioè a quell'orizzonte che fa da sfondo indeterminato a ogni esperienza e a ogni regola determinate). Un mondo pienamente controllato e controllabile, in cui tutto è pianificato e dominato – dalla tecnica, dalla cosiddetta «razionalità strumentale» o, più semplicemente, dallo sfruttamento commerciale di spazi e tempi –, sarebbe un mondo morto, muto e «insensato» (un mondo «disincantato»), incapace di favorire l'incontro con l'imprevisto, la contingenza e l'indeterminato. Il nostro adattamento, d'altra parte, mai del tutto riuscito e sempre in costruzione, dipende dal rapporto con una dimensione incontrollabile, così come il tessuto di regole sociali e legali che esercita un controllo sulle nostre vite (le stesse regole del diritto, ad esempio, discusse da Velotti a più riprese nel testo a partire dallo scarto ineliminabile tra la regola e la sua applicazione ai casi determinati e contingenti). Sfuggire al controllo, senza finire 'fuori controllo', appare così una condizione desiderabile. È proprio qui, però, che le cose si complicano, perché tra i

¹ La versione italiana del volume è: Stefano Velotti, *Sotto la soglia del controllo. Pratiche artistiche e forme di vita*, Bari, Laterza, 2024.

due poli esiste un'asimmetria abbastanza evidente. Se è vero, infatti, che il controllo in linea di principio può essere sempre ricercato e ottenuto intenzionalmente, il suo rovescio non può essere raggiunto deliberatamente, ed ha a che fare piuttosto con qualcosa che *accade* al di là delle nostre intenzioni e dei nostri sforzi per ottenerlo.

Insomma, il rapporto tra controllo e non-controllo è davvero paradossale. Eppure, l'esigenza inaggrabile di dare una forma sensata al nostro rapporto con il mondo non può prescindere dall'intreccio di queste due dimensioni, che si alimentano e si arricchiscono a vicenda e che contribuiscono allo sviluppo di una società e di una cultura vive. O almeno, che dovrebbero farlo. Il problema, infatti – è questa una delle tesi da cui muove il libro – è che nelle società e nelle forme di vita contemporanee questi due poli sembrano aver smarrito progressivamente ogni tensione produttiva: non solo il controllo ossessivo e onnipervasivo si rovescia sempre più nel suo contrario, e cioè nell'incontrollabilità e nell'impotenza (sul piano individuale e collettivo, nei confronti delle tecnologie, dei parametri di efficienza e valutazione, dei processi sociali in costante accelerazione o delle crisi finanziarie e climatiche), ma questa polarizzazione tende a inibire quella necessaria comunicazione e cooperazione tra i due termini, che rischiano di procedere su binari paralleli. Sia chiaro, Velotti non fa concessioni a scenari o toni apocalittici – sempre più in voga tra molti 'maestri' del pensiero contemporaneo in odore di santità – né a sterili moralismi di maniera, come si conviene alla migliore filosofia sociale e, soprattutto, a una riflessione estetica fondata rigorosamente ed elaborata seriamente. Il suo è un tentativo di risalire i fenomeni per chiarirne il legame con le condizioni di senso della nostra esperienza (e, dunque, con la nostra capacità di elaborare sensatamente significati ed esperienze determinate), anche grazie a un dialogo stretto e produttivo con alcuni classici (il Kant della terza *Critica*, in prima istanza, ma anche Dewey, Heidegger, Weber e il Simmel de *L'avventura*, oltre ai 'quasi-classici' Marshall Berman e Jon Elster) e con due o tre autori particolarmente rilevanti nel dibattito contemporaneo (su tutti Hartmut Rosa, con le sue tesi sulla 'semi-controllabilità' e la 'risonanza', e Alva Noë, messo in relazione con Emilio Garroni).

E le pratiche artistiche, evocate nel sottotitolo insieme alla questione del senso? Allo statuto e alla rilevanza delle pratiche artistiche è dedicato ampio spazio (più o meno tutta la seconda parte del testo), perché in esse Velotti rintraccia un laboratorio in grado di mostrare e rendere percepibile in modo esemplare quell'intreccio tra controllo e non-controllo che riguarda tutte le nostre esperienze. Qualsiasi pratica artistica, infatti, è tale – è, appunto, qualcosa di 'artistico', e non una 'cosa' tra le 'cose' – solo se riesce a coniugare e a valorizzare il gioco tra controllo e non-controllo (nessuna opera 'riuscita' è riducibile al controllo e alle intenzioni dell'artista), anche quando tematizza esplicitamente la scissione tra i due poli, o comunque ne estremizza uno a discapito dell'altro. Di qui deriva l'attenzione particolare per il lavoro di Tehching Hsieh e Thomas Hirschhorn, i due artisti con cui Velotti imbastisce un confronto critico denso e serrato, nel tentativo (riuscito) di evidenziarne la capacità di elaborare artisticamente (e politicamente) i temi affrontati nel libro. Anche qui, non si tratta di cercare nelle arti una conferma delle proprie tesi, né di proporre un'ingenua visione salvifica («la bellezza salverà il mondo»), ma di confrontarsi con la singolarità delle opere e delle poetiche per metterne in risalto la rilevanza estetica e sociale. La bellezza non salverà il mondo. Non lo ha mai fatto, e mai lo farà. Al massimo, può aiutare a comprenderlo meglio.

Soprattutto se accompagnata da una proposta filosofica seria e pensata, che contribuisce a spiegarne la funzione e il valore, come quella di Velotti.

Libri ricevuti / *Asterischi

(Su almeno alcuni dei libri qui solo elencati, la Redazione conta di poter tornare con un Asterisco, una Nota o una Recensione nel futuro di "Testo e Senso")

- Paolo Sordi, *Letteratura in bit. Computer, web, social media e libri*, Roma, Tab edizioni, 2024, pp. 183, € 16,00.

- Francesco Di Vincenzo, *I comizi e il miele. Quando Berlinguer andava in Abruzzo (1953-1982)*, Prefazione di Ugo Baduel, Postfazione di Donatello Santarone, Roma, Bordeaux, 2024, pp. 208, € 24,00.

- John Holloway, *La speranza In un tempo senza speranza*, Traduzione e cura di Roberto Mapelli Prefazione di Vittorio Sergi, Milano, Edizioni Punto Rosso, 2024, pp. 292, € 25,00.

- Dino Greco, *Il bivio. Dal golpismo di Stato alle Brigate rosse: come il caso Moro ha cambiato l'Italia*, Prefazione di Paolo Corsini, Roma, Bordeaux, 2024, pp. 469, € 28.

* Questo libro è frutto di anni di ricerca e di uno spoglio accurato di documenti, testimonianze, bibliografie. L'approccio originale, e determinante, di questa ricerca è lo sforzo di inserire la vicenda italiana nel contesto internazionale, illuminando in particolare l'ipoteca statunitense sull'Italia, un paese 'a sovranità limitata'.

- *Volevamo una rivoluzione. Documentare Roma e la Sapienza negli anni della contestazione studentesca*, a cura di Francesca Nemore, Bologna, Il Mulino, 2024, pp. 222, € 24,00.

* Si deve a Giovanni Paoloni (che insegna Storia e politiche della scienza e della ricerca, Storia degli archivi, e Archivistica generale presso "Sapienza") la suggestiva e produttiva idea di utilizzare gli archivi della stessa università per documentare episodi non trascurabili della nostra storia. Su questa base la "Scuola di specializzazione in beni archivistici e librari" organizzò (il 6 e 7 giugno del 2019) un denso convegno di studi, dedicato in particolare agli anni 1966-1969, cioè a partire dall'uccisione di Paolo Rossi fino al culmine del movimento studentesco. Quegli eventi videro la "Sapienza" (e la sua Facoltà di Lettere e Filosofia) come i luoghi decisivi. Il volume in questione riflette gli interventi a quel Convegno (opportunamente arricchiti e integrati): Giovanni Solimine, Guido Melis, Raul Mordenti, Carlo Mari, Francesca Nemore, Francesca Santoni, Francesca Angelucci, Letizia Cortini e Claudio Olivieri, Giovanni Battimelli, Giuseppe Parlato, Francesca Socrate, Leonardo Pompeo D'Alessandro. Di particolare interesse la messa a punto delle fonti audiovisive (Francesca Angelucci, Letizia Cortini e Claudio Olivieri), delle fonti orali (Leonardo Pompeo D'Alessandro) e lo studio delle carte di Amaldi e Careri che si deve a Giovanni Battimelli. Una *Premessa* di Francesca Manzari, l'*Introduzione* di Leonardo Pompeo D'Alessandro e Francesca Nemore e la *Prefazione* dello stesso Paoloni completano il volume, che si propone come un modello per affrontare su serie basi storiche e documentarie quella 'storia dei movimenti' di cui tuttora si lamenta l'assenza. (R.M.)

- Roberto Carnero, *Pasolini e i giovani*, Novara, Interlinea, 2024, pp. 134, € 20,00.

- Clotilde Bertoni, *Nel nome di Dreyfus. La storia pubblica e un caso di coscienza*, Bologna, Il Mulino, 2024, pp. 655, €34,00. 000VERIFICARE RECENSIONE 000

- Francesca Ippoliti, *La metrica di Eugenio Montale da Ossi a Bufera*, Pisa, Edizioni ETS, 2024, pp. 316, € 32. 000VERIFICARE RECENSIONE 000

- Giacomo Debenedetti, *Saba. Scritti e saggi (1923-1974)*, a cura di Stefano Carrai, Roma, Carocci, 2024, pp. 205, € 22,00. 000VERIFICARE RECENSIONE 000

- Edith Bruck, *Signora Auschwitz. Il dono della parola*, Milano, La nave di Teseo, 2023, pp. 171, € 16,00.

- *La terra più amata. Voci della letteratura palestinese*, a cura di Wasim Dahmash, Tommaso Di Francesco, Pino Blasone, Roma, Manifestolibri, 2024, pp. 262, €20,00. 000VERIFICARE RECENSIONE Soldaini 000

- Luca Casarotti, *L'antifascismo e il suo contrario*, Roma, Alegre, 2024, pp. 143, € 14,00.

- Gian Piero Maragoni, *Il bianco e il nero. Contributo alla tassonomia dell'antitesi*, Roma, Edizioni Efestò, 2023, pp. 118, €13,50.

- Marco Trasciani, *Una resistenza popolare. Storia di 'Bandiera Rossa' a Roma*, Roma, Odradek, 2024, pp. 234, €20,00.

- Salvatore Maira, *Topografia di un delitto. Vita e morte di Accursio Miraglia, un eroe di tutti i giorni*, Milano, Bompiani, 2024, pp. 271, €18,00.

* Un romanzo che è molto più di un romanzo. Si tratta dell'omicidio di un valoroso sindacalista comunista nel primo dopoguerra (il 4 gennaio 1947 a Sciacca), quando il tentativo della riforma Gullo contro il latifondo venne fatto fallire dal micidiale blocco costituito dai proprietari terrieri feudali, dalla mafia, dai partiti di destra (Dc, monarchici, MSI), dalla Chiesa cattolica pacelliana e dalle protezioni che questo blocco di potere godeva nella Magistratura e delle forze dell'ordine. Maira spiega bene come – dal punto di vista storico – la strage di Portella della Ginestra debba essere considerata come la prima 'strage di Stato', poiché gli esecutori della banda Giuliano erano in realtà manovrati dall'alto, e fra gli ispiratori non mancò un ufficiale americano. Anche la creazione da parte della stampa padronale del 'mito' di Giuliano, la messinscena della sua e la successiva morte di Pisciotta avvelenato in carcere, ci parlano già dell'intreccio fra criminalità, mass media e settori dello Stato che caratterizzerà gli eventi peggiori della storia della Repubblica.

C'è nella vicenda di Miraglia un Commissario di P.S., Ettore Messina, che depista le indagini e poi vanifica gli sforzi dei poliziotti onesti che avevano individuato gli

assassini e i mandanti, giungendo fino alla confessione dei colpevoli. Messina, chi era costui? Era stato indicato come criminale di guerra dalla Commissione per i crimini di guerra della Nazioni Unite, per le atrocità di cui si era macchiato come Questore di Lubiana, così descritte dalla Commissione: «assassinio e massacri; uso sistematico del terrorismo; tortura di civili; violenza carnale, deportazione di civili; internamento in condizioni inumane; tentativo di denazionalizzare gli abitanti del territorio occupato ...» (cit. a p.92). Forse perché queste atrocità gli erano valse il titolo di Commendatore elargito da Mussolini e altre onorificenze sabaude, la richiesta di arresto avanzata dalla Commissione per i crimini di guerra della Nazioni Unite non ebbe alcun seguito, e ritroviamo il Messina in opera a Sciacca.

Anche le modalità utilizzate per assicurare l'impunità agli assassini le ritroveremo nella storia della Repubblica: tempestivo trasferimento dell'imputato da un carcere sgradito a un altro compiacente, falsi certificati medici che testimoniano la necessità della scarcerazione, testimoni intimoriti e spinti alla ritrattazione, e – ove necessario – altri omicidi, falsi alibi costruiti con la partecipazione della stessa potente e ramificata 'struttura' (guarda caso, allocata nel Nord Est del paese: ci ricorda qualcosa).

Quello che impressiona di più nel romanzo di Maira è la sua scrupolosa documentazione, frutto di anni di indagini accurate condotte fra archivi, documenti dei Tribunali e interviste ai testimoni ancora viventi. Tutto ciò fa di *Topografia di un delitto* anche un fondamentale (direi: indispensabile) libro di storia.

Il libro è come scandito da una formula: «Il delitto è rimasto impunito», che riguarda non solo l'omicidio Miraglia ma una serie impressionante di omicidi politici avvenuti in quegli anni (e non solo in quelli).

R.M.