Testo e Senso

Studi sui linguaggi e sul paragone delle arti

n. 29-2025 (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 Mercatorum
- 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 Sudi 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

Amico Giulio. In morte di Giulio Latini.....7

***Dossier* Una vita agile, il lavoro senza ufficio**.....9

Introduzione al Dossier Una vita agile, il lavoro senza ufficio.....11
Paolo Sordi, Antonio Perri, Giovanni Barracco

Corpo e scrivania: allegoria del lavoro agile in *A Telecommuting Tale* di Susan Shiney.....15
Luigi Arata

Testo letterario e radicalizzazione sociale dell'atomizzazione lavorativa. *Il libro bolañiano dei morti*, un caso di studio.....23
Stefano Bottero

Soggettività femminile e spazio domestico nell'era del lavoro agile. Un confronto tra *The Last Samurai* di Helen De Witt e *Negative Space* di Gillian Linden.....37
Antonella De Blasio

Il tempo sta cambiando.....47
Emiliano Mandrone

Genesi ed evoluzione dell'espressione *smart working*: note linguistiche su un possibile pseudoanglicismo.....61
Edoardo Scarpanti

Altra critica.....71

Anomalous Masculinity and Sacred Femininity. Gender and Power in Christina Rossetti's *Goblin Market*.....73
Paola Partenza

Goethe e il pensiero meridiano.....89
Vanessa Pietrantonio

Digital Humanities.....99

Nome: *Computational Literary Criticism*. Nascita: 1987. Genitore: John F. Burrows (Ostetrica: Narratologia).....101
Pietro Mazzarisi

From OCR to Content Interpretation: Towards a Scalable Workflow for Arabic Literature in the Digital Humanities.....115
Maura Tarquini, Elisa Gugliotta

Medicina narrativa e neuronarratologia.....129

Il *big bang* delle narrazioni: la causalità.....131
Stefano Calabrese

Brivido freddo. Panksepp, la musica e dintorni.....147
Stefano Calabrese

Narrative medicine, health literacy, and the archive of migration traumas and translingualism in Igiaba Scego's *Cassandra in Mogadishu*.....163
Tiziana de Rogatis, Andreina Sgaglione

Tipologie cognitive della causalità nell'intreccio romanzesco.....183
Valentina Conti

Referenzialità e finzione: la rappresentazione della malattia nella produzione letteraria di Ugo Riccarelli.....197
Allegra Tonnarini

Neuro-cognizioni sul disegno sequenziale infantile.....207
Elena Tosi

Paragone delle arti e intermedialità.....221

Lello Bersani: la televisione come scena critica. Il racconto del cinema d'autore nella Rai degli anni Sessanta e Settanta.....223
Anna Bisogno

La nota di rosa, un romanzo tra poetica letteraria, riflessione filosofica e visione politica.....233
Pamela Parenti

La traduzione delle espressioni polirematiche in contesto audiovisivo: una prospettiva comparativa spagnolo-italiano.....241
Giuseppe Trovato, Giacomo Campanaro

Un grido autobiografico. Il Caravaggio di Anna Banti.....255
Sonia Rivetti

Dalla tela al linguaggio: la Gioconda come mito. Intersezioni tra arti visive e scrittura nell'Ottocento.....265
Manuela Shocron Vietri

Le tre «città del mondo» dell'ultimo Vittorini tra fotoreportage, crisi della forma romanzo e opzione cinematografica.....275
Salvatore Francesco Lattarulo

Studi di genere.....287

Il fascino del controllo: seduzione e violenza nella rappresentazione di genere della serie *You*.....289
Teresa d'Aniello

Una nuova Antigone: la resistenza femminile e la giustizia sociale nel pensiero di Dacia Maraini.....303
Sara Gallegati

Poesia.....317

Il cane di Pasolini.....319
Tommaso Di Francesco

Note e recensioni.....321

La categoria del giovane nel pensiero e nell'opera di Pasolini.....323
Giovanni Barracco

Pasolini tra cultura italiana, rapporto con l'altro e ricezione estera.....327
Giovanni Barracco

Iscritte a parlare. Storie di donne e pratiche femministe nel Partito comunista italiano (1970-1991).....333
Silvia Cammertoni

La Grande Emigrazione. Una vertiginosa vicinanza (e attualità).....337
Lucia Battistel

L'opinione pubblica non esisterà più.....341

Paolo Sordi

Che cosa succede della letteratura nell'incontro con l'informatica.....347
Raul Mordenti

Metodo e romanzo in Alba de Céspedes.....351
Giovanni Barracco

Contro la nostalgia.....355
Paolo Sordi

Ipotesi di lettura de *I vivi* di Gianni Vacchelli.....359
Paolo Leoncini

Una storia d'altri tempi, in Sicilia.....363
Cecilia Spaziani

Tra vita e scrittura: il sincretismo di Elsa Morante.....367
Caterina Verbaro

Libri ricevuti / *Asterischi.....371

Amico Giulio.
In morte di Giulio Latini

Che si trattasse di creare e produrre video attraverso la sua arte, oppure di insegnare agli studenti di tre generazioni di corsi di laurea, master e scuole di specializzazione la teoria e la tecnica della comunicazione audiovisiva, o, ancora, che si trattasse di riflettere con un saggio sulle implicazioni teoriche, tecniche, culturali e politiche delle trasformazioni e delle applicazioni dei media visuali, Giulio Latini ha affrontato ogni impegno della sua vicenda biografica con il rigore e la profondità di uno studioso in grado di coniugare, come pochi altri, il metodo del ricercatore e la sperimentazione dell'artista. Ora che ci ha lasciati, questa rivista, che lo vedeva tra i fondatori e, da sempre, tra i più attivi componenti della redazione, per la quale curava la sezione Paragone delle arti e intermedialità, dedicandosi instancabile alla promozione di idee, contributi, autori e autrici, questa rivista ora è più povera, senza rimedio. E più povera è tutta la comunità universitaria e artistica.

Paolo Sordi

Chi si volesse misurare a tracciare un profilo di Giulio Latini, in quanto studioso, professore, filmaker, artista, storico del cinema, teorico dei media, oltre che appassionato militante internazionalista, dovrebbe a sua volta padroneggiare tutti questi campi così numerosi, e anche disparati, che Giulio ha praticato magistralmente.

Non è purtroppo questo il caso di chi scrive, e allora dal limitato punto di vista dell'essere stato suo collega (e soprattutto suo amico), io mi limiterò a dire semplicemente che Giulio era il migliore di tutti noi, né più né meno, e nel dirlo non mi fa velo il dolore per la sua recente a immatura scomparsa. Giulio era il più colto, il più bravo, e anche il più generoso e gentile. Chi l'ha conosciuto lo sa, lo sanno i suoi colleghi, lo sanno i suoi studenti e le sue studentesse, e io lo scrivo qui solo perché lo sappia anche la sua Viola.

Il livello della personalità scientifica di Giulio rende la sua storia accademica (25 anni di precariato a Tor Vergata) una vera vergogna per l'Università italiana, di quelle che entreranno nell'aneddotica, come la mancata vincita del concorso per una cattedra di "Critica letteraria" da parte di Giacomo Debenedetti, il massimo critico letterario del nostro Novecento. Se penso a questo mi sento colpevole, ricordando che il suo rapporto con l'Università iniziò da una cena con lui e con Alberto Gianquinto, nel corso della quale proposi a Giulio di aiutarci a Tor Vergata rendendosi disponibile per insegnare con un contratto. Per chi non lo sapesse, insegnare con un contratto precario significa fare lezioni, seminari, esami, seguire tesi di laurea, partecipare alle commissioni, etc. esattamente come i professori di ruolo, ma essendo pagati mille euro all'anno, o poco più, e non subito e non sempre. L'università italiana funziona sulla base di questo lavoro semigratuito e sfruttato, e gli studenti che pagano le tasse non sanno neppure se il loro professore sia di ruolo o sia un precario, perché le prestazioni di cui usufruiscono sono del tutto identiche. Domando: in 25 anni e più trascorsi a lavorare da precario quante migliaia o centinaia di migliaia di euro Giulio ha regalato all'università di Tor Vergata? (o meglio: quante migliaia o centinaia di migliaia di euro l'università di Tor Vergata ha preso da Giulio?)

La didattica, certo, è stata una delle passioni di Giulio, di cui resta ora sicura traccia solo nella memoria, e nella vita, dei suoi studenti e delle sue studentesse; ma la sua produzione scientifica è cospicua e si annoda attorno a quattro temi caratterizzanti: il rapporto fra immagine e suono (*L'immagine sonora. Caratteri essenziali del suono cinematografico*, 2006); l'impatto delle tecnologie e dei mondi virtuali sulla percezione

quotidiana, l'esperienza e la memoria (*Forme digitali*, 2007); le visioni del mondo extra-europeo, anche sulla scorta di Cahen (*Al di là della notte. Figure d'Oriente nell'arte video di Robert Cahen*, 2009); la comunicazione cinematografica d'impresa, praticata soprattutto lavorando sulla storia dell'ENI di Mattei e sul suo straordinario archivio.

Della rivista on line «Testo e Senso. Studi sui linguaggi e sul paragone delle arti», Giulio è stato co-fondatore e redattore assiduo, ed è significativo, quasi simbolico, che si debba a lui la curatela dei Dossier che «Testo e Senso» ha dedicato ad Alberto Gianquinto e ad Ennio Calabria, in occasione della loro scomparsa, nei volumi 22 (del 2021) e 28 (del 2024) della rivista.

All'Intelligenza Artificiale, (forse l'ultimo tema di interesse di Ennio Calabria) sono dedicati i più recenti interventi di Giulio svoltisi all'interno dell' Associazione "In Tempo" ancora nel marzo di quest'anno. Sottolineo il fatto che solo Giulio ha preso in esame dell'Intelligenza Artificiale gli aspetti legati alla produzione di valore, e dunque al conflitto di classe, aprendo una strada di riflessione fondamentale che certamente occorrerà percorrere in futuro.

Direi che, essendo oltre che teorico anche artista, Giulio è stato (come Rita Pedonesi, Ida Mitrano e Danilo Maestosi) un interlocutore vero di Ennio Calabria, e della sua ricerca teorica e spirituale.

Ma parlare di Giulio artista significherebbe affrontare la sua filmografia, una cosa che non sono in grado di fare e che spero altri presto vorrà fare. Per me Giulio filmaker è sinonimo della sua generosità, cioè della sua costante disponibilità a mettere la sua arte cinematografica a disposizione delle nostre esigenze, si trattasse di filmare un concerto con poesie di Gianquinto o la ricostruzione di un episodio sconosciuto della Resistenza romana, con Carlo Lizzani che ne era stato protagonista, di inaugurare le celebrazioni del duecentesimo anniversario della nascita di Francesco De Sanctis nel 2018 filmando una lettura di Massimo Dapporto, oppure di registrare in video la lettura collettiva del volume "Dodicesima disposizione" dedicato alla storia del fascismo e del neofascismo, e così via. Giulio c'era sempre, era sempre disponibile, e anche (la nemica morte non riuscirà a farci dimenticare questo aspetto) sempre ironico, divertente, spiritoso. Amico.

Raul Mordenti

Dossier
Una vita agile, il lavoro senza ufficio

Introduzione al Dossier
Una vita agile, il lavoro senza ufficio

Paolo Sordi
Università Telematica eCampus (paolo.sordi@uniecampus.it)

Antonio Perri
Università degli Studi Suor Orsola Benincasa (antonio.perri@unisob.na.it)

Giovanni Barracco
Università degli Studi di Roma "Tor Vergata" (giovanni.barracco@uniroma2.it)

Abstract

Il Dossier monografico del numero 29-2025 di «Testo e Senso» ha chiamato a una riflessione aggiornata sul racconto di un lavoro concepibile come smart, smaterializzato e de-territorializzato: un lavoro in cui l'assenza, o meglio l'estensione dei limiti fisici dell'ufficio genera un terreno ambiguo e problematico di "vita agile" all'interno della quale dimensione professionale e dimensione personale entrano in rotta di collisione.

Parole chiave

Lavoro, ufficio, flessibilità

DOI

https://doi.org/10.58015/2036-2293/826

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.

Nonostante i tentativi di ripristino normalizzante di uno status quo ante, una volta subiti i colpi pandemici del virus Covid-19 in due, consecutive riprese, l'ufficio – ufficio quale luogo fisico entro le cui mura svolgere un'attività lavorativa (beninteso: un'attività lavorativa intellettuale) – non si è più rialzato uguale a prima. Legati al tempo della città industriale e incorporati nello spazio di un'organizzazione sociale rotante intorno agli indotti di una fabbrica onnicomprensiva, ai servizi del terziario e del welfare novecentesco, quei palazzi e quei locali pieni di impiegati dediti a mansioni affini e coordinate in una rigida gabbia oraria di ingressi e di uscite, a sua volta coordinata con altre gabbie di altri orari dettati dalla vita urbana della grande città così come della città di provincia, quei locali si sono ritrovati – per un periodo di due anni che è sembrato infinito – vuoti: vuoti di persone. Privati di esseri umani, gli uffici hanno interrotto la loro foucaultiana funzione vitale, ovvero quella di racchiudere in una stessa sede una massa di uomini e donne e sottoporle alle regole e al controllo di un'azienda che, come ogni istituzione totale, impone un regime chiuso e regolamentato, si impadronisce di parte del tempo e degli interessi vitali dei propri dipendenti, li ingloba al proprio interno in cambio di una contropartita[1]. Quelle stanze sature di personal computer e stampanti, telefoni e fax, fascicoli e raccoglitori, quelle scrivanie disordinate e invase dalla carta, quegli open space illuminati dalle luci al neon bianche e divisi da paraventi plastificati, quei corridoi con la moquette sono la fotografia[2] perdurante, almeno fino agli anni Dieci del XXI secolo, della routine produttiva di una collettività globale fondata sul lavoro, nonché testimonianza spaziale della burocratizzazione di un'alienazione individuale che trova il suo nobile antenato (e antagonista – un antagonista passivo) nello scrivano Bartleby[3] e discendenti più popolari (e crossmedialmente parodistici) nel ragionier Fantozzi[4] e nel manager Michael Scott e gli impiegati della Dunder Mifflin[5].

Ma, nei lockdown che hanno sospeso la vita degli abitanti della Terra, gli uffici si sono ritrovati non solo svuotati di persone, si sono scoperti – forse per la prima, vera, comprovata volta – privi di senso. Perché, sebbene senza lavoratori, il lavoro degli uffici nel mondo non si è fermato: abilitato da dispositivi hardware e applicazioni software disponibili da almeno quindici anni, potenziato da infrastrutture di rete sempre più diffuse, stabili e affidabili, lo smart working, che il legislatore italiano intervenuto a codificare una materia imposta come urgente da una prassi di emergenza ha tradotto come "lavoro agile", ha dimostrato la superfluità di un posto materialmente individuato nello spazio, all'interno del quale convocare dalle nove della mattina alle cinque del pomeriggio, per cinque giorni alla settimana, le colleghe e i colleghi. Oltre a preannunciare il tramonto del fordismo da ufficio in favore dell'alba di una "scrivania diffusa"[6], all'effetto dirompente del lavoro agile sullo spazio corrisponde, come è inevitabile, un secondo effetto dirompente, che riguarda la riconfigurazione del tempo del lavoro. Se è vero che i meccanismi tecnici di regolamentazione e controllo dell'ufficio fisico sono replicabili con agio e anzi maggiore penetrazione pervasiva dall'ufficio smart, è altrettanto indiscutibile che la sottrazione alla presenza fisica in sede libera ore preziose da rivalorizzare per la famiglia, il divertimento e il riposo. Il Pietro Paladini di Caos Calmo che trasferisce il suo ufficio in una panchina in un parco sotto la scuola della figlia per starle vicno in un momento delicato, ne è un prototipo letterario recente[7]. Ma la sua è una scelta tutta personale, dettata da un trauma (la morte della moglie) e soprattutto favorita dalla sua posizione apicale (è un dirigente ai vertici dell'azienda per la quale

[1] Erving Goffman, *Asylums. Le istituzioni totali: i meccanismi dell'esclusione e della violenza*, trad. it. di F. Basaglia, Torino, Einaudi, 2003.
[2] Lars Tunbjörk, *Office / LA Office*, Londra, Loose Joints, 2024.
[3] Herman Melville, *Bartleby lo scrivano*, trad. it. di Gianni Celati, Milano, Feltrinelli, 1991.
[4] Paolo Villaggio, *Fantozzi*, Milano, Rizzoli, 1971.
[5] *The Office* (NBC, 2005-2013).
[6] Massimiliano Panarari, *Dopo la stagione delle scrivanie è il momento della "gerarchia piatta"*, «La Stampa», 24 giugno 2023, <https://www.lastampa.it/specchio/temi/2023/06/25/news/dopo_la_stagione_delle_scrivanie_e_il_momento_della_gerarchia_piatta-12873769/> (Consultato: 31 gennaio 2025).
[7] Sandro Veronesi, *Caos calmo*, Milano, Bompiani, 2005.

lavora), mentre gli smart workers di oggi appaiono parte di una riprogettazione complessiva del modello lavorativo che coinvolge l'organizzazione burocratica, la definizione di tutti gli inquadramenti delle professionalità e la qualità stessa della vita lavorativa[8]. Quanto la Generazione Z, nelle proprie aspirazioni di inserimento nel mondo del lavoro, dia per scontato, se non addirittura benefico, questo processo sistemico, resta da indagare. Se un tavolo in un bar o un tavolo della cucina di casa convergono in un "posto fisso", come non chiedersi se ci troviamo di fronte a una subdola espropriazione capitalistica della sfera privata, sottomessa a un dominio che rende l'abitazione stessa un "nonluogo" nei termini descritti da Marc Augé: un punto di transito come un altro tra il login e il logout dalla rete aziendale, rispetto al quale il desiderio della stabilità e del controllo della libertà personale di movimento alimenta soltanto una nostalgia di regimi spaziali e temporali idealizzati – una nostalgia utile a dissimulare un apparato digitalmente convergente di potere e di controllo[9].

Il Dossier monografico del numero 29-2025 di «Testo e Senso» ha dunque chiamato a una riflessione aggiornata, anche attraverso un confronto con la narrazione del Novecento, sul racconto di un lavoro concepibile come *smart*, smaterializzato e *de*-territorializzato, un lavoro in cui l'assenza, o meglio l'estensione dei limiti fisici dell'ufficio genera un terreno ambiguo e problematico di "vita agile" all'interno della quale dimensione professionale e dimensione personale entrano in rotta di collisione.

I cinque contributi che presentiamo affrontano la questione in un'ottica interdisciplinare, indagando la rappresentazione della vita lavorativa contemporanea da un punto di vista letterario, le nuove parole di questa realtà, e riflettendo infine sulle conseguenze morali e epistemologiche legate allo sviluppo di una concezione del lavoro – e dei tempi e degli spazi del lavoro – del tutto nuova rispetto ai canoni otto-novecenteschi. Alla dimensione linguistica e semantica rimanda il saggio di Scarpanti, che si concentra sulla genesi e l'evoluzione dell'espressione "smart working", il cui significato si modifica sensibilmente, in Italia, proprio all'indomani dell'emergenza del Covid-19. Al versante letterario appartengono i lavori di De Blasio, Bottero e Arata. De Blasio, rifacendosi agli studi di semiotica dello spazio, approfondisce la relazione tra lavoro agile, spazio domestico e identità femminile nei romanzi *The Last Samurai* di Helen DeWitt (2000) e *Negative Space* di Gillian Linden (2024); il saggio di Bottero è incentrato su *Il libro bolañiano dei morti* di Piero Cipriano (2020), testo formalmente originale, attraverso il quale lo scrittore ragiona sulle conseguenze della smaterializzazione del lavoro nella comunità e per l'individuo; sulla tensione tra identità e produttività nel racconto *A Telecommuting Tale* di Susan Shiney si focalizza invece il contributo di Arata. Infine, il lavoro di Mandrone, di ordine teorico, riflette sulle conseguenze sociali e politiche della rivoluzione digitale e del progresso tecnologico: simili cambiamenti infatti, modificando il rapporto storico e naturale tra tempo e spazio, e anche il rapporto tra tempo libero e tempo lavorato, porteranno ad esigere una ridefinizione assiologica della società contemporanea, libera da una concezione del lavoro come dispositivo di disciplinamento. Con quest'ultimo lavoro, e con i saggi critici che indagano quei testi in cui una nuova idea di lavoro, legata a doppio filo alle conseguenze della rivoluzione digitale e tecnologica, viene sviluppata e diventa centro di una nuova semantica delle relazioni, il Dossier si offre come spazio di riflessione sulla più vicina contemporaneità – e su un aspetto tra i più interessanti, di questa contemporaneità, di cui già l'espressione estetica, il romanzo *in primis*, sembra aver colto la rilevanza, la centralità.

[8] Federico Butera, *Dal lavoro agile alla new way of working*, in *Studi e saggi*, a cura di Giovanni Mari et al., Firenze, Firenze University Press, 2024.
[9] Grafton Tanner, *Nostalgoritmo. Politica della nostalgia*, trad. it. di Marco Carassai, Roma, Tlon, 2024, pp. 65-75.

Corpo e scrivania: allegoria del lavoro agile in *A Telecommuting Tale* di Susan Shiney

Luigi Arata

Liceo Statale Giuliano Della Rovere (Savona)
(luigiarata@hotmail.com)

Abstract

Il racconto breve *A Telecommuting Tale* di Susan Shiney, incentrato sulla figura di Cynthia, una lavoratrice da remoto che progressivamente si trasforma in una scrivania, mette in luce le tensioni tra produttività, identità e corporeità in un contesto di smaterializzazione e de–territorializzazione del lavoro.

Parole chiave

lavoro agile, narrativa del lavoro, alienazione

DOI

https://doi.org/10.58015/2036-2293/799

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

Il fatto che lo *smart working* abbia assunto un ruolo inedito nella vita dopo la pandemia ha causato un profondo ripensamento delle dinamiche spazio–temporali del lavoro. Esso non è più limitato all'ufficio, ma si è esteso anche alle case e ai corpi stessi degli impiegati. Quello che è stato definito da più parti 'lavoro intelligente' ha promesso nell'immediato una maggiore flessibilità tutta a vantaggio di chi vi si spende, ma spesso ha portato a nuove forme di dipendenza, alla sovrapposizione dei ruoli e ad una diffusa stanchezza emotiva.

In particolare, la letteratura contemporanea, anche nelle sue forme più concise, ha intercettato rapidamente ed efficacemente questi cambiamenti grazie anche alla sua densità espressiva, venendo a configurare il terreno privilegiato per osservare le trasformazioni esistenziali causate dalla digitalizzazione del lavoro. In questo contesto, il racconto breve *A Telecommuting Tale: How Cynthia Transformed into her Desk*, pubblicato nel 2020 da Susan Shiney, può essere interpretato come un discorso critico sulle dinamiche del lavoro agile e come un'efficace metafora della disgregazione dei confini tra corpo e lavoro, sempre più attuata nel panorama della società moderna.

L'autrice, nata a Sunset Beach nella California meridionale, ora vive a Lille, in Francia. Malgrado non siano disponibili informazioni dettagliate sulla sua biografia, il suo *blog* personale e i suoi racconti offrono il ritratto coerente di una scrittrice che si concentra principalmente su generi narrativi come la *flash fiction* o *micro–fiction*[1], in cui mescola le caratteristiche della vita quotidiana con elementi magici e surreali, nel tentativo di dare vita ai propri personali esperimenti tra realismo magico e *urban fantasy*. Ha partecipato a numerosi progetti letterari internazionali, tra cui *Scribophile*, *NaNoWriMo* e *Camp NaNoWriMo*. Shiney frequenta anche numerosi eventi di lettura pubblica e aderisce a gruppi di critica letteraria nei *café* della sua città.

Tra le sue opere più note, che si distinguono per l'attenzione alla corporeità e al paradosso, vanno menzionati *Get on the Plane, Jane* apparso su *Toasted Cheese Literary Journal*, *Priorities* pubblicato su *A Story in 100 Words* e *In Times of War, Mind the Dandelions and the Moon*, che è stato edito sulle pagine di *Flash Fiction Magazine*. Nei suoi *post* sul *blog* personale (https://susanshiney.com/), essa riflette spesso sulle difficoltà della scrittura come pratica costante e sul modo in cui conciliare la creatività con la vita quotidiana.

2. Trama e contesto

Il racconto oggetto di questo saggio[2] fa parte di un gruppo sempre più ampio di storie che si concentrano sul lavoro smaterializzato. Anche la letteratura, infatti, si accorge dei cambiamenti sociali e ne diventa, non solo occasionalmente, uno specchio fedele. Protagonista è Cynthia, una donna che lavora da casa durante un periodo imprecisato,

[1] Si tratta di brevi narrazioni di fantasia, capaci nel loro 'piccolo' di offrire comunque uno sviluppo alla propria trama e ai propri personaggi. Le varianti identificate finora di questo tipo di letteratura sono definite in base al numero delle parole utilizzate, dalle cinquanta del cosiddetto *dribble* alle mille della *flash fiction* o, in italiano, microstoria. A proposito, cfr. David Galef, *Brevity: A Flash Fiction Handbook*, New York, Columbia University Press, 2016; Tony Williams, *30 Flash Fictions*, in *The Handbook of Creative Writing*, a cura di Graeme Harper, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2014, pp. 224–234; Leah McCormack, *Flash fiction: A Study in Temporality*, «New Writing», 18, 1, gennaio 2020, pp. 2–20, <https://doi.org/10.1080/14790726.2019.1710217> (Consultato: 26 luglio 2025); Peter Blair, *Hyper–Compressions: the Rise of Flash Fiction in "Post–Transitional" South Africa*, «Journal of Southern African Studies», 46, 3, 2020, pp. 455–471, <https://doi.org/10.1080/03057070.2020.1726450> (Consultato: 26 luglio 2025); Nancy Stohlman, *Going Short: An Invitation to Flash Fiction*, Santa Fe, Fast Forward Press, 2021; Shelley Roche–Jacques, *Flash Fiction as a Distinct Literary Form: Some Thoughts on Time, Space and Context*, «New Writing», 20, 1, 2023, pp. 37–50, <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14790726.2023.2293767> (Consultato: 26 luglio 2025); Grant Faulkner, *The Art of Brevity*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2023.

[2] Susan Shiney, *A Telecommuting Tale: How Cynthia Transformed into Her Desk*, «Susan Shiney», 26 maggio 2020, <https://susanshiney.com/a-telecommuting-tale-how-cynthia-transformed-into-her-desk/> (Consultato: 28 luglio 2025).

ma chiaramente ispirato all'isolamento pandemico (ciò è già evidente a partire dal terzo paragrafo, quando si chiede con malcelato terrore: «What was in the air particles blowing in the wind in her front yard?»; il riferimento, nei capoversi finali, alla questione se indossare la mascherina o meno conferma quest'ipotesi). Inizialmente entusiasta dei tanti vantaggi, essa inizia sempre di più a integrarsi con il suo lavoro fino a diventare, letteralmente, parte dell'arredamento. Eppure, in un primo momento la protagonista è davvero felice: le sembra di avere più tempo per se stessa; può pranzare a casa; riesce a dormire fino all'ultimo; non avendo nessuna pressione sociale da parte dei colleghi, si veste più comodamente, senza badare a questioni di eleganza. Insomma, rallentare il ritmo delle sue giornate è perlomeno nelle prime settimane positivo (la scrittrice lo spiega con una metafora tratta dal linguaggio automobilistico: «Sixty to zero», cioè letteralmente 'da una velocità di sessanta miglia all'ora a zero').

Il peggioramento, però, viene subito dopo, quando, all'improvviso, si accorge che il suo futuro sarebbe stato quella dimensione, per cui si sente meno motivata e più ansiosa[3]. Non migliora la sua condizione il fatto d'essere, nella sostanza, sola ad affrontare le difficoltà della pandemia[4]. È vero che Cynthia ha intorno una famiglia, ma i suoi parenti le creano altri problemi oppure non la stanno a sentire, ciò che aggrava il suo senso di abbandono[5]. La madre — come anche la sorella e il fratello (di loro si dice semplicemente che «neither one of them wanted to talk about her newly acquired metal appendages») — è assorbita dalle proprie preoccupazioni e non le presta attenzione. Al massimo, le consiglia un documentario (*Tiger King*[6]) e, comunque, quando lei enumera gli strani sintomi che l'hanno colpita, dà la colpa di quella che lei crede sia una sorta di allucinazione al suo stato di inquietudine (ad una prima telefonata, lei afferma che «it was just her anxiety»; è riportato, poi, il tenore di una seconda chiamata: «Her mother said, "You don't want to fill up the doctor's offices with any kind of non–emergency, it is all in your head, everyone is on an emotional roller coaster right now"»). Eppure, la sua mutata condizione è davvero estrema – lei, poverina, non sta per nulla esagerando.

3. La metamorfosi di Cynthia: trasformazione corporea e alienazione

Alla fine, trasformatasi in una scrivania (nemmeno una 'bella', ma un semplice mobile Ikea), non ha più nulla di cui preoccuparsi: essa scompare tutta nel diventare un oggetto che nemmeno deve scegliere ormai se uscire di casa o meno, perché ha perso ogni responsabilità.

Effettivamente, il carico emotivo che l'ha colpita è da lei percepito come un tragico peso della propria esistenza in cattività: non solo si sente in colpa nei confronti degli altri (anche suoi amici e conoscenti) che hanno perso la propria occupazione[7], ma comincia ad essere scarsamente motivata a lavorare (forse anche a vivere[8]), è ipocondriaca,

[3] Hylco H. Nijp et al., *Effects of New Ways of Working on Work Hours and Health*, «Chronobiology International», 33, 6, 2016, pp. 604–618 mostrano che il telelavoro può allungare l'orario di lavoro, alterare i ritmi del sonno e provocare affaticamento cronico. Si veda anche il saggio di John Wells et al., *A Systematic Review of the Impact of Remote Working Referenced to the Concept of Work–Life Flow on Physical and Psychological Health*, «Sustainability», 15, 5, 2023, pp. 507–521.

[4] Sull'isolamento percepito da chi lavora in remoto, cfr. Vito Di Martino, Lynette Wirth, *Telework: a New Way of Working and Living*, «International Laboratory Review», 129, 1990, pp. 529–554. Si veda anche il saggio di Diane E. Bailey e Nancy B. Kurland, *A Review of Telework Research: Findings, New Directions, and Lessons for the Study of Modern Work*, «Journal of Organizational Behavior», 23, 2002, pp. 383–400.

[5] Cfr., ad es., Arlie Russell Hochschild, *The Outsourced Self: Intimate Life in Market Times*, New York, Metropolitan Books, 2012, pp. 8–30.

[6] *Tiger King* è un documentario di successo uscito durante il periodo pandemico: raccontando la vita dell'ex guardiano di zoo Joe Exotic e dei suoi problemi con la legge, descrive impietosamente la comunità di ambientalisti e collezionisti di grandi felini negli Stati Uniti.

[7] Tipico sentimento del lavoratore neoliberale, che si sente responsabile anche per i propri limiti e le proprie vulnerabilità: cfr. Maurizio Lazzarato, *The Making of the Indebted Man: An Essay on the Neoliberal Condition* [2011], Los Angeles, Semiotext(e), 2012, pp. 89–105.

[8] Shruti R. Sardeshmukh, Dheeraj Sharma e Timothy D. Golden, *Impact of Telework on Exhaustion and Job Engagement*, «New Technology, Work and Employment», 27, 3, 2012, pp. 193–207.

perseguitata dalle proprie fobie e dominata dall'apprensione per ciò che potrebbe succedere domani[9]. In più, sperimenta gravi difficoltà nel capire un mondo in cambiamento; lo scollamento rispetto alle autorità dalle quali non si sente particolarmente difesa certamente contribuisce alla sua sensazione di insicurezza; come si diceva *supra*, soffre anche nel percepire l'impossibilità di comunicare con gli altri – che le appaiono come monadi senza finestre, incapaci anche della più sbiadita delle empatie[10].

La sua lenta e graduale trasformazione è colta nel suo progredire: è l'irrigidimento che sperimenta in un primo momento alle gambe e che combatte con lo *stretching* consigliatole dall'ufficio delle risorse umane; poi, la rigidità legata al cumulo delle sue emozioni negative («Fear, uncertainty, and guilt built up in her legs») prende il sopravvento e si trasforma in realtà, quando al posto degli altri inferiori e successivamente di quelli superiori appaiono perni e pezzi di metallo. È al risveglio che la novità si impone alla sua percezione («She thought something was wrong when she woke one morning to metal posts connecting to her hip joints replacing her legs»), non diversamente dal protagonista della *Metamorfosi* di Kafka, destatosi all'improvviso nelle spoglie di un grosso insetto. Quando, invece, perde le braccia sostituite anch'esse da metallo e giunti, l'autrice suggerisce che ciò è successo perché le ha *strofinate* troppo col disinfettante («She rinsed off her right arm and all that was left was a metal post»). Il processo è, comunque, irreversibile: non bastano di certo i pochi consigli dei responsabili dell'ufficio del personale.

Cynthia cerca di adattarsi e trova perfino un aspetto positivo nella sua mutazione: le sue gambe sono diventate snelle, per cui può permettersi i *jeans* al posto della tuta larga; quando perde l'uso delle mani, scrive con la lingua e diventa anche piuttosto brava; quando la schiena diventa un tavolo di formica, continua a partecipare alle riunioni[11], senza farsi vedere, per l'imbarazzo, ma ancora cerca di comunicare con l'esterno[12]; quando, infine, chinando la testa in un gesto di sottomissione, perde ogni aspetto umano per confondersi con la propria scrivania, pensa che quella condizione è

---

[9] Jurg Krämer e Uwe Poerschke, *Precarious Work and Psychological Distress: A Meta–Analysis*, «European Journal of Work and Organizational Psychology», 29, 2, 2020, pp. 317–331 credono che ci sia un nesso tra la precarietà dello *smart working* e molti disturbi psicologici. Cfr. anche Younghwan Song e Jia Gao, *Does Telework Stress Employees Out?*, «Journal of Happiness Studies», 21, 7, 2019, pp. 2649–2668. Secondo Nereida Castro–Trancón et al., *Effects of Teleworking on Wellbeing from a Gender Perspective*, «Frontiers in Organizational Psychology», 2, 2024, <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/forgp.2024.1360373/full> (Consultato: 30 luglio 2025), l'impatto negativo del telelavoro è più accentuato per le donne.

[10] Timothy D. Golden, John F. Veiga e Zeki Simsek, *Telecommuting's Differential Impact on Work–Family Conflict: Is There No Place Like Home?*, «Journal of Applied Psychology», 91, 6, 2006, pp. 1340–1355, <https://doi.org/10.1037/0021-9010.91.6.1340> (Consultato 28 luglio 2025); Steve Nguyen, *The Pitfalls of Telecommuting*, «Workplace Psychology», 15 novembre 2020, <https://workplacepsychology.net/2020/11/15/the-pitfalls-of-telecommuting/> (Consultato 28 luglio 2025).

[11] Sullo stress da videoconferenza, cfr. Manyu Jiang, *The Reason Zoom Calls Drain Your Energy*, «BBC Worklife», 22 aprile 2020, <https://www.bbc.com/worklife/article/20200421-why-zoom-video-chats-are-so-exhausting> (Consultato: 30/07/2025); Liz Fosslien e Mollie West Duffy, *How to Combat Zoom Fatigue*, «Harvard Business Review», 29 aprile 2020, <https://hbr.org/2020/04/how-to-combat-zoom-fatigue> (Consultato: 30/07/2025); Aili McConnon, *Zoom Fatigue: The Differing Impact on Introverts and Extroverts*, «Wall Street Journal», 9 marzo 2021, <https://www.wsj.com/health/wellness/zoom-fatigue-the-differing-impact-on-introverts-and-extroverts-11615291202> (Consultato: 30/07/2025); Geraldine Fauville et al., *Zoom Exhaustion & Fatigue Scale*, «Computers in Human Behavior Reports», 4, 2021, pp. 1–10 <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S2451958821000671> (Consultato: 30/07/2025); Andrew A. Bennett et al., *Videoconference Fatigue? Exploring Changes in Fatigue after Videoconference Meetings during COVID–19*, «Journal of Applied Psychology», 106, 3, 2021, pp. 330–344. Si veda anche, più in generale, Monica Quan, *Wired to Work: The Emotional Toll of Hyperconnectivity*, «Wired Magazine», 2021, <https://www.wired.com/story/emotional-cost-of-hyperconnectivity/> (Consultato: 28 luglio 2025).

[12] Aleksandr Tkalich et al., *What Happens to Psychological Safety When Going Remote?*, «IEEE Software», 41, Jan–Feb. 2024, pp. 113–122.

comunque utile per lei, che non dovrà preoccuparsi più di nulla, anzi può permettersi di non vestirsi e di farsi un tatuaggio, nemmeno indelebile, con l'alone delle tazze di caffé.

È come se la condizione di libertà che ha sperimentato all'inizio, quando con il lavoro agile ha avuto più tempo per se stessa e meno necessità di muoversi, le avesse tolto anche la 'possibilità' di farlo. L'inattività cui è costretta diventa tale che effettivamente induce la sua oggettificazione e la sua deresponsabilizzazione. Da scrivania, non deve più decidere: si lascia solo trasportare dalla sua condizione nel flusso della propria coscienza, che, apparentemente, non si spegne. Non le è possibile spostarsi, ma può continuare a pensare: fatto sta che, però, questa sua riflessione non concerne più la paura e l'angoscia di un mondo che Cynthia non è in grado di riconoscere o decrittare (come invece pensano di saper fare i suoi parenti), ma solo la propria esistenza priva di legami con l'esterno, al di fuori della socialità. La connettività tecnologica non le garantisce una compagnia autentica: la protagonista è sempre raggiungibile, ma fondamentalmente sola[13].

4. Una soluzione estrema

La conclusione fa pensare al finale del romanzo di Pirandello, *Uno nessuno e centomila*, là dove il protagonista, Vitangelo Moscarda, entra ed esce nel flusso vitale, sentendosi di volta in volta un elemento diverso della natura (un albero, una nuvola, il vento[14]). La metamorfosi di Cynthia, che alla fine è diventata un oggetto, nemmeno un essere vivente, è allo stesso modo liberatoria: l'evento che l'ha tanto preoccupata e che invece poco scuoteva le coscienze del suo prossimo è da lei accettato quasi con il sorriso. Le permette di 'sparire', nemmeno momentaneamente, di estraniarsi, di diventare il vero 'personaggio fuori di chiave', per usare un'espressione pirandelliana. Cynthia, in ultima analisi, può veramente 'respirare', proprio ora che, paradossalmente, non è più in grado di farlo, dal punto di vista fisico.

Come s'è visto, il corpo di Cynthia diventa il suo luogo di lavoro, una rappresentazione metonimica dell'ufficio attraverso l'oggetto che più lo caratterizza. Esso non è più uno strumento, ma è la persona stessa che si identifica con esso, abbandonando la propria fallibile umanità. Una tale trasfigurazione è una potente rappresentazione dell'assoluta corrispondenza tra la protagonista e la sua funzione lavorativa, che prende il sopravvento. Alla fine, Cynthia ha un 'corpo', cioè una rinnovata concretezza, che serve a lavorare (o meglio, a far lavorare gli altri) piuttosto che a vivere. La scrivania è la sua destinazione, la sua funzione sociale, la ragione della sua esistenza, tanto che essa cancella completamente la donna, assorbendola[15].

La crescente dissociazione della quale la protagonista è vittima viene narrata con tono leggero, persino ironico (ad es., diventata una scrivania, si lamenta di sentirsi come un oggetto Ikea e non Pier Imports, come avrebbe immaginato: «She hadn't put a lot of thought into it, but she did suppose that if she were ever to become a desk it would be a one of the Pier Imports sort, you know what I mean[16]»). Questa scelta stilistica amplifica l'effetto disturbante della trama, normalizzando l'orrore della trasformazione, percepita perfino dai parenti di lei come un evento non interessante. Il fatto che tutto sia fatto

[13] Sherry Turkle, *Alone Together: Why We Expect More from Technology and Less from Each Other*, New York, Basic Books, 2011, p. 23.

[14] Sul finale del romanzo, cfr. Gregory L. Lucente, «*Non conclude»: Self–Consciousness and the Boundaries of Modernism in Pirandello's Narrative*, «Criticism», 26, 1, 1984, pp. 21–47; Vitilio Masiello, *Pirandello: l'identità negata:* Uno, nessuno, centomila, «Belfagor», 49, 5, 1994, pp. 531–533; Cristian Muscelli, *Tempo, delirio e coscienza in* Uno, nessuno e centomila. *Note sulla libertà impossibile dei personaggi pirandelliani*, «Italian Culture», 23, 2005, pp. 59–64; Joanna Mstowska, *Tra forma e vita:* Uno, nessuno e centomila *di Luigi Pirandello*, «Rocznik Naukowy Kujawsko–Pomorskiej Szkoły Wyższej w Bydgoszczy. Transdyscyplinarne Studia o Kulturze i Edukacji», 15, 2020, pp. 127–129.

[15] Erving Goffman, *La vita quotidiana come rappresentazione* [1956], trad. di Marina Bonazzi, Bologna, Il Mulino, 1969, pp. 85–100.

[16] Il sottinteso è che Cynthia pensava di valere di più. Infatti, IKEA e Pier Imports sono due catene che hanno approcci molto diversi all'arredamento. La prima società, di origine svedese, è nota per lo stile *minimal*, i suoi *design* funzionali e i suoi prezzi accessibili, mentre la seconda, che è americana, preferisce vendere mobili più classici, già assemblati e molto più cari.

filtrare dalla coscienza di Cynthia ci mostra da vicino l'orrore della quotidianità al tempo del lavoro agile, una modalità di vita che contribuisce a far perdere il controllo, la coscienza del proprio corpo, perfino il senso di autodeterminazione. Il dramma è del tutto evidente, ma è raccontato in termini riduttivi, come se la graduale discesa verso la deumanizzazione in esso rappresentata fosse un processo normale.

5. Precarietà, identità, resistenza narrativa

La parabola discendente di Cynthia può essere letta come una rappresentazione della cosiddetta "società della prestazione", descritta dal filosofo sudcoreano–tedesco Byung–Chul Han nel suo breve saggio *Müdigkeitsgesellschaft*, pubblicato nel 2010[17]. Egli ritiene che la società contemporanea non imponga più in termini autoritari lo sfruttamento, ma lo *proponga* come fosse direttamente collegato ad una libertà solo illusoria[18]: in questo contesto, ogni individuo è per così dire imprenditore di se stesso, per cui è spinto a eliminare ogni barriera tra vita lavorativa e privata, finendo per essere vittima di esaurimento, frustrazione, solitudine e, appunto, di una stanchezza generalizzata, non tanto fisica, ma psicologica[19], come quella che sperimenta Cynthia. L'autonomia che la protagonista vive nella sua nuova esistenza interamente 'tecnologica' è solo apparente: non sente nemmeno il bisogno di ribellarsi, perché, alla fine, ella si identifica con il sistema che la consuma, trasformandosi in oggetto; ciò simboleggia in modo perfetto l'autosfruttamento che il lavoratore moderno sperimenta[20].

Cynthia non è forzata a lavorare da un capo onnipresente o da comandi arrivati dall'esterno: le scelte che la consumano dipendono da lei stessa, che, alla fine, è vittima dell'autocoercizione che ha interiorizzato[21]. In quest'ottica, *A Commuting Tale* appare in completo contrasto con la narrazione del lavoro del Novecento: molti intellettuali, come Ottiero Ottieri e Paolo Volponi[22], hanno raccontato l'alienazione in fabbrica, la disciplina della produzione e la crisi dell'identità maschile all'interno del capitalismo organizzato. L'ufficio e la catena di montaggio in romanzi come *Tempi stretti* (1957) o *Memoriale* (1962) erano non solo spazi di oppressione, ma anche luoghi fisici delimitati in cui la soggettività poteva ancora tentare una resistenza. Invece, nel racconto di Shiney, la crisi si verifica all'interno del corpo stesso del lavoratore e in uno spazio domestico, teoricamente neutro. L'alienazione è passata da essere un evento traumatico ad essere una metamorfosi graduale, accettata di buon grado e persino invisibile agli altri, che nemmeno possono comprenderla. Ciò succede soprattutto perché la consapevolezza di essere subordinato è più difficile da raggiungere quando non c'è un antagonista visibile,

[17] Citato nell'edizione inglese: *The Burnout Society* [2010], trad. di Eric Batles, Stanford, Stanford University Press, 2015.
[18] Ivi, p. 11.
[19] Ivi, p. 31.
[20] Ivi, p. 49.
[21] Sul concetto, Richard Sennett, *The Corrosion of Character: The Personal Consequences of Work in the New Capitalism*, New York, W.W. Norton & Company, 1998, pp. 16–26.
[22] Su Ottieri: Fabrizio Di Maio, *L'opera di Ottiero Ottieri*, Parigi, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2010, pp. 81–178; Giorgio Coratelli, *La disciplina di fabbrica. Uno studio tematico. Analisi di* Donnarumma all'assalto *di Ottiero Ottieri e* Vogliamo tutto *di Nanni Balestrini*, «Impossibilia», 4, 2012, pp. 138–155; Fabrizio Di Maio, *Ottiero Ottieri: un caso letterario*, Roma, Carocci, 2014, pp. 13–60; Fabrizio Di Maio, *«Sentirsi Scorticati Vivi». The Theme of Alienation in Ottiero Ottieri's Works*, in *The Years of Alienation in Italy: Asylum and Factory from the Economic Miracle to the Years of Lead*, a cura di Alessandra Diazzi e Alvise Sforza Tarabochia, Cham, Palgrave Macmillan, 2019, pp. 97–114; David Albert Best, *Volponi–Ottieri–Olivetti and the Ills of* Homo industrialis*: Returning to a "Civiltà della natura" as a Questionable Antidote to the Urban–Industrial Malaise*, in *The Years of Alienation in Italy*, cit., pp. 79–96; Cecilia Nebosi, *La religione della fabbrica in Ottiero Ottieri*, Torino, Università degli Studi di Torino, 2020. Su Volponi: Joanna Janusz, Homo faber *degenerato ne* Le mosche del capitale *di Paolo Volponi*, a cura di Krystyna Wojtynek–Musik, Adriana Parisi e Guido Lauro, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2009, pp. 102–118; Tiziano Toracca, *Paolo Volponi's* Memoriale*: Industry Between Alienation and Utopia*, in *The Years of Alienation in Italy*, cit., pp. 115–132; Bianca Rita Cataldi, *Labour and Factory Utopias: Olivettian Writers and Testimonial Intent*, Dublin, University College Dublin, 2022, pp. 212–273; Camilla Leonardi, *Nevrosi e industria: la dissoluzione di Albino Saluggia in* Memoriale *di Paolo Volponi*, Padova, Università degli Studi di Padova, 2024.

come il padrone o il caporeparto. La condizione di Cynthia, che non vede né percepisce l'esistenza di una forma di potere opprimente, è così paradigmatica per comprendere una caratteristica del lavoro nella società di oggi, il quale si traduce in una presenza totalizzante invece di essere semplicemente un'attività situata, come dovrebbe essere.

Allora, la soluzione è in quella che Han definisce 'noia profonda', che è sostanzialmente una negazione della vita iperattiva contemporanea: alla 'potenza positiva', che è la capacità di fare qualcosa e, quindi, di dover sempre farlo, si contrappone la 'potenza di non fare', che è la capacità di dire di no, come tratto fondamentale della meditazione e della vita contemplativa[23]. In effetti, Cynthia, alla fine, non esisterà più come essere umano, ma la sua essenza – la sua capacità di riflessione, non di azione – rimane intatta: anche come scrivania, è destinata comunque a ragionare. È uscita in questo modo dal circolo vizioso delle responsabilità e degli obiettivi irraggiungibili. È quella che De Certeau avrebbe definito una tattica di resistenza[24], una forma di adattamento all'ambiente creato dalle strategie dei potenti: certo, si tratta di un'escogitazione in negativo, rinunciataria, ma forse l'unica possibile nel nuovo contesto.

Il racconto invita a considerare ciò che perdiamo quando acquisiamo 'flessibilità', cioè quando strutture rigide come gli uffici sono sostituite da modelli organizzativi più instabili[25]. L'ufficio smaterializzato non è più libero dell'ufficio vero e proprio – semplicemente lo sembra; invece, esso è in realtà una gabbia trasparente che, come nel caso della protagonista, ingloba il corpo stesso dei dipendenti. Cynthia vede dissolta la propria identità personale in un mondo che ha perso ogni riferimento affidabile, perfino quelli familiari. La protagonista si muove in un contesto in cui le distinzioni tra privato e pubblico, tra lavoro e vita, tra corpo e funzione sono state cancellate. La casa non è più un rifugio, ma un prolungamento dell'impresa e il corpo stesso non è più un luogo di esperienza, ma una materia che può essere manipolata e modificata[26].

Bauman definisce la contemporaneità come un periodo in cui tutto è instabile, variabile e contingente[27]. Questa condizione viene estremizzata in modo paradossale in Cynthia, che perde consistenza sia sociale che fisica, diventando una metafora estrema della precarietà moderna e, di conseguenza, della resistenza alla precarietà. In un mondo in cui l'individuo è costretto ad adattarsi continuamente, senza radici né certezze, la scrivania–Cynthia, che al massimo può essere adornata con qualche oggetto o 'istoriata' dagli aloni lasciati dalle tazze, è la figura emblematica di un'identità ormai ridotta a pura funzione, priva di ancoraggio simbolico o comunitario[28], la cui trasformazione in un oggetto 'fisso' e immutabile è solo un modo per reagire contro una condizione esistenziale drammaticamente fragile[29].

---

[23] Han, *op. cit.*, p. 24.

[24] Michel de Certeau, *L'invention du quotidien 1. Arts de faire* [1980], Paris, Gallimard, 1990, pp. 60–62.

[25] Ad es., Sennett, *op. cit.*, pp. 16–26 affronta le conseguenze della flessibilità sulle esistenze dei lavoratori, mostrando in particolare come la mancanza di strutture stabili impedisca loro di costruire una narrazione coerente di sé. Il racconto di Shiney incarna questa perdita di continuità biografica: Cynthia non cambia, si dissolve.

[26] Cfr. Saskia Sassen, *Territory, Authority, Rights: From Medieval to Global Assemblages*, Princeton, Princeton University Press, 2006, pp. 317–333. Quest'alienazione corporea è più comune tra le donne in età capitalistica: Silvia Federici, *Caliban and the Witch: Women, the Body and Primitive Accumulation*, New York, Autonomedia, 2004, pp. 61–100.

[27] «Change is the only permanence, and uncertainty the only certainty. A hundred years ago, 'to be modern' meant to chase 'the final state of perfection' – now it means an infinity of improvement, with no 'final state' in sight and none desired» (Zygmunt Bauman, *Foreword: on Being Light and Liquid*, in *Liquid Modernity*, Cambridge, Polity, 2000, p. viii).

[28] Mary L. Gray e Siddharth Suri, *Ghost Work: How to Stop Silicon Valley from Building a New Global Underclass*, Boston, Houghton Mifflin Harcourt, 2019, pp. 67–85.

[29] Siamo di fronte ad una sorta di nuovo concetto di reificazione: così come è stato teorizzato da György Lukács, *Storia e coscienza di classe* [1923], trad. di Giovanni Piana, Milano, Sugar, 1967, pp. 111–145, essa è il processo con cui i rapporti sociali tra individui si presentano come relazioni tra cose, per cui le persone diventano oggetti, mentre le cose acquisiscono una 'vita sociale'. L'individuo è ridotto a ingranaggio impersonale: non dirige, ma è diretto; il suo tempo è espropriato e quantificato; i suoi rapporti umani sono mediati da leggi impersonali e astratte. Nel caso della Shiney, c'è un elemento di più: è proprio in questa trasformazione in oggetto che il soggetto si salva.

Testo letterario e radicalizzazione sociale dell'atomizzazione lavorativa. *Il libro bolañiano dei morti*, un caso di studio.

Stefano Bottero

Università Ca' Foscari Venezia
(stefano.bottero@unive.it)

Abstract

L'articolo analizza *Il libro bolañiano dei morti* di Piero Cipriano (2020) come documento di interpretazione critica e rappresentazione letteraria della fase di maggiore radicalizzazione del lavoro smaterializzato in Italia. Configurandosi come «oggetto narrativo non identificato», il testo supera la convenzionale definizione dei confini di genere e risulta uno strumento di indagine epistemologicamente trasformativo. L'analisi approfondisce l'intersezione tra sfera professionale e privata – che consente all'autore una riflessione critica parimenti rivolta a fenomeni sociali, personali e filosofici. La perdita di possibilità di accedere agli spazi fisici del lavoro è infatti inquadrata in relazione all'impatto sulla collettività e sull'esistenza individuale.

Parole chiave

Letteratura e lavoro, Piero Cipriano, Narrativa contemporanea

DOI

https://doi.org/10.58015/2036-2293/800

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. Premessa

Come sottolineato da Eloisa Betti nel 2022, i processi sociali ed economici che determinano la più recente diffusione del «lavoro da casa» sono radicati in un arco temporale di ampio respiro – collocabile tra la seconda metà del Novecento e gli anni Duemila, in concomitanza con la diffusione di nuovi supporti e canali di comunicazione tecnologici. In questo frangente, in virtù dello scoppio della pandemia mondiale, l'anno 2020 costituisce un momento di soglia.

> Il rapporto dell'Organizzazione internazionale del lavoro […] del 2021 esamina criticamente tre tipi di lavoro da casa esistenti nella contemporaneità: lavoro industriale a domicilio, telelavoro e lavoro da casa su piattaforma digitale. Il rapporto sottolinea a chiare lettere che "con la diffusione della pandemia di Covid-19 nel 2020, gran parte della forza lavoro mondiale è ricorsa al lavoro da casa, aggiungendosi alle centinaia di milioni di lavoratori che già da decenni lavoravano da casa" [1].

Le normative che, durante la pandemia, impongono la smaterializzazione e la ricollocazione in ambito domestico di quasi tutte le forme di lavoro (non solo, dunque, di quelle dapprima ascrivibili ai tre ambiti) esacerbano una situazione già attuale, portandola a un punto di culmine e, con Barrero, Bloom e Davis, di catalizzazione[2].

> Benché si discuta ormai da tempo delle trasformazioni del lavoro derivanti dalla new automation age, il motore determinante un cambiamento davvero significativo nelle modalità di organizzazione del lavoro non è stato tanto l'avvio della quarta rivoluzione digitale, quanto piuttosto il diffondersi a macchia d'olio della pandemia da Covid-19 all'inizio del 2020. […] Soltanto in seguito al lockdown nazionale realizzato nella primavera del 2020 il ricorso a tale modalità di lavoro [telematico] ha subito una vera impennata in tutta Europa e in Italia in particolare. Il nostro Paese si è infatti distinto per aver emanato nel pieno dell'emergenza una regolamentazione speciale del lavoro da remoto, adattando lo schema normativo del lavoro agile disciplinato dalla legge l. n. 81/2017, in modo da estenderne fortemente la sua applicazione sia nel settore privato che in quello pubblico[3].

Il quadro emergenziale offerto dal momento pandemico costituisce quindi un punto di particolare interesse nell'analisi dei fenomeni di radicazione del lavoro da remoto. In ambito letterario, tale interesse è corroborato dalla proposta di narrazioni e testi che tematizzano gli effetti emotivi, sociali e politici dell'«impennata» radicale descritta anche da Anna Fenoglio. Come registrato da Silvia Contarini già nel 2010:

> A sorvolare i titoli degli ultimi anni, si nota innanzitutto una proliferazione di testi che perifericamente o centralmente si addentrano nel complesso mondo dell'economia, della produzione e del denaro, con una predominanza di ambientazioni nel mondo del lavoro[4].

In considerazione di quanto osservato da Fenoglio, la più recente letteratura focalizzata su, e dedicata al momento pandemico offre quindi delle prospettive importanti per comprendere un periodo fondamentale per i cambiamenti dei paradigmi lavorativi contemporanei. Tale letteratura, in altre parole, consente uno sguardo d'avanguardia su

[1] Eloisa Betti, *Dal lavoro a domicilio allo smart working*, «Meridiana», 104, 2022, p. 201.
[2] José María Barrero, Nicholas Bloom, Steven J. Davis, *The Evolution of Work from Home*, The Journal of Economic Perspectives, 37, 4, 2023, p. 23.
[3] Anna Fenoglio, *Lavoro agile e smart working emergenziale*, «Meridiana», 104, 2022, pp. 29-30.
[4] Silvia Contarini, *Raccontare l'azienda, il precariato, l'economia globalizzata. Modi, temi, figure*, «Narrativa», 31/32, 2010, pp. 7-24, <https://doi.org/10.4000/narrativa.1523> (Consultato: 21 agosto 2025).

una realtà oggi socialmente onnipervasiva – fornendo chiavi interpretative essenziali per decifrare le dinamiche della riorganizzazione lavorativa e il suo impatto sui singoli individui. Da un punto di vista formale, in linea con la prospettiva di Donnarumma, «la situazione» attuale è infatti quella di una letteratura prodotta, in larga parte, con attenzione intersezionale: «potremmo dire che le indagini, le analisi e i dati non bastano, e che è necessario trasformarli in storie. Il giornalismo è diventato insufficiente»[5].

Laddove la produzione incentrata sulle dinamiche di lavoro recenti si distingue per una rinnovata «retorica realistica»[6], è possibile osservare una tendenza alla dissoluzione degli argini di genere convenzionali: il presente studio intende approfondire le declinazioni e le modalità in cui tale ibridazione formale si manifesta empiricamente. Per analizzare il fenomeno è selezionato come caso di studio il testo letterario pubblicato dallo psichiatra Piero Cipriano nel novembre 2020, intitolato *Il libro bolañiano dei morti. Esercizi di ego dissoluzione*[7]. L'obbiettivo principale è mostrare come l'opera, integrando motivi descrittivi e speculativi sui mutamenti delle condizioni di lavoro durante la pandemia, formalizzi una particolare chiave critico-interpretativa delle dinamiche politiche e psico-sociali. L'analisi mira quindi a evidenziare il valore del testo quale contributo significativo al panorama degli studi dedicati al tema dell'atomizzazione lavorativa.

2. Opera letteraria e intensificazione della radicazione telelavorativa

Nello specifico tematico del *Libro*, il punto di prospettiva occupazionale dell'Io-autoriale scrivente è quello di un operatore sanitario, appartenente a una delle categorie di lavoratori non sottoposte a restrizioni nel momento del lockdown[8]. Tale posizionamento consente l'assunzione di una focalizzazione duplice: da un lato, l'autore 'parla' come persona implicata emotivamente, politicamente e criticamente nei cambiamenti che osserva nella sua prossimità sociale; dall'altro, si muove in essa (riflessivamente e fisicamente) con una libertà privilegiata. La possibilità di accesso fisico al luogo di lavoro, preclusa alla gran parte della collettività, è registrata e presentata nel testo come dato esperienziale – e risponde dunque, ancora con Donnarumma, ai parametri formali di «racconto in prima persona» come «esibizione della "storia vera"»[9] alla base della vocazione realistica del testo.

> Erano i primi di marzo, e andavo come sempre in ospedale, il luogo perfetto per lasciarsi incubare dal coronavirus, l'ospedale dove ancora non era arrivato ma di lì a poco sarebbe arrivato, era questione di giorni ore, minuti, e il nosocomio dove lavoro vivo penso dormo mangio parlo impasticco – pensavo – diventerà un lazzaretto che regalerà, anche a me, la peste del nuovo millennio […][10].

[5] Raffaele Donnarumma, *"Storie vere": narrazioni e realismi dopo il postmoderno*, «Narrativa», 31/32, 2010, pp. 39-60, <https://journals.openedition.org/narrativa/1533> (Consultato: 21 agosto 2025).
[6] *Ibidem*.
[7] Piero Cipriano, *Il libro bolañiano dei morti. Esercizi di ego dissoluzione*, prefazione di Pierpaolo Capovilla, Milano, Milieu Edizioni, 2020.
[8] Per un approfondimento sull'interazione tra le misure restrittive e le relative conseguenze sul sistema produttivo e, in particolare, sul mondo del lavoro italiano, si rimanda in particolare a: Fabio Di Sebastiano e Alessandro Rinaldi, *Lockdown delle attività economiche durante la pandemia di COVID-19: interazioni settoriali e relazioni territoriali da una analisi dei contratti di rete*, «Rivista economica del Mezzogiorno, Trimestrale della Svimez», 3, 2020, pp. 415-436; Paolo Brunori et al., *Distanti e diseguali. Il lockdown e le diseguaglianze in Italia*, «Working Papers», 1, ottobre 2021, <https://www.irpet.it/wp-content/uploads/2021/10/wp-1-2021-distanti_diseguali-ottobre-2021.pdf> (Consultato: 21 agosto 2025).
[9] Donnarumma, *op. cit*.
[10] *Il libro bolañiano dei morti. Esercizi di ego dissoluzione*, cit., p. 44.

La sede lavorativa è inquadrata come spazio totalizzante[11]. La sua abitazione trascende il semplice livello dell'impiego, e permea complessivamente la dimensione esistenziale del medico: «lavoro vivo penso dormo mangio parlo impasticco». L'annientamento dei livelli di separazione derivati dalle condizioni di lavoro ospedaliero (che l'autore tratta con rigorosa presa di posizione critica e di denuncia[12]) è inquadrato come una realtà basale: esso costituisce lo stato 'di partenza' che si modifica all'accadere della pandemia tramite la ramificazione in nuovi canali delocalizzati e smaterializzati. L'impossibilità di movimento nello spazio abitato forza, infatti, anche le coordinate del lavoro dell'autore (già pervadenti la sua sfera esistenziale) a un compromesso di distanza.

> Iniziano le chiamate telefoniche. Arrivano tutte insieme. […] La prima chiamata degna di nota è dell'uomo che ricoverai perché voleva parlare col papa. Dopo dimesso, il giorno in cui il papa uscì a spasso con la scorta, per andare a baciare il Cristo degli appestati a cui chiese di salvare il mondo dal virus mi chiama: proto, dottor Cipriano? […] Era proprio ciò che volevo dire al papa, non ci sono riuscito ma lui mi ha ascoltato lo stesso. Ha fatto ciò che andava fatto, recarsi al Cristo degli appestati e chiedere la grazia, lui doveva farlo, adesso siamo salvi, il virus, almeno questo virus, non sarà lui che ci farà la festa. Per un po' siamo al sicuro. Attacco. Chi era? Fa la mia collega. Quello che avevo ricoverato. Dice che grazie a lui il papa ha capito e è andato a implorare la grazia di Cristo. Ora siamo salvi[13].

In linea con una generale struttura composita del testo, l'approfondimento sul canale telefonico-lavorativo integra episodi di contatto identificabili nei termini della relazione medico-paziente e momenti di speculazione riflessiva.

> Paolo da Milano. Pure lui mi chiama al numero del preparto ospedaliero. Dice ho letto Agamben. Tutti danno addosso ad Agamben. Il povero Agamben. Ma che vi ha fatto Agamben. […] Mentre parla vado sullo smartphone a leggere ciò che ha scritto Agamben, ha scritto: "L'ondata di panico che ha paralizzato il paese mostra con evidenza che la nostra società non crede più in nulla se non nella nuda vita". Ovvio, dice Paolo, una società materialista che crede solo nella vita e non sa niente della morte, non s'è mai interrogata sul morire, ovvio si attacchi alla vita quand'anche fosse vivere vegetativamente e basta […][14].

Nel tematizzare la modificazione dei canali di svolgimento del lavoro assistenziale, e trattando quindi del fenomeno di moltiplicazione dei contatti telefonici durante il lockdown, Cipriano implica una riflessione dedicata non solo allo specifico della comunicazione e della politica sociale ad essa contemporanea, ma una penetrazione sul tema della morte. Lo specifico delle modalità telelavorative è parimenti documentato e posto a servizio di una riflessione sull'elemento tanatologico[15].

---

[11] Nel merito delle questioni relative alla dimensione onnipervasiva del lavoro ospedaliero e delle ricadute psicoemotive sull'individuo, l'analisi contemporanea evidenzia una particolare criticità. A questo proposito, un contributo di riferimento a cui si rimanda a titolo di esempio è offerto in: Kazumi Kubota et al., *Association between workaholism and sleep problems among hospital nurses*, «Industrial Health», 48, 6, 2010, pp. 864-871.
speciale in memoria di Mario Dal Pra per il settantesimo anniversario della fondazione della rivista (2016), pp. 97-110

[12] Il tema è centrale all'interno della produzione letteraria e pubblicistica dell'autore – cfr., in particolare, Piero Cipriano, *Il manicomio chimico. Cronache di uno psichiatra riluttante*, Milano, Eleuthèra, 2015 e 2023.

[13] *Il libro bolañiano dei morti. Esercizi di ego dissoluzione*, cit., p. 46.

[14] Ivi, p. 47. La citazione interna è tratta da: Giorgio Agamben, *Chiarimenti*, «Quodlibet», 17 marzo 2020, <https://www.quodlibet.it/giorgio-agamben-chiarimenti> (Consultato: 21 agosto 2025).

[15] L'approccio soggettivo e la gestione collettiva della morte sono oggetto della focalizzazione trasversale dell'intero testo – come il titolo stesso anticipa, in richiamo alla traduzione italiana del *Bardo Thodol*: *Libro tibetano dei morti*. Cfr.: *Piero Cipriano. Il libro bolañiano dei morti*, «Rai Cultura», <https://www.raicultura.it/filosofia/articoli/2020/11/Piero-Cipriano-Il-libro-bolaiano-dei-morti--

Il canale telefonico, in quanto dispositivo di lavoro agile, è inquadrato come punto di convergenza di istanze sociali e ontologiche: l'atomizzazione del contatto, oltre a incidere sul piano dell'organizzazione della relazionalità e della prassi lavorativa, consente all'autore una speculazione sulla percezione collettiva della mortalità. Il tema della crisi di senso sociale ad essa attribuita è così posto al centro di un'indagine che utilizza il caso del telelavoro come punto di interrogazione.

Rappresentando un contesto in cui la sfera professionale e quella personale si trovano implicate in una dialettica inedita, e adottando la prospettiva filosofica, già sartriana, che legge in termini di «aporia» ogni «originalità di un linguaggio individuale negli elementi "commensurabili" di una razionalità che possa essere compresa e comunicata universalmente»[16], Cipriano tratta della natura stessa della relazione contemporanea con il morire. Nel merito, la concettualizzazione di Agamben viene letta in questi termini:

> La nuda vita di Giorgio Agamben. L'uomo per cui gli dei sono diventati il contrario della malattia, sono diventati la salute, la sopravvivenza, la nuda vita, quest'uomo fragile è disposto ad accettare di vivere da sorvegliato speciale, […] anche di non poter avere una relazione extra-coniugale in santa pace, basta solo che viva, che sopravviva, che resti vivo il più a lungo possibile. Kafka, con quelle antenne da coleottero, l'aveva già capito[17].

L'argomento della disumanità kafkiana è citato in riferimento all'anticipazione, da parte della parabola della *Metamorfosi*, di un tema poi fondamentale per la contemporaneità più recente: l'inquadramento dell'individuo in un sistema sociale che ne reprime gli istinti e le possibilità di esistenza al di fuori della normatività socialmente condivisa. «L'uomo per cui gli dei sono diventati il contrario della malattia», in questo senso (e in richiamo alla prospettiva agambeniana) è prefigurato dall'archetipo della figura paterna di Gregor Samsa. Padre che, all'atto della degradazione ontologica e fisica del figlio, riacquista il proprio statuto di umanità grazie alla nuova integrazione lavorativa. Nel testo di Kafka si legge:

> era proprio quello suo padre? Lo stesso uomo che giaceva stanco, sprofondato nel letto quando Gregorio partiva la mattina per i suoi viaggi d'affari; che la sera al ritorno lo accoglieva in veste da camera, seduto su un seggiolone […]; l'uomo che nelle rare passeggiate familiari, un paio di domeniche all'anno e nelle feste solenni, arrancava fra Gregorio e la madre che già andavano adagio, e rallentava sempre più il passo […]? Ora invece stava su dritto, vestito da un'attillata uniforme a bottoni d'oro, come la portano i fattorini degli istituti bancari; sull'alto colletto rigido della giacca poggiava il suo imponente doppio mento; lo sguardo negli occhi nero splendeva vivace e

c0c83657-cf82-4f13-a298-f241aeb4b6b8.html> (Consultato: 21 agosto 2025): «La società moderna non aveva un *Libro dei morti* come il *Libro Tibetano*, come altri che sono libri di culto che accompagnano i morienti verso la morte. […] Noi ci trovavamo [nel 2020] in quella dimensione che i tibetani chiamano *Bardo*, tra la vita e la morte, quella dimensione di sospensione, di irrealtà, di estraneità, di *wahnstimmung* dicono i fenomenologi […]. Questa dimensione ho provato a raccontarla, quindi a fare un *Libro dei morti*. Ma l'aggettivo che ho usato è "bolañiano". Avrei potuto usare basagliano visto che sono uno psichiatra di questa scuola ma Basaglia non usava questa prosa. Usava un altro tipo di prosa, imbevuta di Husserl, di Minkowski, di Biswanger. Io ho usato una prosa che prende dalla scuola di Roberto Bolaño, Non solo dalla prosa, ma prende dalla conoscenza della morte che Roberto Bolaño aveva» (trascrizione a mia cura).

[16] Elisabetta Basso, *Comunicare il soggettivo «nel medium dell'oggettività». Søren Kierkegaard alla luce della psichiatria esistenziale di Ludwig Binswanger*, «Rivista di Filosofia Neo-Scolastica», 3/4, 2013, pp. 713-714. L'evocazione di tale prospettiva risulta particolarmente evidente se si considera la rilevanza, per la composizione del testo, dell'elemento paratestuale kafkiano (approfondito di seguito, ma già osservabile come richiamo contestuale nella descrizione dell'azione opprimente e annichilente dello spazio ospedaliero).

[17] *Il libro bolañiano dei morti. Esercizi di ego dissoluzione*, cit., pp. 100-101.

> attento sotto le sopracciglia folte; i capelli bianchi, di solito arruffati, erano pettinati, divisi e lisciati con irreprensibile meticolosità[18].

Il riferimento espresso da Cipriano all'associazione kafkiana tra carattere epifanico e elemento fisico-animale[19] (le «antenne») verte in senso totalmente negativo. La rappresentazione della trasfigurazione della figura paterna in funzione del nuovo impiego lavorativo corrobora la distanza tra lo stato ontologico del protagonista della *Metamorfosi* e quello di un individuo effettivamente integrato e conformato ai processi sociali da cui, in virtù del suo stato di trasformazione animale, egli è invece escluso. Ancora in risonanza con Agamben: «la nuda vita […] non è qualcosa che unisce gli uomini, ma li acceca e separa»[20]. La morte che colpisce, in definitiva, il protagonista della parabola, consiste quindi nel culmine di un processo di disarticolazione soggettiva dall'umanità sociale[21]. Scrive Cipriano: «colui che trasgredisce può essere escluso dalla società e perfino ucciso, senza troppe remore»[22]. Il decesso di Samsa accade d'altro canto in concomitanza della reintegrazione dei suoi familiari nel tessuto produttivo della società – familiari che, da ultimi, vengono ritratti in una prospettiva di felicità e sicurezza d'impiego[23].

«L'uomo per cui gli dei sono diventati il contrario della malattia» descritto da Cipriano è così posto in parallelo alla figura paterna kafkiana: conformandosi alla normatività, egli si riabilita nella dimensione lavorativa. Allo stesso modo di come, durante il lockdown, l'accettazione acritica delle misure restrittive da parte della collettività italiana (che porta ad accogliere senza opposizione la smaterializzazione dei canali lavorativi) reintegra le persone in un contesto di umanità condivisa – per quanto, con Agamben, «ridotta a una condizione puramente biologica», minata nella «dimensione non solo sociale e politica, ma persino umana e affettiva»[24]. L'escluso, la persona dalle «antenne da coleottero», è per converso il soggetto non-conforme: secondo la parabola kafkiana: il soggetto prossimo alla morte. Rispetto al fenomeno così identificato, Cipriano assume nel *Libro* una posizione apertamente critica, che viene verbalizzata tramite un canale espressivo ironico-paradossale: «Il lavoro – non dico per te, che per un po' il tuo mestiere di psichiatra ti sarà ancora utile dopodiché sarà uno dei primi a sparire […] – il lavoro: non c'è. È diventato inutile»[25].

3. Prospettive critiche

In termini critico-letterari, la visione di Cipriano interagisce con un apparato intertestuale che situa il *Libro* in rapporto, oltre che con il caso kafkiano, con l'orizzonte allargato del canone narrativo italiano. Il dialogo con questo frangente è stabilito dall'autore sia in maniera esplicita (come approfondito di seguito) sia implicita: le coordinate associative possibili risultano diffuse. Tali coordinate offrono una lente interpretativa privilegiata nella lettura critica del testo, come mostra, ad esempio, la concezione autoriale della malattia e del corpo non-conforme. Adottando l'angolo di

[18] Franz Kafka, *La metamorfosi*, in *Il messaggero dell'imperatore*, Vol. I, trad. di Anita Rho, Milano, Adelphi, 1981, pp. 57-58.
[19] Lucia Borghese, *Kafka e gli animali*, «Belfagor», 64, 3, 2009, p. 272.
[20] *Chiarimenti*, cit.
[21] A proposito della riflessione su integrazione tra singolarità esistenziale e orizzonte sistemico-sociale – che, pure, occupa un ruolo teoreticamente rilevante all'interno del *Libro*, si rimanda all'approfondimento offerto in: Pier Luigi Marconi, *La "Malattia mentale" nella prospettiva sistemica*, «Rivista di Filosofia Neo-Scolastica», 106, 3, 2014, pp. 561-587.
[22] *Il libro bolañiano dei morti. Esercizi di ego dissoluzione*, cit., p. 94.
[23] Kafka, op. cit., p. 79: «Poi lasciarono tutti insieme la casa, ciò che da mesi non avevano più fatto, e presero il tram per uscire dalla città e andar fuori in campagna. La vettura, in cui sedevano soli, era tutta illuminata dal sole caldo. Comodamente appoggiati agli schienali, discussero progetti per l'avvenire; tutto ben considerato le loro probabilità non erano affatto da disprezzarsi; non se l'erano ancora mai detto gli uni cogli altri, ma tutti e tre gli impieghi erano ottimi e soprattutto molto promettenti per il futuro».
[24] *Chiarimenti*, cit.
[25] *Il libro bolañiano dei morti. Esercizi di ego dissoluzione*, cit., p. 43.

analisi intertestuale, essa si pone in sostanziale continuità tematica con l'opera di Dino Buzzati – in particolare, ad esempio, nel rapporto con il testo di *Una cosa che comincia per elle*.

Nel caso del racconto, la scoperta progressiva dello stato di malattia da parte del protagonista (con cui il lettore stabilisce un rapporto di «empatia negativa»[26], come secondo la definizione di Stefano Ercolino e Massimo Fusillo) coincide con un processo di de-umanizzazione senza ritorno. Lo stato definitivo della persona, nel passaggio di riconoscimento sociale da 'sano' a 'malato', è quello di un'intoccabile. La normatività collettiva lo estromette dalla categoria di umanità stessa.

> «I miei vestiti, i miei soldi, me li lascerete almeno!»
> «La giacca, la mantella, e basta. L'altro deve essere bruciato. Per la carrozza e il cavallo si è già provveduto.»
> «Come? che cosa volete dire? Balbettò il mercante.»
> «Carrozza e cavallo sono stati bruciati, come ordina la legge» risposte l'alcade, godendo della sua disperazione
> «Non vi immaginerete che un lebbroso se ne vada in giro in carrozzella, no?»
> [...] Lo Schroder riprese a scendere le scale. Poco dopo egli comparve sulla porta della locanda e si avviò lentamente verso la piazza. Decine e decine di persone facevano ala al suo passaggio, ritraendosi indietro man mano che lui si avvicinava[27].

Stabilendo un rapporto di contrarietà totale con la concezione montaignana di integrazione ontologica della malattia nel vivere corporeo al fine di «ristabilire la massima lontananza fra il potere tirannico della malattia e la soggezione della vittima»[28], il racconto polarizza il discorso sull'identità del malato come condizione di annichilimento irredimibile[29]. Non intesa nei termini di una mera patologia biologica, in altre parole, la malattia diventa il veicolo metaforico per ritrarre un'esclusione parimenti esistenziale e politica. Respinto dalla società (con Cipriano: «escluso»[30]), il personaggio termina il suo arco narrativo nella «disperazione»: ciò che a una persona è concesso, come l'andare «in giro in carrozzella», al «lebbroso» è negato. La narrazione buzzatiana è così corrisposta da un significativo allineamento prospettico nel *Libro* – dove, a differenza dell'antecedente, viene come si è visto adottata una strategia compositiva non propriamente diegetica.

Allo stesso modo, nel merito dell'allineamento tematico inter-autoriale osservabile nel *Libro*, un ulteriore esemplare punto di risonanza è identificabile nelle figure letterarie verghiane esprimenti l'alienazione dell'«*homo oeconomicus*»[31]. Si veda, in questo senso, la prospettiva di Francesco De Cristofaro nel saggio *Corporale di Gesualdo*, dove il corpo malato (psicotico) è identificato come luogo della manifestazione della rottura tra la persona e il sistema sociale: quelli di Gesualdo e Mazzarò sono «un fondamento 'naturale' dell'esistenza, un'incrinata *dimora* dell'animo, un principio osmotico e quasi 'religioso' […] per quei due titani alienati»[32]. Analogamente, Cipriano considera l'individuo non-conforme come condannato non solo dalla malattia, ma anche

[26] Stefano Ercolino, Massimo Fusillo, *Empatia negativa. Il punto di vista del male*, Milano, Bompiani, 2022, pp. 9-18.
[27] Dino Buzzati, *Una cosa che comincia per elle*, in *Sessanta racconti*, Milano, Mondadori, 1977, pp. 109-110.
[28] Carlo Montaleone, *Montaigne: il corpo, la malattia, l'«eccedenza»*, «Rivista di Storia della Filosofia», 71, 4 [supplemento], 2016, p. 107.
[29] Per una ricostruzione delle ramificazioni filosofiche della questione nelle sue radici medievali e premoderne si rimanda a Marilyn Nicould, Benedetta Borello, *Salute, malattia e guarigione. Concezioni dei medici e punti di vista dei pazienti*, «Quaderni storici», 46, 136, 2011, pp. 47-74.
[30] *Il libro bolañiano dei morti. Esercizi di ego dissoluzione*, cit., p. 94.
[31] Francesco De Cristofaro, *Corporale di Gesualdo. Il bestiario selvaggio della malattia*, «MLN», 113, 1, 1998, p. 78.
[32] *Ibidem*.

dall'irrilevanza funzionale che essa comporta – in un contesto di crisi in cui, perfino, il lavoro stesso è «diventato inutile».

> Credete nella religione della scienza e nella sotto-religione della medicina eppure il suo tempio l'ospedale l'avete ridotto a un colabrodo, riducendo i posti i letti, gli operatori, i medici devono superare test impossibili per diventare medici perché lo scopo non è curare le persone ma essere casta e la casta deve essere ad accesso limitato come limitazioni devono essere i respiratori, aveste avuto i posti nelle rianimazioni, vedevate che non c'era bisogno di disperarsi che i posti non ci sono e non avreste dovuto scegliere chi salvare, salvare i quarantenni e mandare a morte gli ottantenni[33].

Volendo quindi fornire una descrizione critica del volume, e tenendo conto della significatività del dispositivo di rapporto intertestuale osservata fino a questo punto, è utile rifarsi alla prospettiva assunta dall'autore stesso quando, in sede di una videointervista rilasciata per la «Rai»[34], adotta l'etichetta coniata da Wu Ming 1 di «oggetto narrativo non identificato»: di testo dalle «direzioni impredicibili»[35].

> *Fiction* e *non-fiction*, prosa e poesia, diario e inchiesta, letteratura e scienza, mitologia e *pochade*. Negli ultimi quindici anni molti autori italiani hanno scritto libri che non possono essere etichettati o incasellati in alcun modo, perché contengono quasi tutto. […] «Contaminazione» è un termine inadatto a descrivere queste opere. Non è soltanto un'ibridazione «endoletteraria», entro i generi della letteratura, bensì l'utilizzo di *qualunque cosa* possa servire allo scopo. E non è nemmeno un semplice proseguire la tradizione della «letteratura di *non-fiction*», opere come *Se questo è un uomo* o *Cristo si è fermato a Eboli*. Quei libri non erano «mostri», non erano prodotti di un'aberrazione. Oggi dobbiamo registrare l'inservibilità delle definizioni consolidate. Inclusa, come si diceva, quella di «postmoderno», perché qui l'uso di diversi stilemi, registri e linguaggi non è filtrato dall'ironia fredda nei confronti di quei materiali. Non sono operazioni narratologiche, ma tentativi di raccontare storie nel modo che si ritiene più giusto[36].

Nello specifico dell'analisi del *Libro* e, in particolare, della sua lettura come documento di interesse nella descrizione degli effetti e dei processi dell'«impennata» di smaterializzazione lavorativa, il passaggio di Wu Ming 1 risulta particolarmente calzante. Nel volume, l'integrazione di registri, direttive di genere letterario, strategie narrative ed estetiche, forme dell'astrazione speculativa e della registrazione diaristica, non appare come una tradizionale 'ibridazione'. Il suo inquadramento critico richiede invece l'abbandono delle «definizioni consolidate», a fronte del fatto che la composizione di Cipriano non si avvale di un processo combinativo endoletterario, ma comprensivo di materiali verbali e vocali esogeni.

> Ora mi chiederai perché certe persone se la cavano peggio con l'infezione del coronavirus che determina il Covid-19? Questo è l'elemento nuovo, che fino a poco fa non si conosceva: tutti i pazienti più gravi e che sono morti (anche quelli giovani, anche Sepulveda, il mio amato Sepulveda) sono pazienti con uno stato infiammatorio generale già prima dell'infezione: […] insomma tutti quelli che già avevano un cronico stato infiammatorio in atto. Cosa ci dimostra questo virus, Piero? Che bisogna fare prevenzione, ecco cosa. Bisogna ridurre lo stato infiammatorio con cui le persone viaggiano per tutta la vita. Ci sono persone che mangiano male, mangiano zuccheri, farine, si muovono poco, assumono farmaci per contrastare gli effetti dell'alimentazione e della sedentarietà, antipertensivi antidiabetici

[33] *Il libro bolañiano dei morti. Esercizi di ego dissoluzione*, cit., p. 41.
[34] *Piero Cipriano. Il libro bolañiano dei morti*, cit.
[35] Wu Ming, *New Italian Epic*, Torino, Einaudi, 2009, pp. 41.
[36] Ivi, p. 42.

> anticolesterolo eccetera, anche gli psicofarmaci che date voi psichiatri, lo sai, non fanno bene, fanno ingrassare, sindrome metabolica, anomalie cardiache, diabete, i tuoi pazienti dovete poi dargli farmaci per cuore diabete pressione, è un serpente che si morde la coda, aggiungici l'inquinamento per chi vive in luoghi inquinati, chi vive nelle grandi città, o in una regione inquinatissima come la Lombardia, ecco […][37].

Con Wu Ming 1, «l'utilizzo di *qualunque cosa* possa servire allo scopo» della costruzione del testo viene declinato dall'autore nell'intersezione di piani e punti di prospettiva. Nell'estratto, la forma narrativa presenta la registrazione finzionale di una conversazione dedicata all'impatto del Covid-19 sui corpi degli ammalati: tra parentesi, viene immesso un inserto dedicato al rapporto con l'opera di Luis Sepúlveda – che problematizza l'identificazione chiara di soggetto parlante e autore del testo. L'indistinguibilità delle due identità, a ridosso del passaggio, è poi contraddetta dalla forma fática che segue con l'evocazione interrogativa del nome stesso dell'autore, che torna a essere quindi distinguibile dalla voce parlante. La ripresa del *modus* di registrazione veicola allora un approfondimento di ordine critico-sociale, che esula dalla stretta tematica dell'infezione pandemica e verte su coordinate antropologiche in sé e per sé («Ci sono persone che mangiano male» e a seguire). Nella riflessione sullo stato fisiologico degli individui, a sua volta, è integrato un allargamento di prospettiva ecologica («aggiungici l'inquinamento») e rivolta allo specifico della pratica lavorativa psichiatrica e terapeutica. Il passaggio citato riflette così lo stato «non-identificato», generale, del *Libro*, che supera le definizioni convenzionali.

A proposito di tale dimensione composita, nel capitolo conclusivo l'autore offre una riflessione di carattere metaletterario e dichiara riguardo la poiesi del testo: «Ora riscritti, montati, eliminati, tagliati, questi pezzi si trasformano in libro»[38]. Ancora, appare evidente la risonanza con la prospettiva teorica di *New Italian Epic*:

> anche le scritture più legate a uno specifico letterario subiscono a vari gradi l'influenza di ciò che avviene negli altri media, basti pensare a come il computer e la rete hanno cambiato l'approccio allo scrivere, inteso proprio come atto materiale, sequenza di gesti, apertura di possibilità: scrittura ricorsiva, tagliare e incollare, «cestinare» senza distruggere il supporto, subitanea ricerca di conferme o smentite, eccetera[39].

L'orizzonte di coincidenza tra la teoria e la forma, così riassunto, si pone a servizio dell'ipotesi di effettiva afferenza, da parte di Cipriano, al modello di Wu Ming (ipotesi corroborata, come si è detto, dalla sua stessa dichiarazione). Si tratta di un fattore di interesse, in quanto la configurazione del testo costituisce un punto di osservazione privilegiato: la disarticolazione delle direttive di genere permette all'autore una penetrazione critica profonda nelle questioni connesse alla trasformazione dell'apparato lavorativo dalla presenza all'assenza. Non vincolato da orizzonti conclusi di genere, l'impianto formale si pone in altre parole come strumento di indagine epistemologicamente trasformativo.

Si consideri in questo senso, ancora a titolo di esempio, l'utilizzo strumentale da parte di Cipriano dell'elenco puntato. Nel merito della riflessione sulle strategie di «sopravvivenza anarchica»[40] ai cambiamenti che avvengono nella compagine socioeconomica, il dispositivo retorico è utilizzato dall'autore per veicolare la combinazione di: una presa di posizione politica, una narrazione memoriale (con Donnarumma: realistica) focalizzata sul tempo del lockdown, e una critica nei confronti sia dei meccanismi di gestione della comunicazione sociale a proposito dei modelli di

[37] *Il libro bolañiano dei morti. Esercizi di ego dissoluzione*, cit., pp. 111-112.
[38] Ivi, p. 163.
[39] Wu Ming, *op. cit.*, p. 45.
[40] Cfr.: *Decalogo di sopravvivenza anarchica*, in *Il libro bolañiano dei morti. Esercizi di ego dissoluzione*, cit., pp. 86-91.

infezione, sia delle dinamiche di controllo esercitate tramite la limitazione delle possibilità di abitazione degli spazi, privati e lavorativi.

> 19. Hai un lavoro? smetti all'improvviso di andarci, datti malato. Che malattia? La depressione. Vogliono una prova che sei depresso? Sporgiti dal balcone, nudo (senza mutande) e dici ora mi butto (ma senza esagerare, se non ti ricoverano) (ma in generale pure esagerando non potranno ricoverare migliaia di persone abbronzate di sole e nude, se no si intaseranno i reparti psichiatrici come prima si intasavano le rianimazioni […])[41].

Il taglio ironico è posto a servizio di un ritratto allucinatorio dell'individuo-lavoratore sottoposto alle misure di reclusione forzata e alla normazione delle pratiche relazionali (il punto 16 dello stesso elenco recita: «Non respirare, dunque»)[42]. La dimensione narrativo-paradossale dell'estratto, se contestualizzata all'interno dell'intero testo, risulta inoltre corrisposta da un approccio di riflessione critica sugli accadimenti del lockdown.

> Un altro pezzo per *Charta Sporca* è sul TSO che fanno a un povero ragazzo siciliano perché con un megafono girava per il suo paese esortando i compaesani a uscire e togliersi le mascherine di bocca. Povero ragazzo. È l'emblema della fine che faremo noialtri che contesteremo lo psico-potere che subentrerà alla psico-pandemia[43].

Il riferimento è al caso di Dario Musso, persona sottoposta a trattamento sanitario obbligatorio il 2 maggio 2020 a seguito delle azioni descritte dall'autore[44] – che, ancora impiegando un *modus* metaletterario, riprende e tematizza all'interno del testo la propria azione intellettuale di produzione pubblicistica.

Tale stratificazione delle modalità di composizione testuale (comprendenti, come si è visto, prospettive narrative, metaletterarie, diaristiche e critiche sia di natura paradossale sia empirico-razionale) costituisce un dispositivo particolarmente efficace per inquadrare le dinamiche dell'atomizzazione lavorativa. L'integrazione nel testo di voci e registri diversi – dal paradosso satirico alla riflessione sul caso di Musso – permette di penetrare i fenomeni superando la dicotomia tra approccio narrativo e analitico.

4. Poiesi letteraria e «materia 'grezza'» del reale

La necessità autoriale alla base dell'impianto metodologico adottato nella poiesi del *Libro*, fino a qui descritto, appare quella di stabilire un nuovo rapporto di immediatezza tra la compagine testuale e quella dell'esterno empirico. A questo proposito, in linea con la prospettiva di Bertolini, Fullin e Pacetti, è da notarsi come la profonda stratificazione dei fenomeni connessi all'«evento pandemico del 2020», che «ha costretto le imprese a ricorrere in modo massiccio al lavoro da remoto per dare continuità alla propria attività», richieda agli scrittori l'adozione di un approccio analitico adeguato a descrivere la complessità di un «inatteso esperimento sociale in tema di organizzazione del lavoro che ha determinato, nel breve periodo, cambiamenti rilevanti nelle esperienze lavorative di milioni di persone»[45]. Rispetto a quest'ultimo punto, sul versante della quantificazione, rifacendosi alla sistemazione dei dati proposta da Azzolari e Fullin emerge il quadro seguente:

---

[41] Ivi, pp. 90-91.
[42] Ivi, p. 90.
[43] Ivi, p. 163.
[44] *"La pandemia non c'è" e gli fanno tso, inchiesta procura*, «Ansa», 11 maggio 2020, <https://www.ansa.it/sicilia/notizie/2020/05/11/la-pandemia-non-ce-e-gli-fanno-tsogarante-chiede-notizie_640d55b2-53c7-4d75-b944-270759306f46.html> (Consultato: 21 agosto 2025).
[45] Sonia Bertolini, Giovanna Fullin, Valentina Pacetti, *Il lavoro da remoto tra terziarizzazione, digitalizzazione e trasformazioni delle relazioni di impiego*, «Meridiana», 104, 2022, p. 9.

> Secondo le stime dell'Osservatorio sullo smart working, in Italia il numero dei lavoratori da remoto era molto limitato ma in crescita già prima della pandemia: nel solo periodo tra il 2018 e il 2019 il loro numero era passato da 480.000 a circa 570.000. È tuttavia con l'avvento dell'emergenza e delle restrizioni anticontagio che il remote work ha assunto le dimensioni di un vero e proprio fenomeno di massa che ha coinvolto milioni di persone in Europa e nel mondo. Le stime dello stesso Osservatorio parlano infatti di più di 6,5 milioni di lavoratori che in Italia si sono trovati a svolgere la propria attività da remoto durante il primo lockdown.[46]

In continuità con quanto già espresso da Fenoglio, tali dati confermano la significatività del momento pandemico come punto cardinale per la radicazione pervasiva del telelavoro in Italia – in cui sono poste le basi per l'integrazione duratura del «remote work» nell'organizzazione produttiva. Di particolare interesse, in questo riguardo, è quindi la dimensione del *Libro* come spazio di analisi ibrida: non unicamente sociologica e politica, ma estetica anche.

L'impiego del canale meta-speculativo da parte dell'autore è circoscritto non solo, riflessivamente, alla composizione del proprio testo («questi pezzi si trasformano in libro»), ma è estesa inoltre a materiali letterari altri. Questo approccio si manifesta, ad esempio, nell'inserimento di valutazioni su opere e profili autoriali concatenate in un catalogo paradossale, che costituiscono la materia di un percorso trasversale denominato (come anche il capitolo di riferimento) «*cimitero della letteratura*»[47]. Ancora in linea con il modello di «oggetto narrativo non identificato», tale rivolgimento critico veicola un discorso al contempo composito e prospetticamente unificato. Le letture offerte da Cipriano convergono nell'*unicum* delle riflessioni sulle condizioni sociali nel tempo pandemico, conservando tuttavia uno statuto critico autonomo.

La «natura aperta»[48] dell'opera manifesta così le sue qualità integrative e interrogative – offrendo all'autore una particolare possibilità di connessione tra discorso critico-letterario e critico-sociale. In altre parole, l'attraversamento dei casi letterari è immesso da Cipriano nella direttiva focale generale del testo, pur mantenendo in esso il suo statuto, con Wu Ming 1, di corpo estraneo. Metaforicamente, il *Libro* mostra in questi termini uno «sviluppo "aberrante"», dalle «sembianze» frankensteiniane[49].

> Mi sovviene il più grande romanziere di questa città, di questo grandissimo bordello che in queste settimane s'è fatta mettere in scacco dal virus, Aurelio Picca, una specie di Pasolini e Busi ma non omosessuale, […] è un non scrivere bene, il suo, che diventa molto bene, è autobiografico senza rompere le palle, se leggi Arsenale di Roma distrutta per prima cosa ti viene voglia di scrivere di quello che combinavi a vent'anni a Roma, con chi scopavi o meglio con tutte quelle che non scopavi per timore di quel maledettissimo virus Hiv che poi tutti se ne sono dimenticati, si sono dimenticati che ha fatto trentacinque milioni di morti e hanno ripreso a scopare senza timori finché è arrivato un virus molto più fesso ma che invece che dal sangue o dallo sperma invece che dai liquidi penetra per mezzo dell'aria […][50].

L'attraversamento del caso di Picca è tangenziale a una riflessione comparativa sulle reazioni sociali alla diffusione dell'Aids e su quelle, nel 2020, al Covid-19. Nel contesto generale del *Libro*, tale parallelismo risulta funzionale, ancora, a un intento di penetrazione critica – rispetto a cui l'inquadramento del caso dell'autore di *Arsenale di*

[46] Davide Azzolari e Giovanna Fullin, «*Il mio ufficio è il mio divano». Spazi, strumenti e tempi del lavoro da remoto*, «Meridiana», 104, 2022, pp. 76-77.
[47] Cfr.: *Nel cimitero della letteratura*, in *Il libro bolañiano dei morti. Esercizi di ego dissoluzione*, cit., pp. 141-154.
[48] Wu Ming, *op. cit.*, p. 45.
[49] Ivi, p. 41.
[50] *Il libro bolañiano dei morti. Esercizi di ego dissoluzione*, cit., p. 150.

Roma distrutta[51] si pone in maniera strumentale. Con le parole di Andrea Gialloreto, «rimarcare la funzione poietica del gesto scrittorio» significa qui per l'autore «concepire l'operatività artistica come corrente dinamica che accosti, tenendoli ben distinti, il pensiero e la materia 'grezza' della realtà»[52]. L'affiancamento del caso letterario a quello pandemico, così come l'impiego di un registro personale e stratificato in senso mimetico-fático, mostra una concezione dell'attività compositiva non come mera rappresentazione astrattiva, ma come, appunto, «corrente» capace di accostare elementi eterogenei e distinti.

Da un lato, quindi, resta osservabile la traccia del pensiero critico e comparativo: quello sulle reazioni sociali a due virus diversi. Dall'altro, la «materia 'grezza' della realtà»: le citazioni dirette e il ricordo autobiografico di Picca. L'analisi teorica e l'esperienza vissuta risultano connesse nel processo compositivo. La realtà stessa, ancora secondo la lettura di Gialloreto, risulta così «'tagliata' nelle fogge più idonee a rappresentare icasticamente»[53] – intento che si pone a servizio di un'indagine critica che cerca il superamento della semplice dimensione di cronaca degli eventi, pur rimanendo ancorata alla descrizione di essi come dominante tematica.

Nei termini del critico, la scrittura di Cipriano agisce frammentando e riassemblando il reale con l'intento di riconfigurarne la forma per farla emergere in una nuova immediatezza di significato, e superare così l'epistemologia tradizionale. In altre parole, in linea con la teoria del linguaggio di Julia Kristeva, «L'"io"» autoriale «parla-canta il movimento indeciso del suo avvento. La sua geometria, cioè il testo, questo "doppio del vento linguato" raccoglie in una sola sequenza formulata il ritmo e il senso»[54]. Integrando nella propria istanza autoriale una dimensione soggettiva, l'autore presenta una scrittura (una «geometria»), che sequenzia, accordandoli, il dato esperienziale stesso, e dunque la prospettiva critica non convenzionale sul reale, e la proposta di «senso».

La frammentazione e la ricomposizione della realtà assumono così l'assetto di un correlato formale, teso a rispecchiare la collisione tra dimensione professionale e dimensione personale che caratterizza il lavoro smaterializzato e de-territorializzato nella fase pandemica. La voce autoriale non costituisce più una voce monolitica ma, più propriamente, un deleuziano campo di forze[55]. Qui si relazionano il pensiero critico e la «materia 'grezza'» del reale, consentendo una prospettiva inedita sulla questione della 'smart life'.

In definitiva, la qualità intersezionale del *Libro* appare quindi in linea con il contesto epistemologico tracciato da Contarini a proposito delle più recenti declinazioni letterarie relative al contesto lavorativo contemporaneo:

> si nota nell'attuale produzione letteraria, in specie quella che tratta del mondo del lavoro e dell'economia, una predominanza di forme inclini al recupero della testimonianza, del documento, dell'intervista […], dell'inchiesta […], del reportage letterario, spurio o romanzato che lo si voglia definire, dell'incrocio tra giornalismo e narrativa di invenzione […], dell'utilizzazione letteraria dei blog e di internet […]. Esperienziale, autobiografica, giornalistica, fattuale più che finzionale, questa produzione letteraria che esubera dai generi predefiniti, definibile per quello che non è, oggetto narrativo non identificato, secondo la formula di Wu Ming ormai di uso e abuso comune, sembra rivendicare un rapporto diretto e immediato con la

[51] Aurelio Picca, *Arsenale di Roma distrutta*, Torino, Einaudi, 2018.
[52] Andrea Gialloreto, *Il narratore inattendibile. I romanzi 'distrati' di J. R. Wilcock*, «Studi novecenteschi», 38, 82, 2011, p. 442.
[53] *Ibidem*.
[54] Julia Kristeva, *Materia e senso. Pratiche significanti e teoria del linguaggio*, trad. di Bruno Bellotto e Daniela De Agostini, Torino, Einaudi, 1980, pp. 84-85.
[55] Cfr. Gilles Deleuze, *La letteratura e la vita*, in *Critica e clinica* [1993], trad. di Alberto Panaro, Milano, Raffaello Cortina, 1996, pp. 13-19.

> realtà, sembra volersi risaldare all'attualità, privilegiando indubitabilmente i modi del realismo[56].

La sostanziale organicità del testo a quanto descritto dalla studiosa, come evidenziato fino a questo punto, si pone inoltre a suffragio della valutazione di significatività dell'analisi del *Libro* come caso di interesse per lo studio dei fenomeni relativi all'atomizzazione fisica del lavoro nel suo momento di radicalizzazione. Oltre alla coincidenza nel riferimento a Wu Ming, tale organicità è particolarmente testimoniata dalla tendenza – identificabile come 'generale' – a una rivendicazione di nuove strategie di connessione alla realtà tramite il medium compositivo. Espedienti formali come la delineazione del *Cimitero della letteratura*, come la registrazione diaristica e le inserzioni meta-speculative, non tendono dunque a un allontanamento dai fenomeni del reale: al contrario, la complessità formale e compositiva del testo è motivata da un desiderio, con Contarini, di risaldatura ad essi.

5. Considerazioni: il testo come indagine

Come osservato, la struttura chimerica del *Libro* lo situa all'interno di un contesto creativo largamente occupato da testi che superano i tradizionali confini di genere. Nello specifico della proposta letteraria di Cipriano, tale aspetto emerge con particolare chiarezza dall'intersezione tra la riflessione sulle nuove declinazioni a distanza dell'attività lavorativa – tramite il canale telefonico – e quella, più generale, sociopolitica, condotta in riferimento comparativo alla materia del canone letterario (come mostrato dal parallelo kafkiano). Ancora con Contarini, simili declinazioni formali esprimono uno stato condiviso della letteratura contemporanea dedicata ai temi delle trasformazioni lavorative e mostrano implicitamente l'intento degli autori di ristabilire un'immediatezza nel rapporto con la realtà.

Tali testi possono quindi configurarsi come strumenti di analisi privilegiati, connettendo l'indagine sulle modificazioni della dimensione professionale a quella focalizzata su quanto si verifica, al contempo, entro lo spazio personale-esistenziale. La descrizione delle nuove modalità telelavorative consente infatti a Cipriano di condurre un approfondimento critico che trascende il dato sociologico, rivolgendosi in senso allargato ai mutamenti implicati dal radicalizzarsi della "smart life".

> Ecco che il lockdown imposto alla maggior parte del pianeta sospende, per la maggioranza degli umani, il lavoro, e dimostra che tutto questo lavoro (checché ne dicano gli economisti) era sostanzialmente inutile, una sorta di terapia occupazionale, di ergoterapia manicomiale o da campo di lavoro, si lavorava (per la maggior parte delle persone) tutto sommato per impiegare il tempo, per non pensare, si vive per sopravvivere anche senza lavoro, anche con tutte le fabbriche chiuse.[57]

La smaterializzazione del lavoro diventa quindi il tramite per una riflessione ontologica sul tema della morte – in particolare rapporto con la concezione agambeniana di una «nuda vita», socialmente conforme e basata sulla prospettiva di separazione (già linneana e kafkiana) per cui «l'uomo è l'animale che deve riconoscersi umano per esserlo e deve per questo dividere – decidere – l'umano da ciò che non lo è».[58] Il *Libro* non assume per questi motivi la direzione di mera registrazione documentale di cambiamenti (anche a fronte dell'aderenza ai moduli di presentazione realistica descritti da Donnarumma). Di essi, propone invece un'interpretazione attiva e una lettura critica, esplorando il legame – indistricabile – tra modificazioni empiriche dell'apparato lavorativo ed esistenza singolare, privata e sociale.

[56] Contarini, *op. cit.*
[57] Contarini, *op. cit.*
[58] *Il libro bolañiano dei morti. Esercizi di ego dissoluzione*, cit., p. 94.

Soggettività femminile e spazio domestico nell'era del lavoro agile. Un confronto tra *The Last Samurai* di Helen De Witt e *Negative Space* di Gillian Linden

Antonella De Blasio

Università degli Studi eCampus
(antonella.deblasio@uniecampus.it)

Abstract

Il contributo analizza la relazione tra lavoro agile, spazio domestico e identità femminile attraverso un'analisi comparata di *The Last Samurai* di Helen DeWitt (2000) e *Negative Space* di Gillian Linden (2024). Entrambi i romanzi pongono al centro della narrazione la figura di una madre che svolge un lavoro cognitivo precario e deve gestire simultaneamente la sfera professionale e il lavoro invisibile di cura all'interno dello spazio domestico. Se in *The Last Samurai* questa condizione diventa occasione per un progetto di emancipazione intellettuale, alternativo alle logiche della produttività neoliberale, in *Negative Space*, ambientato nel periodo successivo al lockdown, si traduce in ansia e perdita di orientamento.

Parole chiave Lavoro cognitivo, identità, spazio domestico

DOI https://doi.org/10.58015/2036-2293/811

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. Nuove geografie del lavoro e immaginari letterari

La trasformazione che ha interessato il lavoro negli ultimi decenni ha progressivamente messo in discussione le coordinate spaziali e temporali che per oltre un secolo avevano definito l'esperienza professionale. L'ufficio tradizionale, con i suoi rituali e le sue gerarchie, ha ceduto il passo a modelli organizzativi basati sulla flessibilità e sulla mobilità, nei quali la produttività non è più legata alla presenza fisica, ma alla capacità di adattarsi a tempi e spazi variabili, in un processo che tende a smaterializzare e deterritorializzare l'esperienza lavorativa. Espressioni come *telework*, *home work*, *agile work* o *flexible work* indicano già da tempo l'emersione di una cultura del lavoro in cui non è più il luogo a definire la prestazione, ma la modalità con cui essa viene svolta, un paradigma che porta con sé una trasformazione organizzativa e relazionale di lungo periodo[1].

Il lavoro agile ha reso evidente come il capitalismo contemporaneo tenda a invadere e rimodellare la sfera privata, sovrapponendo intimità domestica e regime produttivo ed erodendo i confini del tempo umano fino a inglobare anche la dimensione affettiva nei circuiti della performance. Gli anni del Covid-19 hanno accelerato questo cambiamento, poiché, a partire dal lockdown, con la smaterializzazione degli uffici e il lavoro da remoto, gli spazi domestici, colonizzati dalla tecnologia e dalle incombenze lavorative, si sono trasformati in un prolungamento della vita professionale[2]. Queste trasformazioni si inseriscono in un processo più ampio di ripensamento delle modalità organizzative del lavoro. Analisi condotte da osservatori globali come il World Economic Forum, infatti, prospettano entro i prossimi decenni uno scenario radicalmente diverso da quello novecentesco, caratterizzato dal superamento delle forme di fordismo applicate al lavoro d'ufficio, dall'adozione di strutture organizzative sempre più orizzontali, dalla scomparsa dei tradizionali simboli aziendali – come la scrivania personale – e dall'affermazione di un ecosistema lavorativo fondato sulla collaborazione diffusa e sulla mobilità dei ruoli[3]. In questo contesto, l'attività lavorativa si configura come dinamica e fluida, orientata ai risultati, basata sull'autonomia individuale e mediata costantemente dalle tecnologie digitali.

Se l'analisi sociologica e organizzativa ha messo in luce l'emergere di questi nuovi modelli con lenti analitiche, la letteratura offe uno spazio per indagarne le ricadute cognitive, affettive e identitarie[4]. Negli ultimi decenni, diverse narrazioni hanno

---

[1] Federico Butera, *Dal lavoro agile alla new way of working*, in *Studi e saggi*, a cura di Giovanni Mari et al., Firenze, Firenze University Press, 2024, pp. 1553-1565.

[2] Sul processo di riorganizzazione del lavoro e sulla trasformazione degli spazi domestici in luoghi produttivi in seguito alla pandemia, si vedano, tra gli altri: Federico Butera, *Le condizioni organizzative e professionali dello smart working dopo l'emergenza: progettare il lavoro ubiquo fatto di ruoli aperti e di professioni a larga banda*, «Studi organizzativi», 1, 2020, 142-66; Domenico De masi, *Smart Working. La rivoluzione del lavoro intelligente*, Venezia, Marsilio, 2020; Michel Martone (a cura di), *Il lavoro da remoto. Per una riforma dello smart working oltre l'emergenza*, Piacenza, La Tribuna, 2020; Debora Azzolari et al., *A casa tutto bene? Le condizioni fisiche e psicologiche dei lavoratori 'in smart'*, in *Il lavoro da remoto. Aspetti giuridici e sociologici*, a cura di Marco Peruzzi e Devi Sacchetto, Torino, Giappichelli, 2021; Silvia Bertolini et al., *Il lavoro da remoto alla prova dell'emergenza. Implicazioni sociali e organizzative*, «Cambio. Rivista sulle trasformazioni sociali», 11, 22, 2021, 69-82, <doi.org/10.36253/cambio-11489>.

[3] Massimiliano Panarari, *Dopo la stagione delle scrivanie è il momento della "gerarchia piatta"*, «La Stampa», 24 giugno 2023, <https://www.lastampa.it/specchio/temi/2023/06/25/news/dopo_la_stagione_delle_scrivanie_e_il_momento_della_gerarchia_piatta-12873769/> (Consultato: 20 agosto 2025).

[4] Tra i principali contributi dedicati al rapporto tra letteratura e lavoro pubblicati in Italia negli ultimi decenni si ricordano: Silvia Contanarini (a cura di), *Letteratura e azienda. Rappresentazioni letterarie dell'economia e del lavoro nell'Italia degli anni 2000,* «Narrativa», 31-32, 2010; Paolo Chirumbolo, *Letteratura e lavoro. Conversazioni critiche*, Rubbettino, Soveria Mannelli (CZ), 2013; Tiziano Toracca, *Labour Between Law and Literature: Historical Similarities and Critical Propositions on the Present*, «Pólemos», 11, 2, 2017, 361–377; Cavazzini Andrea, *Lavoro e letteratura tra libertà e schiavitù. Un percorso*, «L'Ospite ingrato online», 3-4, 2018, 73-83; Tiziana Toracca e Angela Condello, *Law, Labour and the Humanities. Contemporary European Perspectives*, London, Routledge, 2019; Stefano Adamo, *Introduction. Narrating the Economy: Perspectives on the Intersections between Literature and Economics*,

tematizzato le nuove configurazioni deterritorializzate del lavoro e le loro implicazioni psicologiche ed esistenziali, elaborando nuove grammatiche per restituire l'esperienza di vite in equilibrio instabile tra autonomia e vulnerabilità. A livello di genealogia letteraria, la tradizione canonizzata dei cosiddetti 'romanzi d'ufficio' – che in realtà non descrivono tanto l'ambiente lavorativo quotidiano quanto la dimensione burocratica come condizione esistenziale e sociale – si è costruita intorno a opere come *Il processo* (1925) e *Il castello* (1926) di Kafka, paradigmi assoluti della macchina amministrativa assurda e impenetrabile, *Il palazzo dei sogni* (1981) di Kadaré e *Tutti i nomi* (1997) di Saramago, fino a *Il re pallido* (2011) di Foster Wallace, romanzo incompiuto sulla noia in un ufficio dell'IRS statunitense[5]. A questa tradizione si possono accostare anche *Fantozzi* (1971) di Villaggio e alcune pagine di Calvino attraversate da un immaginario burocratico. Queste narrazioni, seppur con strategie diverse, hanno presentato la burocrazia come macchina paradossale, come dispositivo totalitario, come cornice metafisica o come grottesca parodia dell'ordine istituzionale, mettendo in scena la condizione di alienazione che ne deriva da una prospettiva prevalentemente maschile.

Negli ultimi anni, la scrittura femminile ha elaborato una contro-tradizione capace di raccontare in modo specifico l'esperienza lavorativa delle donne nei contesti contemporanei, mettendo in primo piano la precarietà economica, le molestie, ma soprattutto il peso invisibile del lavoro di cura che rimane in gran parte affidato alla loro responsabilità – pensiamo ad esempio ai ritratti tragicomici delle *working mothers* della *middle class* americana, come *I Don't Know How She Does It* (2011) di Allison Pearson o *A Window Opens* (2015) di Elisabeth Egan, fino alle rappresentazioni più radicali della *street literature* afroamericana. Queste narrazioni spostano il baricentro sulle tensioni identitarie che scaturiscono da una 'temporalità dissonante', in cui la gestione simultanea della sfera professionale, di quella domestica e della maternità si rivela un nodo strutturalmente irrisolto, divenendo un topos ricorrente. È in questa direzione che si inseriscono *The Last Samurai* di Helen DeWitt, pubblicato nel 2000, e *Negative Space* di Gillian Linden, del 2024, due romanzi che, attraverso strategie narrative molto diverse, delineano entrambi la figura di una madre impegnata in un lavoro cognitivo precario, la cui vita lavorativa e familiare si compenetrano senza soglie nette, modificando e modellando le coordinate della soggettività.

2. Identità e precarietà in *The Last Samurai* e *Negative Space*

Pubblicato nel 2000, *The Last Samurai* segna l'esordio letterario di Helen DeWitt, autrice statunitense formatasi a Oxford in lettere classiche. Il lungo e complesso percorso che ha preceduto la pubblicazione – costellato da numerosi tentativi di scrittura e da una condizione di precarietà lavorativa – si riflette in alcuni nuclei tematici del romanzo.

I protagonisti della narrazione sono Sibylla, americana a Londra, ex studentessa brillante ma disillusa dall'accademia, e suo figlio Ludo, bambino prodigio che viene formato in un appartamento freddo e inospitale. Sibylla si occupa di trascrizione digitale dei testi, un lavoro mal retribuito, monotono e spersonalizzante, che non valorizza i suoi studi classici a Oxford. Sebbene il romanzo sia ambientato nei primi anni Novanta, la sua traiettoria rende già visibile la perdita di linearità e la frammentazione dei percorsi professionali che caratterizzano l'epoca della flessibilità. Da questa condizione, in maniera quasi paradossale, Sibylla elabora e sviluppa per suo figlio Ludo un progetto educativo che prevede lo studio delle lingue antiche, della letteratura, della musica, della matematica e la visione reiterata de *I sette samurai di Kurosawa*, film che diventa un vero e proprio modello formativo, sostituendo la figura paterna.

«Status Quaestionis», 16, 2019, <https://doi.org/10.13133/2239-1983/15678>; Alessandro Cinquegrani (a cura di), *Imprese letterarie*, Venezia, Ca' Foscari, 2019; Carlo Baghetti, Claudio Milanesi e Emanuele Zinato, *Sulla necessità di uno studio della letteratura europea del lavoro. Introduzione*, «Costellazioni», 12, 2020, 9-14; Raul Calzoni e Valentina Serra, *Rappresentazioni del lavoro in letteratura e nella cultura visuale*, «Between», XIII, 26, 2023, i-xvi, <http://doi.org/10.13125/2039-6597/5982>.

[5] David Graeber, *The Utopia of Rules. On Technology, Stupidity, and the Secret Joys of Bureaucracy*, Brooklyn-London, Melville House, 2015.

Dopo aver abbandonato l'idea di una carriera universitaria, la protagonista trasferisce dunque la sua tensione produttiva e il suo desiderio di realizzazione intellettuale all'interno dello spazio domestico, costruendo per Ludo un percorso di formazione che può essere letto come una prefigurazione delle logiche del lavoro cognitivo nel contesto biocapitalista, in cui la produzione di valore si estende oltre il tempo lavorativo fino a investire la dimensione affettiva. Il biocapitalismo contemporaneo coinvolge la soggettività in maniera totalizzante, trasformando anche le emozioni e le passioni in risorse produttive[6]. Sibylla, che lavora con il linguaggio e ha difficoltà a raggiungere una stabilità economica, misura il tempo in ore di lavoro, calcolando di volta in volta se il suo compenso riesce a coprire anche le spese non ordinarie, come il costo del biglietto di un concerto:

> Ludo got up at 11:00. I went on typing until 2:00. That was about seven hours which was good going for the day, and paid off for the concert and taxi and ice cream. I thought: 1: If I could do this every day I would have hours left over and 2: If I could play a piece 60 times in seven hours I could probably learn to play the piece. I had a longing to hear again Brahms' Ballade Op. 10 No. 2 which I had heard only once at the concert the night before[7].

Il progetto educativo domestico costruito per Ludo è un impiego intellettuale che presenta molte delle ambivalenze del lavoro agile, in cui le giornate sono scandite da interruzioni, riprese e sovrapposizioni di ruoli. L'appartamento londinese di Sibylla, spazio multiforme che è al tempo stesso casa, ufficio, scuola e biblioteca, diviene così un esempio emblematico della compenetrazione tra vita e lavoro che caratterizza il postfordismo[8]. Il gesto della scrittura sulla tastiera si intreccia con le attività di cura, in un flusso continuo tra tempo lavorativo e tempo personale:

> I gave him lunch and then another half hour had gone by. I returned to the computer & typed for three hours with only occasional questions from L. I took a short break and typed for half an hour; I took a break for dinner and typed for two hours; I put L to bed at 9:00 and went back downstairs at 9:30 and typed for three hours and then I went back upstairs.
>
> It seemed to be rather cold[9].

La scelta di creare un percorso formativo nello spazio abitativo, nonostante si presenti come un atto di autonomia, conserva i tratti di una logica adattiva e sacrificale tipica delle lavoratrici precarie[10]. Il lavoro intellettuale, solo apparentemente libero, rivela dunque una componente di auto-sfruttamento, poiché anche la passione per la conoscenza e la dedizione che la sostiene vengono governate da logiche di rendimento[11]. Come evidenzia Byung-Chul Han nella sua analisi della società neoliberista, l'imperativo all'efficienza provoca una stanchezza costante non più imposta dall'esterno, ma che diventa autoindotta[12].

Nonostante sia ancora un bambino, anche Ludo cresce in una condizione che richiama la flessibilità contemporanea, infatti non riceve un'istruzione lineare, ma

---

[6] Vanni Codeluppi, *Biocapitalismo. Verso lo sfruttamento integrale di corpi, cervelli ed emozioni*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008; Adalgiso Amendola, Laura Bazzicalupo, Federico Chicchi, Antonio Tucci (a cura di), *Biopolitica, bioeconomia e processi di soggettivazione*, Macerata, Quodlibet, 2008.
[7] Helen DeWitt, *The Last Samurai* [2000], New York, Talk Miramax Books/Hyperion, p. 180.
[8] Paolo Virno, *Grammatica della moltitudine*, Roma, DeriveApprodi, 2002, pp. 100-104.
[9] Helen DeWitt, *op. cit.*, p. 80.
[10] Cristina Morini, *Per amore o per forza. Femminilizzazione del lavoro e biopolitiche del corpo*, Verona, Ombre Corte, 2010, pp. 60-61.
[11] Cristina Morini, Andrea Fumagalli, *Life put to work: Towards a life theory of value*, «Ephemera», 10, 3/4, 2010, pp. 234-252.
[12] Byung-Chul Han, *La società della stanchezza* [2010], trad. di Federica Buongiorno, Roma, Nottetempo, 2012.

accumula conoscenze interdisciplinari che lo rendono incompatibile con il canone scolastico e, al tempo stesso, lo espongono alla solitudine e alla fatica che accompagnano l'iper-prestazione, poiché a ogni suo risultato segue un nuovo traguardo da raggiungere, in un processo potenzialmente infinito:

> Early March, winter nearly over. Ludo still following scheme I do not understand: found him reading Metamorphoses the other day though he is only up to Odyssey 22. Seems to have slowed down on Odyssey, has only been reading 100 lines or so a day for past few weeks. Too tired to think of new places to go, where is there besides National Gallery National Portrait Gallery Tate Whitechapel British Museum Wallace Collection that is free? Financially in fairly good position as have typed Advanced Angling 1969–present, Mother and Child 1952–present, You and Your Garden 1932–1989, British Home Decorator 1961–present, Horn & Hound 1920–1976, and am now making good progress with The Poodle Breeder, 1924–1982. Have made virtually no progress with Japanese[13].

La narrazione è costruita come un mosaico di citazioni di testi letterari e del film di Kurosawa, inoltre vengono riportati brani tratti da grammatiche, manuali di linguistica e di matematica. Questa forte componente intertestuale è tuttavia parte integrante della trama, poiché riproduce, a livello di organizzazione narrativa, il modello cognitivo richiesto dal lavoro agile, un modello basato sull'ibridazione dei saperi e che valorizza le forme di apprendimento rizomatiche.

La struttura del romanzo, frammentaria e sperimentale, alterna la voce della madre e quella del figlio; i loro interventi si interrompono a metà frase e riprendono diverse pagine dopo:

> She said: It may have escaped your notice but I am trying to watch one of the masterpieces of modern cinema.
>
> *The farmers see a crowd of people. A samurai has gone to the river's edge to be shaved by a monk.*
>
> *Mifune pushes his way through the crowd and squats scratching his chin.*
>
> *Katsushiro asks his neighbour what's happening.*
>
> I said So you think Proust would have been better with some English and German added in & she looked at me with burning eyes & I said Why don't we talk about the impact of tourism on the traditional Zulu raindance why don't you test me on 50 capitals of the world this is completely irrelevant I have a right to know[14].

Nelle sezioni iniziali prevale la voce di Sibylla, che acquisisce e rielabora conoscenze eterogenee; nella seconda parte emerge invece la prospettiva di Ludo che, a undici anni, intraprende una duplice ricerca: quella del padre biologico e, al contempo, quelle di figure simboliche da riconoscere come modelli di riferimento. La delusione per la mediocrità del genitore naturale apre infatti a una serie di incontri con artisti, musicisti ed esploratori, ciascuno dei quali viene messo alla prova in un processo che richiama sia il rituale iniziatico del giovane samurai sia le logiche valutative proprie della cultura neoliberale. In mancanza di un punto di riferimento unico, Ludo costruisce una genealogia plurale e frammentata, in cui l'eredità simbolica si moltiplica.

The Last Samurai si delinea dunque come *Bildungsroman* atipico, poiché il percorso di apprendimento di Ludo non prevede una sintesi, ma è basato sulla ripetizione e sulla

[13] Helen DeWitt, *op. cit.*, p. 151.
[14] Ivi, p. 252.

variazione – le stesse logiche che articolano il montaggio intertestuale. Anche l'esperienza professionale di Sibylla non si traduce in una traiettoria di crescita ma costituisce un'esperienza frammentata e disgregante, un processo che, come ha osservato Tiziano Toracca[15], emerge in molti romanzi contemporanei sul lavoro.

De Witt non si limita tuttavia a rappresentare le contraddizioni del rapporto tra conoscenza, lavoro e identità nell'epoca del capitalismo cognitivo[16], ma, attraverso il progetto educativo di Sibylla – che si oppone alla logica della specializzazione funzionale, rendendo Ludo un soggetto poliglotta, lettore dei classici e allenato al ragionamento matematico – vuole metterne in luce anche le potenzialità trasformative. Se ne lavoro cognitivo, come osserva Virno[17], ci sono alcuni aspetti che si sottraggono a una completa assimilazione alle logiche produttive, nel romanzo essi danno forma a una resistenza simbolica a partire da una fiducia quasi mistica nel potere della conoscenza. Sibylla si colloca dunque in una posizione antitetica rispetto alla celebre formula bartlebiana del 'preferirei di no', poiché, laddove Bartleby opera una scelta di rifiuto e rinuncia all'agire, Sibylla trasforma la sua precarietà professionale in una condizione di possibilità per sviluppare un'utopia educativa all'interno dello spazio domestico.

Pubblicato a più di vent'anni di distanza da *The Last Samurai*, il romanzo *Negative Space* (2024) di Gillian Linden esplora anch'esso la tensione tra sfera lavorativa e ambito familiare, declinandola alla luce della realtà post-pandemica. La scrittrice americana racconta una settimana, nella New York post-lockdown, di un'insegnante part-time di inglese, in attesa di riconferma contrattuale. La storia è narrata in prima persona dalla protagonista, di cui non viene rivelato il nome, che vive con il marito Nicholas e i loro due figli piccoli, Lewis e Jane. Le scuole hanno riaperto da poco dopo il lockdown: tutti indossano la mascherina e molti genitori preferiscono che i figli seguano le lezioni da casa. Questa formula mista crea inevitabilmente dei cortocircuiti, le lezioni diventano spesso caotiche e subiscono una serie di brevi interruzioni («il libro si sta rompendo», «fa troppo caldo», «posso andare fuori?», «ho trovato una frase sessista a pagina 45»), che rivelano una difficoltà di concentrazione e un'attenzione discontinua, tipiche del periodo post-lockdown[18].

I titoli dei capitoli, che corrispondono ai giorni della settimana, da lunedì a sabato, restituiscono un ordine che è solo apparente, poiché la narrazione registra lo stato di profonda instabilità della protagonista, dovuta al fatto che gli impegni scolastici e le comunicazioni relative alla didattica invadono i suoi spazi privati, trasformando la casa in un'estensione del luogo lavoro. Nicholas, spesso assorbito dalle riunioni da remoto, è praticamente assente, e la protagonista si occupa da sola dei figli e delle loro piccole difficoltà quotidiane – Jane ha un problema ai denti, e Lewis si fa spesso male cadendo dalle scale –, inoltre deve gestire la preoccupazione per una sua studentessa che forse ha delle tendenze suicide. La routine della donna – il gesto ripetuto di abbassare la mascherina per controllare le gengive di Jane, l'alternarsi frenetico delle riunioni su Zoom («We clapped and Rosie filled her Zoom window with trumpets and kittens with hearts for eyes»[19]) e la preparazione del materiale didattico – rivela la sua disponibilità continua, che impedisce una reale chiusura del tempo lavorativo.

La mancanza di un orario definito e la stanchezza mentale della protagonista si traducono in un'incertezza percettiva e valutativa, che coinvolge anche la sfera morale e condiziona la sua capacità di azione: ha assistito a un contatto ambiguo fra il responsabile di dipartimento, Jeremy, e una studentessa, ma non riesce a stabilire se si

[15] Tiziano Toracca e Emanuele Zinato, *Introduzione. Il tema: Letteratura e lavoro*, «Allegoria», 63, 2011, p. 12.
[16] Andrea Fumagalli, *Bioeconomia e capitalismo cognitivo*, Roma, Carocci, 2007.
[17] Paolo Virno, *op. cit.*, p. 48-49.
[18] Caitlin A. Sisk et al., *Impact of Active and Latent Concerns about COVID-19 on Attention*, «Cognitive Research: Principles and Implications», 7, 48, 2022, <https://doi.org/10.1186/s41235-022-00401-w>; Joanne Ingram, Christopher J. Hand, Greg Maciejewski, *Social isolation during COVID-19 lockdown impairs cognitive function*, «Applied Cognitive Psychology», 35, 2021, pp. 935–947, <https://doi.org/10.1002/acp.3821>.
[19] Gillian Linden, *Negative Space*, New York, W. W. Norton & Company, 2024, p. 113.

tratti effettivamente di un abuso, di un semplice malinteso o di una proiezione della sua ansia. Essendo l'unica testimone, deve decidere se segnalare o tacere, ma, poiché non è certa delle veridicità dell'accusa, riporta l'accaduto in maniera informale, attendendosi alle procedure richieste. La scuola, che vuole evitare complicazioni, sposta la discussione sul piano delle cavillosità terminologiche – *nudge* (un 'tocco di gomito' come gesto di incoraggiamento) contro *nuzzle* (uno 'strofinarsi') –, svuotando di senso la questione morale. L'accadimento resta ambiguo e non si giunge ad alcun chiarimento, ma questo evento acuisce in lei un senso di impotenza, di tensione e di incertezza etica, che alimenta il conflitto relativo alle sue responsabilità educative, come insegnante e come madre. In questo stato di sospensione, la donna occupa uno spazio liminare in senso antropologico[20], poiché e incapace di ricondurre l'accaduto a categorie morali definite (giusto/sbagliato, reale/immaginato, agire/tacere). Il suo stato di disorientamento trova un corrispettivo figurativo nel labirinto disegnato dalla figlia Jane, fatto di vie d'uscita che riportano dentro, e dunque traduzione visiva di una situazione in cui ogni tentativo di soluzione sembra essere vano. Questo limbo percettivo e cognitivo è condensato anche nel titolo del romanzo: lo 'spazio negativo' non è solo il nome della rivista scolastica, ma è anche il principio figurativo che nelle illusioni ottiche crea un'immagine a doppia interpretazione.

L'episodio della presunta molestia non costituisce semplicemente un *subplot*, ma permette di delineare lo stato di incertezza percettiva ed etica che si accompagna alla sovrapposizione tra le richieste dell'ambiente scolastico e i carichi di cura. Il romanzo, dunque, racconta la condizione post-pandemica non tanto come lavoro a distanza, ma come condizione di crescente intersezione tra produttività e responsabilità affettive. Anche la temporalità riflette una logica di continuità esperienziale, priva di cesure, fatta di visite mediche, email e assemblee su Zoom («I looked over my arms and legs, feeling tenderness for my body. How strange to have lost those – seconds? minutes?»[21]). Allo stesso modo, lo spazio segue un principio di permeabilità in cui gli schermi dissolvono il confine tra vita privata e vita professionale:

> I CHECKED MY EMAIL FROM Lewis's bed. Jeremy wanted to know how Jane was doing. I wrote, She's fine. I think she'll go to school tomorrow. And there was an email intended for Darya from a grade dean. Sorry for the delay. Glad to discuss. Share your concerns. I thought, Ivan. Tonya had also written: I hear we should talk. Tomorrow? My eyes were dry, and my head was starting to hurt again. The pain came and went[22].

La casa perde la qualità di rifugio, diventa un ambiente ibrido in cui le coordinate affettive e identitarie vengono rimodellate da logiche lavorative. Nicholas va a dormire tardi, trattenuto da meeting online su fusi orari eterogenei, e il rapporto con la moglie si riduce a un gesto fugace – lei gli toglie le cuffie –, una breve pausa dalle connessioni digitali di lavoro. In termini lefebvriani, lo spazio viene dunque 'prodotto'[23] da rapporti di forza e imperativi organizzativi. Le micro-tattiche[24] quotidiane – come spegnere la videocamera o spostare un oggetto – producono solo variazioni minime, in un contesto in cui il tempo della famiglia e quello del lavoro si confondono. Mentre Nicholas vive una routine professionale relativamente lineare, benché mediata dagli schermi, la protagonista non è condizionata dal lavoro da remoto, ma dall'estensione, intensificata dal lockdown, delle incombenze scolastiche nello spazio domestico, a cui si aggiunge l'onere costante delle responsabilità di cura. Il lavoro entra in tensione con la sfera familiare e con le sue emozioni e la donna teme di perdere una parte di sé, di diventare una persona dagli occhi tristi in attesa di qualcosa di impossibile:

[20] Victor Turner, *Liminality and Communitas*, in *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*, Chicago, Aldine, 1969, pp. 78-104.
[21] Gillian Linden, *op. cit.*, p. 53.
[22] Ivi, p. 84.
[23] Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, Paris, Anthropos, 1974.
[24] Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1980.

> My job was an important counter weight to my life at home, with all its tedious chores. It pulled me out of my feelings about Lewis and Jane, which could be so consuming I worried they'd obliterate some part of me; I worried they'd turn me into a wistful, sad-eyed person, a person pining for something impossible, some kind of permanence[25].

La scrittura frammentaria, fatta di frasi brevi e paratattiche, restituisce il senso di stanchezza e di disgregazione che si origina da una disponibilità illimitata sia in ambito lavorativo che nella sfera domestico-affettiva. La condizione della protagonista mette in luce una distribuzione asimmetrica del lavoro di cura, su base di genere, una disparità che, come hanno rivelato alcuni studi[26], la pandemia ha acuito ulteriormente, rendendo ancor più evidente quanto per le donne siano indeterminati i confini tra la sfera professionale e quella privata. In uno studio condotto negli Stati Uniti alla fine degli anni Ottanta, la sociologa Arlie Hochschild ha definito come 'secondo turno' il lavoro non retribuito relativo all'economia riproduttiva, evidenziando che, nonostante l'integrazione delle donne nel mondo professionale, la gestione domestica restava prevalentemente a loro carico[27]. Ricerche più recenti hanno rivelato la persistenza di una netta disparità nella distribuzione del lavoro di cura[28], che oggi si estende anche alla sfera emotiva, e dunque alla gestione del benessere psicologico dei familiari[29]. Il romanzo di Linden mette in scena questi aspetti delineando una donna costantemente attenta ai bisogni degli altri, in ansia per la salute e la sicurezza dei figli, così come per lo stato emotivo dei suoi studenti.

3. La letteratura come archivio delle trasformazioni del lavoro

Fin dai primi decenni del Novecento, la letteratura ha raffigurato lo spazio domestico come luogo produttivo e alienante, anticipando le analisi sociologiche e filosofiche sul rapporto tra produzione, riproduzione e differenze di genere. Ripercorrendo le trasformazioni della rappresentazione letteraria del lavoro, si osserva come esso abbia perso progressivamente la funzione di principio d'integrazione e di costruzione identitaria – come avveniva nella tradizione realista e nel romanzo industriale di fine Ottocento – divenendo progressivamente un'esperienza sospesa tra produzione e precarietà, tra creatività e sfruttamento[30]. Già nei racconti modernisti il contesto domestico coincide con una forma di attività incessante e non riconosciuta, scandita da gesti ripetitivi e da una fatica psichica che dissolve l'identità individuale. Nel dopoguerra le narrazioni continuano a indagare la routine del lavoro domestico e il

[25] Gillian Linden, *op. cit.*, p. 138.

[26] Beatriz Larraz, Rosa Roig, Cristina Aybar, Jose M. Pavía, *COVID-19 and the Housework Gender Division: Traditional or New Gender Patterns?*, «Journal of Family Issues», 2023, <https://doi.org/10.1177/0192513X231172287>; David Peetz, Alison Preston, Scott Walsworth, Johanna Weststar, *COVID-19 and the gender gap in research productivity: understanding the effect of having primary responsibility for the care of children*, «Studies in Higher Education», 48, 9, 2023, 1428-1439, <https://doi.org/10.1080/03075079.2023.2201589>; Danielle Docka-Filipek, Crissa Draper, Janice Snow, Lindsey B. Stone, *'Professor Moms' & 'Hidden Service' in Pandemic Times: Students Report Women Faculty more Supportive & Accommodating amid U.S. COVID Crisis Onset*, «Innovative Higher Education», 48, 2023, 787-811, <https://doi.org/10.1007/s10755-023-09652-x>; Caitlyn Collins, Liana Christin Landivar, Leah Ruppanner, William J. Scarborough, *COVID-19 and the gender gap in work hours*, «Gender, Work & Organization», 28, S1, 2021, 101-112, <doi.org/10.1111/gwao.12506>.

[27] Arlie Hochschild e Anne Machung, *The Second Shift: Working Families and the Revolution at Home*, London, Penguin Books, 1989.

[28] Kate Power, *The COVID-19 pandemic has increased the care burden of women and families*, «Sustainability: Science, Practice and Policy», 16, 1, 2020, 67-73, <https://doi.org/10.1080/15487733.2020.1776561>; Nancy Fraser, *Cannibal Capitalism. How Our System Is Devouring Democracy, Care, and the Planet—and What We Can Do About It*, London, Verso, 2022.

[29] Silvia Federici, *Il punto zero della rivoluzione. Lavoro domestico, riproduzione e lotta femminista*, Bologna, Ombre corte, 2013.

[30] Raul Calzoni e Valentina Serra, *Rappresentazioni del lavoro in letteratura e nella cultura visuale*, «Between», XIII, 26, 2023, i-xvi, <https://doi.org/10.13125/2039-6597/5982>.

conflitto tra la dimensione intellettuale e le responsabilità emotive, anticipando le riflessioni femministe sulla 'doppia presenza'[31] e sulla invisibilità del lavoro di cura. Nel corso del Novecento e fino a oggi, la letteratura ha riformulato l'immaginario del lavoro, dislocandolo dallo spazio collettivo della fabbrica e dell'ufficio a quello privato della casa, e mostrandone la natura sempre più immateriale.

In questa traiettoria di lungo periodo, in cui la letteratura documenta e rielabora le trasformazioni che ridisegnano la sfera lavorativa, i romanzi di De Witt e Linden costituiscono una fase recente di una storia narrativa che, dal punto di vista femminile, rappresenta il lavoro non come luogo di costruzione e definizione del sé, ma come fattore di frammentazione identitaria. Entrambi i romanzi pongono al centro della narrazione la figura di una madre che svolge un lavoro cognitivo precario, ma presentano due esiti differenti della compresenza tra attività produttive e lavoro riproduttivo invisibile. DeWitt prefigura una via creativa alla smaterializzazione dell'ufficio attraverso il progetto utopico di Sibylla, che tiene insieme il lavoro, lo studio e la cura, e dunque riesce a convertire la precarietà lavorativa in una risorsa. Nel romanzo di Linden, l'instabilità legata al lavoro e l'osmosi tra l'ambiente domestico e quello scolastico, vissute nel periodo immediatamente successivo al lockdown, si traducono in ansia, senso di colpa e cancellazione di sé. Se Sibylla trasforma la precarietà materiale in un'opportunità di emancipazione e in una progettualità simbolica, la protagonista di *Negative Space* è costantemente chiamata a rispondere come insegnante e come madre, in un equilibrio precario che mette in luce le contraddizioni di un sistema che esalta la produttività, pur basandosi sull'invisibile disponibilità affettiva delle donne. Sullo sfondo operano però le stesse forze, riconducibili a itinerari lavorativi frammentati e all'invisibilità del lavoro di cura che sorregge la produzione e che viene giustificato attraverso una naturalizzazione della dedizione femminile[32]. *The Last Samurai* e, a distanza di oltre vent'anni, *Negative Space* danno forma narrativa alla crisi del lavoro intellettuale femminile non solo come condizione individuale, ma come risultato di un sistema produttivo che trascura la centralità del lavoro di cura e di riproduzione[33]. In questo quadro, la pandemia ha intensificato una dinamica già esistente di sovrapposizione tra produzione e riproduzione, in cui la flessibilità ha sempre rappresentato un vincolo strutturale del lavoro femminile. Le forme dell'agire che emergono dai due romanzi – da un lato il paradigma dinamico di Sibylla, dall'altro la paralisi e la disgregazione del sé della protagonista di *Negative Space* – illuminano dunque il doppio volto della vita agile contemporanea.

La riflessione di Paolo Chirumbolo, secondo il quale le narrazioni che affrontano il tema del lavoro postindustriale offrono uno spazio in cui «[…] la comunità (sociale, letteraria, virtuale, precaria) può, empiricamente […] leggersi, ritrovarsi e riconoscersi: in una parola, solidarizzare»[34], trova una declinazione significativa nei due romanzi che, interrogando la flessibilità radicata nell'esperienza femminile, evidenziano come essa incida sulle possibilità di autonomia e sui processi di definizione identitaria delle madri lavoratrici.

[31] Sandra Burchi, *Le donne e il lavoro. Casa versus lavoro*, in *Idee di lavoro e di ozio per la nostra civiltà*, a cura di Giovanni Mari et al., Firenze, Firenze University Press, 2024, p. 1621: «Il passaggio semantico da 'doppio lavoro' a 'doppia presenza' segna uno scarto rilevante. Al di là degli aspetti gravosi del doppio lavoro, quello che si voleva mettere in luce era l'esito – in termini di apprendimento, di creatività, di innovazione – dell'attraversamento quotidiano di sfere diverse del vivere sociale. La capacità di esperire mondi e codici differenti e di metterli in relazione come pratica assolutamente 'normale' viene liberata dal carattere di 'ovvietà' e 'naturalità' per essere restituita come expertise esistenziale e sociale».

[32] Silvia Federici, *Revolution at Point Zero. Housework, Reproduction, and Feminist Struggle*, Brooklyn (NY) / Oakland (CA), PM Press, 2012.

[33] Silvia Federici Silvia Federici, *Patriarchy of the Wage: Notes on Marx, Gender, and Feminism*, Oakland (CA), PM Press, 2021.

[34] Paolo Chirumbolo, *Letteratura e lavoro. Conversazioni critiche*, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino, 2013, p. 110.

Il tempo sta cambiando

Emiliano Mandrone

Istituto nazionale per l'analisi delle politiche pubbliche
(e.mandrone@inapp.gov.it)

Abstract

Il progresso tecnologico e la convergenza digitale hanno fatto collassare il tempo e lo spazio. Questo processo ha comportato una ridefinizione del rapporto tra tempo lavorato e tempo libero. L'introduzione massiva del lavoro da remoto, la smaterializzazione della prestazione e il passaggio al lavoro per obiettivi concorrono a dare più opportunità nel conciliare le istanze produttive e la vita delle persone. In prospettiva, il lavoro perderà la sua funzione di ordinatore sociale e ciò richiederà una ridefinizione del set valoriale delle nostre comunità.

Parole chiave

Tempo libero, ritmi naturali, cronotipi

DOI

https://doi.org/10.58015/2036-2293/780

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. Premessa

Tutto il *Tempo* - per gran parte della storia e per la maggior parte degli individui - è servito a procacciarsi il cibo, a ripararsi, a riprodursi e a espletare le necessità fisiologiche, insomma, a lavorare.

A mano a mano che i costumi e la tecnologia sono progrediti, si è creato uno spazio di risulta – il tempo libero - in cui dedicarsi a qualcosa di inutile, ma non per questo meno importante.

Il tempo libero comunemente inteso è una conquista sociale relativamente recente. Vediamola in questi termini: sono circa 5.000 anni che abbiamo traccia diretta degli usi e costumi umani. I libri diventano popolari 500 anni fa (il 10% della storia moderna) con la stampa di Gutenberg, mentre il tempo libero è una presenza comune nelle nostre vite da meno di 100 anni (neanche il 2% della storia recente). È pertanto normale che non lo si sappia padroneggiare ancora nel migliore dei modi.

Il tempo libero e la classe sociale sono strettamente correlati, come scriveva già Veblen[1] alla fine del XIX secolo. Alle soglie del XXI secolo, Manning[2] faceva notare come livelli superiori di istruzione e di reddito rendessero il tempo libero compiuto e agito. Solo recentemente (primo Novecento) il tempo libero passa dall'essere una concessione episodica ad entrare stabilmente nella vita delle persone, come una componente rilevante dell'esistenza, un diritto esigibile, popolare. La percezione del tempo libero, dunque, cambia continuamente: dipende dall'istruzione, dal contesto sociale, dalla tecnologia, dall'ambiente in cui si vive.

Cavalli[3] sostiene che ci sono due posizioni ricorrenti: la prima, ascrivibile a Platone, che vede il tempo libero come derivato da quello lavorato e da esso dipendente e subalterno (prima il dovere e poi il piacere); la seconda, di origine Aristotelica, che invece vede distinti il tempo lavorato da quello libero, in cui il secondo serve a perseguire una realizzazione alternativa a quella prodotta dall'individuo-lavoratore. Questa accezione più moderna fatica, tuttavia, ancora ad essere riconosciuta in molte società.

La posizione di Marx[4] sul tempo libero è contraddittoria. Da un lato anche lui ritiene che l'individuo si realizzi nel lavoro ma, contemporaneamente, sostiene che solo quando finirà il "regno della necessità" potrà incominciare "il regno della libertà". Il lavoro è visto ora come un'opportunità, ora come un vincolo. La realizzazione della dimensione industriale ha prodotto impieghi quanto mai privi di autonomia e di creatività, sovente alienanti e ripetitivi, facendo rapidamente capire quanto fosse illusoria per molti la speranza di trovare nel lavoro una forma di autorealizzazione.

Piccola, ma significativa, precisazione. Il tempo libero è tale se è tempo libero da lavoro retribuito, da carichi di cura involontari, da obblighi indifferibili. Quindi è il tempo libero da impegni che hanno un valore, economico o relazionale. Questo schema è prossimo ad essere sovvertito con i redditi di cittadinanza o di base (appartenenza a una comunità). Tuttavia, è ancora molto forte la dicotomia tempo libero | tempo lavorato, quindi, paradossalmente, l'aumento dell'occupazione formale fa aumentare il tempo libero, che altrimenti non sarebbe considerabile tale.

Infatti, una persona senza impegni, senza un'occupazione, ha a sua disposizione tempo senza un valore relativo. Questa identità, implicita, brutalista, è in crisi. Il lavoro ha una natura sempre più effimera tale da condurre il tempo libero a un matrimonio morganatico, che non ne fa ereditare i privilegi. Le rendite consentono ricchezze finanziarie importanti senza richiedere un impegno significativo in termini di tempo. Proviamo a vedere due casi emblematici.

---

[1] Thorstein Veblen, *The Theory of the Leisure Class*, The Macmillan Company, NYC, 1899.
[2] Robert E. Manning, *Studies in Outdoor Recreation: Search and Research for Satisfaction*, Oregon State University Press, 1999.
[3] Luciano Cavalli, *Tempo libero*, voce dell'Enciclopedia Treccani, 1984.
[4] Karl Marx, *Value, Price and Profit*, Palgrave Macmillan US, pp. 99–122, 2010

Le donne, quando non occupate, erogano servizi per la famiglia molto rilevanti (sia in termini economici che relazionali) ma il loro riconoscimento non è automatico, esplicito, né all'interno della propria famiglia né della comunità d'appartenenza. Quando lavorano, invece, assumono quasi la stessa postura dell'uomo (al netto di sistematici differenziali retributivi) e indossano i medesimi costumi sociali: pagano i servizi di cura, di pulizia o di ristorazione anziché autoprodurli. Quindi il tempo, una volta acquisita una piena partecipazione al mercato del lavoro, diventa tempo libero, poiché è avvalorato proprio dal valore esplicito del tempo lavorato.

L'altro caso paradigmatico è il povero (o per generalizzazione, il disoccupato, l'inattivo, lo studente, ...), il quale non avendo un reddito da lavoro, non ha tempo libero da lavoro. Già il termine inattivo o economicamente dipendente o passivo denota una lettura negativa, uno stigma sociale assai diffuso, che però è entrato clamorosamente in crisi con il covid, dove molte persone non erano nella possibilità di lavorare per cause indipendenti dalla loro volontà.

Tutto ciò ha fatto emergere la debolezza della lettura "meramente complementare" lavoro/non lavoro sottostante il tempo libero. Questo schema, nel prossimo futuro, verrà meno. Dopo 5000 anni, servono nuovi criteri, disgiunti dal lavoro, per dare valore alle persone.

2. Intensità lavorativa

Il progressivo processo di riduzione dell'orario di lavoro e di sostituzione del lavoro umano con quello delle macchine comporterà una presa di coscienza della relazione non lineare tra esistenza sociale ed economica, con il conseguente superamento del lavoro come diritto-dovere, tipico di molti patti sociali moderni. De Masi[5] sosteneva che il primo articolo della nostra Costituzione "L'Italia è una Repubblica democratica fondata sul lavoro" sia da aggiornare poiché quando fu scritto il lavoro rappresentava la metà della vita mentre oggi si vivono 300mila ore e si lavora per 150mila. Oggi si vive in media 700mila ore e se ne lavorano 70mila: già ora quindi il lavoro rappresenta un decimo della vita ma presto diverrà un ventesimo, un cinquantesimo. È chiaro che l'esistenza non è più fondata sul lavoro.

È paradossale che l'intensità lavorativa da noi sia in controtendenza: i tedeschi lavorano 1349 ore all'anno, i francesi 1490 e gli italiani ben 1668 (Ocse[6]), ovvero assistiamo a un prolasso lavorativo (1 italiano su 6 svolge lavoro straordinario in maniera sistematica, ovvero impropria). Ciò crea il paradosso del lavoro senza occupati: si preferisce aumentare l'intensità di impiego (margine intensivo) di chi è già occupato piuttosto che creare posti in più (margine estensivo).

Gorsky e Arnold-Forster[7] ammoniscono come la prospettiva di un mondo con molto meno lavoro deve essere assunta con serietà poiché l'essere occupato o meno ha ricadute sulla salute delle persone. Rugulies et al.[8] Sostengono che senza il lavoro viene meno un fattore di stabilità e si creano rilevanti fenomeni di spaesamento, di depressione e severi effetti sulla salute. Burdorf et al.[9] notano come ci siano evidenze robuste sull'associazione forte e diretta tra disoccupazione e problemi di salute. Pega et al.[10] evidenziano come le importanti trasformazioni del lavoro degli ultimi decenni sono

[5] Domenico De Masi, *Smart working: la rivoluzione del lavoro intelligente*, Marsilio, 2020.
[6] OCSE, database su ore lavorate 2025, https://www.oecd.org/en/data/indicators/hours-worked.html
[7] Martin Gorsky and Agnes Arnold-Forster, *The Lancet 1823–2023: the best science for better lives*, The Lancet, Volume 402, Issue 10409, 2023, pp.1284-1293.
[8] Reiner Rugulies, Birgit Aust, Birgit A. Greiner, Ella Arensman, Norito Kawakami, Anthony D. LaMontagne, Ida E. H. Madsen, *Work-related causes of mental health conditions and interventions for their improvement in workplaces*, The Lancet, Volume 402, Issue 10410, 14–20 October 2023, Pages 1368-1381
[9] Alex Burdorf, Rita C. P. Fernandes, Suzan J. W. Robroek, *Health and inclusive labour force participation*, The Lancet, Volume 402, Issue 10410, pp1382-1392, 2023.
[10] Frank Pega, Rola Al-Emam, Bochen Cao, Cynthia W. Davis, Sally J. Edwards, *New global indicator for workers' health: mortality rate from diseases attributable to selected occupational risk factors*, Bulletin of the World Health Organization, 101(6), 418 - 430Q, World Health Organization

intervenute in maniera anarchica, con conseguenze sottovalutate, e quindi sottolineano l'urgenza di adottare un sistema di monitoraggio capace di rispondere ai cambiamenti degli ambienti di lavoro fornendo strategie di governo e adeguata elaborazione dei fenomeni indotti.

"Gli uomini vivono felici sulla terra, privi di affanni, di malattie e liberi dalla fatica del lavoro". Non è un auspicio di un fautore del reddito minimo universale e neppure il commento di un viaggiatore del futuro. Lo fa dire Esiodo (VIII sec. a. C.) a Pandora (Ioli[11]). Dunque, non è il punto di approdo di una civiltà progressista, ma bensì il punto di partenza di una civiltà che è andata via via regredendo, perdendo il senso del fine ultimo dell'esistenza.

Si riscopre San Paolo che nella Seconda Lettera ai Tessalonicesi (3, 10) ammonisce «Chi non vuole lavorare, neppure mangi!» nel senso che è la disponibilità alla partecipazione il criterio della comunità per ricevere un reddito: una specie di condizionalità biblica! Anticipatore di una sorta di reddito minimo universale, molto, ma molto, ante litteram.

Più laicamente, ma non meno profeticamente, Keynes[12] già un secolo fa era preoccupato della reazione che avrebbero avuto "i suoi nipoti" una volta ridotta la funzione sociale del lavoro. Si può intendere la disoccupazione tecnologica come tempo libero sotto mentite spoglie. Infatti, se la domanda aggregata di ore lavorate si riduce, aumenta il tempo libero complessivo. La questione diventa la redistribuzione di questo tempo libero tra le persone. Non sarà banale trovare un criterio. Già Keynes sosteneva che non sarà semplice smettere l'abito da lavoro, trovare nuovi criteri per ordinare le persone, dare significato alla vita, al tempo, allo studio.

La rendita fornita dalle macchine, se socializzata (redistribuita), darà quelle risorse che servono alla comunità, farà venir meno i vincoli finanziari e sia il lavoro, che la pensione, che l'assistenza cambieranno radicalmente. Non si accetteranno ambienti lavorativi tossici, orari antisociali, codici aziendali ingiustificati, conflitti interpersonali, obiettivi lavorativi vaghi.

Fromm[13] sosteneva che "nella modalità dell'avere, il tempo diviene il nostro dominatore. Nella modalità dell'essere, il tempo è detronizzato, cessa di essere l'idolo che governa la nostra vita. Nella società industriale, il tempo domina(va) sovrano".
E se la tecnologia creasse ricchezza per tutti? Quindi uno scenario a bassa intensità lavorativa, anelato dalla notte dei tempi, dovrebbe essere foriero di relazioni umane improntate su un valore assoluto e non relativo al denaro (la misura più rozza del lavoro).

C'è pure il rischio di un neo-luddismo che apra la via a facili populismi tecnologici, a soluzioni semplici, all'indifferenza, al rancore. Il pericolo è che i tecno-esclusi maturino un'avversione verso la tecnologia che assuma gli stessi tratti tipici del razzismo verso gli immigrati in quanto incolpati, in maniera analoga, di "rubare il lavoro". Questa lettura porta Brynjolfsson e McAfee[14] a titolare in maniera evocativa il loro libro "Rage Against The Machine". Autor e Dorm[15] ritenevano che il cambiamento tecnologico avrebbe eroso l'occupazione solo delle mansioni routinarie, ma la tecnologia è progredita e ha investito anche attività non rutinarie e poi la sostituzione, con il machine learning, ha riguardato pure le attività cognitive, come sostengono Brynjolfsson e McAfee[16]. Questo è l'esempio perfetto di profezie che non si avverano, anzi il progresso tecnologico smentisce in tempi brevissimi le stime proposte (Mandrone[17] e Susskind[18]).

[11] Roberta Ioli, *Lavoro: ponos, ergon, negotium, otium*, Aula di lettere, Zanichelli, 2016.
[12] John M. Keynes, *Economic Possibilities for our Grandchildren*, Essays in Persuasion, London: Macmillan, 1930, pp. 321-332.
[13] Erich Fromm, *Avere o essere*, Mondadori, Milano, 1977.
[14] Erik Brynjolfsson, Andrew McAfee, *Race Against the Machine*, Digital Frontier, 2013.
[15] David Autor and David Dorn, *The Growth of Low Skill Service Jobs and the Polarization of U.S. Labor Market*, American Economic Review pp. 1553-1597, 2013.
[16] Erik Brynjolfsson, Andrew McAfee, *The Second Machine Age: Work, Progress and Prosperity in a Time of Brilliant Technologies*, W. W. Norton & Co. Press., 2014.

La velocità con cui l'innovazione cambia la prospettiva è tale da rendere difficile fare scenari credibili, si rischia di essere smentiti in fretta.

Emerge una polarizzazione forte tra due tipi di occupati: uno che lavora troppo, in maniera tradizionale, sempre in presenza e un altro che lavora sempre meno, in maniera digitale, tanto da remoto. Da ciò sottendono diversi riferimenti valoriali, costumi sociali eterogenei, relazioni con le istituzioni più o meno forti, contratti e relazioni industriali specifici.

Nel 2018, il 55% dei lavoratori americani ha volontariamente rinunciato a molti giorni di ferie pagate cui avrebbe avuto diritto (project Time-Off della US Travel Association) per 65 miliardi di dollari di mancati benefici. A livello globale, la percentuale di dipendenti che sperimenta sintomi di burnout è intorno al 20% e i giovani sono fra i più colpiti.

Io stesso ho visto molti lavoratori stare per mesi e anni in cassa integrazione nella Torino degli anni '80, in cui la Fiat visse lunghe crisi produttive mitigate da forme di riduzione e, in alcuni casi, d'azzeramento dell'orario di lavoro. Si riducevano le risorse economiche per le famiglie e con esse la luce negli occhi di questi operai (prevalentemente uomini). Abituati a lavorare duro fin da ragazzini, si sono ritrovati con tanto tempo libero povero, con tante rinunce da fare, amareggiati e con i pugni in tasca. Un'evoluzione dell'idea di deprivazione latente del lavoro, come nota Johanda[19]: il lavoro non ha solo una funzione manifesta ma anche implicazioni implicite (ruolo sociale, impegno, relazioni) che concorrono al suo benessere.

Con il lavoro si perde il ruolo nella famiglia, nella comunità, come consumatori, crollano pure le difese immunitarie. Draghi[20] sostenne che "un mercato imperfetto non garantisce che il lavoratore disoccupato trovi rapidamente un nuovo impiego, malgrado l'impegno profuso nella sua ricerca". La perdita del lavoro si associa non solo a una caduta del reddito corrente, ma a costi rilevanti in termini di tempo e risorse utilizzate nella ricerca, talvolta a un peggioramento delle condizioni psicologiche e di salute".
L'effetto di questa "inattività forzata" è ancor più deflagrante perché spesso non dipende dal fatto che fai bene o male il tuo lavoro ma da strategie globali o incentivi concorrenti. I processi lineari causa-effetto (non mi impegno → perdo il lavoro) sono comprensibili. Invece quando le relazioni sono non-lineari (crolla la borsa di New York → mi licenziano) appaiono incomprensibili, come una riffa, senza una ragione precisa. Difficile farsene una ragione.

3. Elaborazione culturale

Il disorientamento è il tratto comune dei tempi di passaggio: quando il salto che fa compiere la scienza non è accompagnato da un'equivalente elaborazione culturale.
Pure l'infermiere, l'artigiano o la segretaria avranno a che fare con la complessità che non è da intendersi solo come automazione o digitalizzazione, ma pure il saper stare in un nuovo ambiente economico, sociale, culturale (De Minicis et al.[21]) o il saper gestire l'incertezza di vita (Mandrone[22]) e con una larga parte della popolazione analfabeta funzionale (De Mauro[23]) non sarà semplice.

[17] Emiliano Mandrone, *Digital oddities: technological change and cultural elaboration*, Sinappsi, XI, n.3, pp.36-59, 2021.
[18] Daniel Susskind, *A World Without Work: Technology, Automation and How We Should Respond*, Penguin Books Ltd, 2020.
[19] Marie Jahoda, *Employment and unemployment: A social-psychological analysis*, Cambridge University Press, 1982.
[20] Mario Draghi, *I motivi dell'assicurazione sociale,* Lezione Onorato Castellino, Collegio Carlo Alberto CERP, 2009.
[21] Massimo De Minicis, Emiliano Mandrone, Manuel Marocco, *Salute e Mortalità, Tempi Moderni(ssimi): tra economia delle piattaforme e comportamenti sociali,* NEODEMOS, 2018.
[22] Emiliano Mandrone, *Cambiamento tecnologico e ripercussioni sugli assetti sociali: è la fine dell'uomo comune?*, DigitCult – Scientific Journal on Digital Cultures, 2018.
[23] Tullio De Mauro, *Lezioni di linguistica teorica*, Roma-Bari, Laterza, 2008

I numeri dell'occupazione a livello globale non sono mai stati così alti; eppure, molti fanno proiezioni drammatiche, alimentano scenari distopici, sostenuti da apparenti indizi di una prossima fine del lavoro, quella preconizzata da Rifkin[24].
Sostiene Susskind[25] che il futuro del lavoro dipenda da due forze: la forza di sostituzione (dannosa) e quella complementare (utile). La prima sottrae occupazione al cittadino poiché l'attività è svolta da una macchina o dall'AI; la seconda è la domanda di lavoro dovuta all'espansione produttiva sostenuta dalle macchine e dall'AI, che compensa la domanda di lavoro distrutta. Forse questa lettura è troppo schematica per un sistema complesso, eterogeneo. Si fa luce un paradosso romantico.

Inoltre, molte mansioni che sono tecnicamente riproducibili da macchine, preferiamo che vengano erogate da persone. Come reagireste se vostro figlio all'asilo avesse una chatbot che lo rincuora quando inciampa correndo in giardino? Oppure vorreste la carezza di una gelida mano di un robot quando vi svegliate nel letto d'ospedale dopo un'operazione? O rinuncereste al buongiorno del barista? O all'ascolto di un quartetto d'archi che suona l'aria sulla IV corda di Bach? Tante professioni tradizionali a bassa produttività ci piacciono così come sono e non vogliamo farne a meno o sostituirle con macchine. Ma l'aumento di tempo libero ne aumenterà la domanda. Ciò innesca un circolo vizioso, noto come morbo di Boumol[26], che le rende insostenibili.

È come per la fisica o la medicina, a un certo punto il loro progresso non si ferma per questioni tecniche ma etiche: non è il caso di andare oltre perché non sarebbe socialmente accettabile. Ovvero non è un problema di riproducibilità ma di etica, nel senso che in certi ambiti vogliamo da chi eroga i servizi empatia, solidarietà, cura, calore, uno sguardo, una parola di consolazione, creatività, spirito di cui nessuna macchina potrà essere adeguatamente dotata.

Ogni innovazione tecnologica – si pensi agli smartphone, al lavoro da remoto o all'auto elettrica – ha prodotto delle discontinuità nella popolazione rispetto al suo corretto utilizzo, alla sua piena comprensione, alla funzione sociale. Ha cambiato i nostri costumi, propagandosi surrettiziamente, utilizzata in maniera assai eterogenea, combinandosi con altre innovazioni.

Inoltre, i riferimenti socioculturali sono oggetto di rapida obsolescenza. Ciò implica uno sforzo di immaginazione per individuare nuovi parametri, definizioni e misure. La difficoltà sta proprio nel collocarsi in un sistema di riferimento in evoluzione, senza punti fissi. C'è incoerenza nel governo delle transizioni in atto, spesso schizofrenia.

C'è un aspetto positivo: alcuni scenari distopici (demografia, previdenza, inquinamento, conflitti) potrebbero ridursi, risolversi, venir meno. L'evolversi di queste tendenze potrebbe portare ristoro alla sostenibilità economica e demografica dei sistemi pensionistici o alla crescita della produttività e dell'aspettativa di vita, alla riduzione delle disuguaglianze e dello inquinamento, ad una società epicurea… Ad esempio, se il reddito non è più commisurato al lavoro, allora pure il rapporto lavoro-previdenza dev'essere riconsiderato. Se prolificheranno schemi di reddito minimo e la tassazione scivolasse sui robot, cambierebbe il paradigma previdenziale (contributi-pensione).

L'utopia stava nel ribaltamento della logica prevalente: le persone dovrebbero lavorare se sono felici di farlo piuttosto che lavorare per cercare la felicità. L'inganno capitalistico sta nel credere che le sofferenze verranno ripagate con beni che daranno la felicità materiale.

---

[24] James Rifkin, *La fine del lavoro*, Mondadori, 2005.
[25] Ivi, p.30
[26] William J. Baumol and William G. Bowen, *Performing Arts: The Economic Dilemma*, New York: The Twentieth Century Fund, 1966. Il loop descritto è noto come "malattia dei costi": ci sono due settori produttivi, uno innovativo a produttività positiva e uno tradizionale a produttività costante. I prezzi del lavoro (salario) si formano su un unico mercato, ma le retribuzioni per le attività innovative sono sostenute dalla produttività crescente, mentre quelle tradizionali no. I costi legati all'aumento delle retribuzioni tradizionali, alimentate da medesime aspettative per i lavoratori dei due settori, non sono pertanto sostenibili in un sistema in cui i salari settoriali sono basati sulla produttività relativa.

Il tempo rappresenta la cifra del nostro potenziale, in particolar modo nel mondo del lavoro il valore di una persona equivale al prezzo del suo tempo. Il tempo dei proletari - coloro che possedevano solo i loro figli ed erano poco più di schiavi in quanto perfettamente sostituibili da un esercito di riserva infinito proveniente dalle campagne - valeva pochissimo durante la prima società industriale. Analogamente, milioni di persone, oggi, grazie alla tecnologia, sono facilmente sostituibili. L'esercito di riserva ha cambiato forma: ora sono le persone in cerca, i precari, i sottopagati, le chatbot e i robot, ma continua a svolgere egregiamente la funzione di inibire il valore del tempo lavorato.

Le opportunità digitali sfuggono sempre più alle categorie tradizionali – fisco, diritto, statistica – rendendo progressivamente evanescenti molti parametri socioeconomici. Harvey[27] introdusse l'idea di un mondo che si restringe, poiché la tecnologia comprime spazio e tempo. Come possiamo misurarci se cambia il contesto di riferimento?

In generale gli scienziati sociali (economisti, sociologi, antropologi) sono degli storici: commentano come si sono comportati gli agenti di un sistema in un certo periodo caratterizzato da alcuni tratti caratteristici. Quando fanno modelli previsionali di solito sbagliano, esponendosi al ridicolo, come quando la Regina Elisabetta II chiese ai professori della London School of Economics come mai non si fossero accorti della grande crisi del 2008.

Questo bisogno di prevedere il futuro oltre i limiti spaziotemporali, oltre il buon senso, è frutto di una lotta ancestrale contro l'incertezza, il mare aperto, il buio. Si sono sempre disegnate mappe, costruiti fari, calcolate traiettorie per non perdersi…

4. Convenzioni sociali e vincoli biologici

Ci fu un ampio dibattito sul finire degli anni '60 sui "turni di lavoro antisociali" sostenuto dai sindacati, dal Partito Comunista e dalla Chiesa, insieme, a difesa delle istanze di socialità delle famiglie. Una riflessione andata perduta, sensibilità scomparse.

La Ministra del Lavoro spagnola Yolanda Diaz nel 2021, dopo aver ridotto l'impiego atipico che nel tempo era divenuto la modalità standard di assunzione, generando enorme precarietà e problemi sociali, ha il coraggio di rompere il tabù/folclore dei tempi lenti spagnoli, modificando convenzioni sociali insostenibili quali l'orario di lavoro (passando da 40 a 37 ore a settimana) e, soprattutto, i tempi di lavoro (anticipando la chiusura di ristoranti e uffici). "Non si possono convocare riunioni alle venti. E non si possono tenere aperti i ristoranti all'una di notte." Non ci sono esigenze produttive ma solo (mal)costumi radicatisi nel tempo.

Si può vedere questo problema in termini di libertà. Ovvero non avere vincoli è la massima libertà per alcuni o avere regole consente al massimo numero di persone di essere libere? È il paradosso della perfetta anarchia che consente meno libertà di un'imperfetta democrazia.

La diffusa miopia porta a confondere il proprio interesse con l'interesse generale, ovvero la regolamentazione tende a massimizzare l'interesse del maggior numero di persone a scapito di alcuni. Crea maggior benessere, riduce le disuguaglianze. Qualcuno sostiene che così si omologano i cittadini, le imprese, i territori. Bisogna essere bravi a trovare l'equilibrio tra le istanze di tutti gli attori in campo e spesso si può fare con poco, con pochi piccoli assestamenti.

C'è un parallelo che forse può aiutare a comprendere i termini della questione: morti sulle strade o piacere di guida. Stiamo andando verso sistemi di assistenza alla guida che aumentano la sicurezza limitando le possibilità di errore del pilota. Ciò interferisce con la guida sportiva, quella che dà piacere, ma che è pure quella che porta a situazioni di rischio, per sé e per gli altri.

La tecnologia riduce i gradi di libertà? Ovvero sono più i vincoli che crea o le opportunità che ci restituisce. Omologa le condotte nel senso che le contiene e preserva

[27] David Harvey, *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Blackwell Publishers, 1989.

dagli errori. Però amplia pure le possibilità, moltiplica le soluzioni e le esperienze. Ad esempio, abbiamo milioni di obesi che contravvengono le indicazioni mediche e sviluppano malattie metaboliche. La loro libertà di condurre una dieta sbagliata è un valore più alto dell'interesse della comunità ad avere più cittadini in salute e minori costi sanitari. Welfare tecnologico o paternalismo?

La propagazione asimmetrica dell'innovazione, le disuguaglianze sociali e culturali, le fievoli politiche di redistribuzione producono marcati disallineamenti nella comunità che alimentano l'eterogeneità nelle condotte e nelle percezioni. In questi piani, tuttavia, si possono recuperare margini operativi per comporre le tendenze demografiche, economiche e sociali al fine di governare le transizioni in corso nell'interesse generale e a salvaguardia della maggior parte possibile dei cittadini e delle famiglie.

Stiamo entrando in un mondo nuovo, servirà rivedere il contratto sociale e risolvere dilemmi etici che stanno emergendo con forza e porteranno a confronti dilanianti.

Se da un lato abbiamo organizzato il tempo rispetto a funzioni di produzione ed istanze sociali, dall'altro riemergono le regolarità della natura, le esigenze fisiologiche e le istanze biologiche che, nonostante tutto, riaffiorano ogni qualvolta le persone vengono portate su ritmi che non le appartengono.

Abbiamo, dati alla mano, perso un'ora di sonno rispetto alle generazioni precedenti. L'obiettivo di fare sempre di più, con il mantra della crescita (di profitti, di Pil, di impegni) per avere successo sociale ed economico, ci ha portato ad essere cronicamente stanchi.

Clinicamente, stimano Sabia et al.[28], chi dorme sistematicamente meno di 6-7 ore si sta danneggiando in misura analoga a chi fuma o beve. Chi dorme meno di 5 ore corre un rischio di ammalarsi del 30-40% rispetto a chi dorme 7-8 ore.

La natura ha un piano evolutivo perfetto, raramente ci sono errori. Perché mai, allora, al variare degli usi e costumi, al crescere del benessere e alle transazioni tecnologiche e organizzative continuiamo ad avere bisogno di dormire 7-8 ore per stare bene? Si riposa l'apparato cardiocircolatorio e la corteccia cerebrale, dove albergano i ragionamenti, le riflessioni, lo stress. L'orologio biologico rilascia ormoni, governa il sistema immunitario e il metabolismo, avvia i movimenti intestinali attraverso il nucleo soprachiasmatico dove confluiscono le fibre dei nervi ottici. La cronobiologia ha identificato l'associazione tra la presenza di luce e la produzione di melanopsina, di serotonina ("la molecola della felicità") e il cortisolo (che sovraintende alla veglia e contribuisce però allo stress). Viceversa, al crepuscolo, c'è rilascio di melatonina (che conduce al sonno).

Il corpo si regola in base alla luce, ai pasti, al movimento e ad altri stimoli. Se riceve stimoli incoerenti, va in crisi. Il disallineamento tra gli stimoli ambientali e le necessità fisiologiche porta a *chronodisruption* ovvero rottura dei ritmi, foriera di malessere psicofisico.

La cronobiologia, snobbata fino all'inizio del '900, si è guadagnata nel 2017 il premio Nobel (Jeffrey C. Hall, Michael Rosbash e Michael W. Young) che hanno identificato i geni clock che servono a adattare le funzioni del corpo al moto della Terra. Dunque, il limite di 17-18 ore dettato dalle esigenze fisiologiche è di ostacolo allo sviluppo del capitalismo? Scriveva Crary[29] (2013) che un tratto del "tardo capitalismo" fondamentale è la rincorsa alla continua crescita della produzione economica, dei consumi, dell'efficienza e dei margini di guadagno. Ciò produce una compressione del tempo dedicato al riposo e al sonno per ampie fasce della popolazione mondiale la cui esistenza è votata unicamente alla produzione, al lavoro, al guadagno, al consumo.

[28] Séverine Sabia, Aline Dugravot, Damien Léger, Céline Ben Hassen, Mika Kivimaki, Archana Singh-Manoux, *Association of sleep duration at age 50, 60, and 70 years with risk of multimorbidity in the UK: 25-year follow-up of the Whitehall II cohort study*, Plos Medicine, 2020.

[29] Jonathan Crary, *24/7. Late capitalism and the ends of sleep*, Verso ed., 2013.

Crary[30] scrive che godersi il riposo senza sensi di colpa è uno dei grandi atti di oltraggiosa resistenza degli esseri umani alla voracità del capitalismo contemporaneo. Un baluardo contro la *cronofagia* dei nostri giorni. Un cortocircuito da cui alcuni paesi non riescono ad uscire: lavorare, consumare, felicità a tratti...

Il tempo libero non è una quantità assoluta. La collocazione del tempo libero incide sul suo valore. Dipende se consente di stare con chi ami, di fare le cose che ti piacciono o di sbrigare i propri oneri di cura. Essere libero ha un valore commisurato al piacere di passare del tempo con chi si vuole, di alimentare relazioni sociali o interessi personali. La collocazione del tempo libero, quindi, non è neutrale. Riposare il lunedì o la domenica non è la stessa cosa, smettere di lavorare alle 10 del mattino o alle 19 di sera non è indifferente. Le opportunità cambiano.

I ritmi biologici che l'individuo rispetta naturalmente sono detti meccanismi circadiani e devono trovare un equilibrio con le esigenze socioeconomiche. Ma alcuni limiti fisiologici sono incomprimibili. Il loro mancato rispetto è inefficiente, dispendioso e innaturale, non ecologico, comporta malessere e depressione.

La cronoterapia sostiene che i turni di vita dovrebbero convivere al meglio con i ritmi biologici. Il termine *cronolavoro* è stato coniato dalla giornalista Ellen Scott per dire ai dipendenti di abbandonare gli orari d'ufficio standard e scegliere invece orari che corrispondano ai loro "cronotipi" personali.

Vediamo i cronotipi (le preferenze rispetto all'impegno durante la giornata) così come osservati con la rilevazione sperimentale Inapp IRIS 2024[31], tabella 1. Le donne sono più mattiniere degli uomini (52 vs 45%), ma gli uomini sono più disponibili (lavorano quando serve). Si preferisce lavorare al mattino al crescere dell'età. Invece, l'istruzione non sembra associata a preferenze orarie specifiche.

Tabella 1 - Quando si sente più produttivo (nello studio, nel lavoro)?

	Maschio	Femmina	18-34	35-50	51-65	Medie inferiori	Medie Superiori	Laurea
La mattina (dalle 7 alle 12)	45,0%	52,2%	43,9%	48,6%	52,4%	52,2%	48,3%	49,4%
il pomeriggio (dopo pranzo fino a cena)	15,8%	14,5%	17,8%	18,4%	10,0%	16,0%	15,1%	15,3%
la sera (dopo cena/notte)	6,9%	7,4%	12,9%	5,5%	4,4%	6,5%	7,0%	8,0%
variabile, quando serve, sono pronto	32,2%	25,9%	25,4%	27,5%	33,2%	25,3%	29,6%	27,4%

Inapp IRIS 2024

Accomodare le attività umane in base al tempo più favorevole è un'attenzione foriera di benessere ed efficienza come sanno bene le persone che vivevano a diretto contatto con la natura. Le convenzioni sociali non sono, dunque, così diverse rispetto ai vincoli biologici!

Per estensione possiamo intendere la cronoterapia come l'uso migliore del tempo, inserendo tra i ritmi umani anche quei costumi sociali radicati, divenuti parafisiologici, tanto che, quando vengono meno, producono gli stessi effetti (negativi)

[30] *Ibidem*.

[31] La rilevazione Iris 2024 dell'Inapp è descritta nel paragrafo 3 (p.6) in Emiliano Mandrone, *La questione epistemologica nella società dell'informazione. Si può essere analfabeti funzionali e consumatori razionali, guidatori affidabili, elettori consapevoli?*, Inapp Working Paper n.140, Roma, Inapp, 2025.

del mancato rispetto dei ritmi biologici. Pure il lavoro agile è un cambiamento nel ritmo della nostra vita lavorativa. Il tempo del lavoro va quindi ripensato, le persone vanno accompagnate su nuovi piani organizzativi e i costumi, un po' alla volta, si adegueranno.

Un esempio di come le convenzioni sociali, anche le più radicate, possano cambiare e produrre straordinari risultati è l'introduzione del lavoro da remoto che ha mandato in frantumi cent'anni di routine consolidate, come titolava l'Economist nel 2021. Anche questa innovazione ha mostrato di avere effetti forti (positivi e negativi) sugli equilibri personali, familiari e dei luoghi di lavoro, in termini di tempo, costi e modalità di erogazione delle prestazioni.

Insomma, è il tempo di discutere del nostro tempo.

5. Homo Agilis

Il lavoro agile è smart, nel senso che usa il tempo in modo intelligente. Si evitano perdite di tempo, congestioni, code e si possono usare gli spazi e i servizi in maniera più efficiente, nell'interesse di tutti. L'*homo agilis* è ai suoi primi passi, soprattutto in Italia, ma gli si prospetta un lungo e fruttuoso cammino, ma non privo di qualche errore di gioventù.

Il lavoro da remoto è il lascito più rilevante della peggiore pandemia degli ultimi cento anni in Occidente. Non lavorare in ufficio o in fabbrica è una possibilità che in molti paesi era disponibile da tempo. In Italia avevamo, colpevolmente, tardato ad implementarla nelle nostre imprese e nelle nostre città congestionate, per resistenze che si sono superate in una notte, per decreto. Tutta la tecnologia di cui avevamo bisogno era già nei nostri pc e telefoni.

Da sempre si fronteggiano forze conservatrici e riformatrici: ciò si ripresenta anche per il lavoro da remoto o lavoro agile o smart working. È stato chiamato e declinato in vario modo a seconda della latitudine, ma, sostanzialmente, la più grande occasione di cambiamento sociale ed economico di questi travagliati primi decenni del millennio.

Oltre dodici miliardi di dollari all'anno. È quanto costa lo smart working alla città di New York in termini di mancati ricavi per negozi, bar, ristoranti e varie attività secondo una ricerca dell'Università di Stanford. Ma se si cambia prospettiva, 2,5 milioni di lavoratori hanno risparmiato a testa 5mila dollari. Attualmente, solo la metà degli impiegati di Manhattan si trova in ufficio in un giorno feriale, solo 1 impiegato su 10 è in ufficio cinque giorni alla settimana, così come 1 su 10 lavora esclusivamente da remoto.

Sarà questo il "new normal"? Il sindaco è preoccupato per l'ecosistema finanziario della Grande Mela che ha perso il suo equilibrio. E non solo lui. Molti imprenditori ritirano le concessioni fatte sul lavoro da remoto, adducendo un problema di equilibrio tra funzioni e funzionamento. In realtà nessun calo di produttività è stato associato a quote delle prestazioni fornite da remoto.

Il Covid è stato un tiranno illuminato che è riuscito in un'operazione di pianificazione urbana radicale. Un caso di serendipity: cercando una soluzione all'epidemia, abbiamo scoperto nuove forme di erogazione delle prestazioni lavorative, come sostenuto da Mandrone e Tibaldi[32].

Tuttavia, in questi ultimi mesi si è assistito a un ripiegamento del ricorso al lavoro da remoto. Colpo di coda di una mentalità adempimentale, novecentesca, che ha inteso la transizione digitale come la conversione di vecchie logiche, una elettrificazione dozzinale. Il Covid aveva sorpassato il nostro Legislatore mostrando come la procrastinazione del cambiamento organizzativo e dell'introduzione della tecnologia sia sovente il prodotto dell'inerzia e dell'insipienza di amministratori e datori di lavoro piuttosto che legata a vincoli tecnici.

Certo, ci siamo arrivati impreparati e ancora non usiamo le possibilità che ci ha fornito la tecnologia al meglio. Con qualche problema di connessione, un po' di mal di

[32] Emiliano Mandrone e Mauro Tibaldi, *Covid e lavoro, cambiamenti transitori o strutturali?*, Lavoce.info, 2021

schiena da sedute non ergonomiche, con un po' di confusione per il frettoloso adattamento dell'abitazione alle nuove esigenze. Però è stato un esperimento sociale molto interessante: uno shock esogeno ha imposto qualcosa che era possibile già da tempo e in molti luoghi già ampiamente usato.

Adesso serve educazione al lavoro da remoto, con diritti e doveri adattati a un equilibrio nuovo, in cui conciliazione e produzione trovino un equilibrio efficiente. I benefici sono enormi e l'occasione non va persa.

Soprattutto in paesi come l'Italia, dove le distanze sono piccole, la provincia molto bella e decongestionare le città è una necessità non più procrastinabile.

Le metropoli globalmente occupano circa il 2% della superficie terrestre, ma ospitano metà del genere umano e producono 2/3 dell'inquinamento atmosferico. Sono fucine che sfruttano la forza centripeta per produrre energia. Quando una forza grande agisce su uno spazio piccolo si crea una pressione che prende il nome di stress, traffico, congestione, costo della vita…

L'emergenza sanitaria facendo leva sulla tecnologia è riuscita in ciò che tante politiche urbanistiche hanno fallito: razionalizzare la distribuzione delle attività e della popolazione. Improvvisamente, i cittadini sono stati esposti a una forza centrifuga che li proietta lontano gli uni dagli altri: il lavoratore dal posto di lavoro, lo studente dalla scuola, il cliente dal negozio. Questo ha diminuito la pressione. Ma la pressione è un po' come l'inflazione: troppa surriscalda il sistema, troppo poca lo spegne. È questa la fobia dei fondi di investimento, dei proprietari immobiliari e di attività consolidate che vedono a rischio le loro rendite di posizione.

Le metropoli sono in overbooking, le località di vacanza in overtourism. Vale per Milano, Roma, Parigi, Londra, Capri, Venezia, Ibiza. Lo smart working è uno straordinario strumento di conciliazione spaziale, un moltiplicatore di possibilità. Eppure, ora che ci sono gli strumenti per non accalcarsi nei bus, per non perdere tempo nel traffico o vivere nel verde si arma una controriforma conservatrice, una restaurazione analogica, sostenuta da rancorosi misoneisti.

Con la propagazione della dimensione digitale si afferma una nuova geografia, definita non più in base alla storia, alle distanze o all'orografia ma in base alla velocità di download, ai tempi di consegna di un pacco o al costo dell'energia. *L'urbanizzazione inversa* (Mandrone[33]) cambierà la distribuzione della popolazione, il valore economico degli immobili e le entrate fiscali. E, a cascata, ciò modificherà la quantità e la qualità dei servizi. Una redistribuzione e razionalizzazione a lungo anelata ma che ora fa paura.

Il lavoro agile non è nato oggi. Erano smart ante litteram i giornalisti che dettavano i loro articoli al telefono alla redazione, erano già lavoratori agili quei professori che correggevano i compiti dei loro studenti sul treno tornando a casa, erano inconsapevolmente lavoratori da remoto quegli architetti che disegnavano la nostra cucina dal loro tinello. La tecnologia ha esteso le possibilità di lavorare da remoto, lo ha reso popolare. Il lavorare da remoto è diventato un'opzione disponibile, non una conquista irreversibile. Va democratizzato perché spesso risulta un privilegio e viene reso strutturale nelle organizzazioni sociali e produttive. Tornare indietro, oggi, sarebbe una vera e propria regressione sociale.

Serve introdurre una premialità per obiettivi, prevedere occasioni di socialità, di confronto e di inserimento ed è necessario aggiornare il capitale umano, adeguare le norme, le case, i processi produttivi, i server… I disagi transitori prodotti da un cambio di paradigma così forte possono essere mitigati, i contraccolpi attutiti, le parti più deboli salvaguardate. Infine, per molte parti del nostro Paese potrebbe rappresentare un'occasione unica per attrarre persone, anche dall'estero, allungando la stagione turistica.

Bisogna esigere organizzazioni agili e garantire reciprocità perché la flessibilità è come la libertà: finisce dove inizia quella di un altro. Serve definire tempi e modi di

[33] Emiliano Mandrone, *Reverse Urbanization How Remote Working and Technology are Changing Cities*, Global Journal of Human-Social Science, 21, n. 6, 2021.

(dis)connessione, i momenti di presenza e l'esposizione esterna. Insomma, serve un *galateo digitale* (Mandrone[34]).

Il Covid ha acceso la tecnologia che avevamo in casa. In poche ore, per decreto, su base fiduciaria, per motivi sanitari, senza adeguata preparazione e dotazioni di fortuna, oltre 1/3 dei lavoratori sono diventati agili. Eppure, solo poche settimane prima si era sollevato un dibattito molto duro su come controllare i lavoratori, quali meccanismi attuare per monitorarne le attività, quali sanzioni inasprire. Il consenso a questa visione punitiva era ampio, sostenuto dalla sfiducia nei confronti dei lavoratori.

L'accesso al lavoro da remoto si sta affermando come la nuova segmentazione del mercato del lavoro, nota Mandrone[35]. Il razionamento all'accesso al lavoro da remoto dipende dalla professione, dal settore, dalla dimensione dell'impresa, dalla cultura, dalle infrastrutture, ecc. Il 50% dei white collar[36] lavora da remoto in Italia contro poco più del 15% dei blue collar. Ben il 30% dei colletti bianchi già oggi possono erogare oltre il 70% delle loro attività da remoto, contro il 70% dei colletti blu che lavorano meno del 30% da remoto. Di tenore simile sono le stime di Eurofound[37].

Le aspettative si formano nella società, non nel mercato. Le persone parlano, vedono, confrontano e quindi producono dei livelli minimi sugli aspetti economici (salario di riserva), contrattuali, orari, di soddisfazione e carriera… Krugman[38] a tal proposito scrive: "I lavoratori non vogliono i loro vecchi lavori alle vecchie condizioni".

L'organizzazione del lavoro deve, presto o tardi, considerare la legittima volontà di tutti di avere una quota di lavoro da remoto, riscrivendo le funzioni di produzione in virtù dell'istante prevalente nella comunità, ridisegnando e ibridando i compiti. L'attuale polarizzazione tra chi è oberato di lavoro con orari lunghissimi e chi ha sempre meno vincoli e orari più brevi deve essere ricomposta.

Ripensando il sistema, integrando sapientemente la tecnologia, rivedendo le regole dell'organizzazione del lavoro, educando le persone e le imprese si può ottenere un "equilibrio avanzato" che, rispettando i vincoli di fruizione dei beni e servizi, coniughi al meglio le istanze dei lavoratori.

L'interazione tra l'emergenza sanitaria e la tecnologia disponibile ha prodotto una metamorfosi dei costumi straordinaria e rapidissima. Questa energia ha sprigionato una grande forza centrifuga (Mandrone[39]) che ha spostato attività e persone tra i territori.

6. Conclusioni

Il tempo cambia all'evolversi dei costumi e al propagarsi delle innovazioni. Assume nuove forme, cambiano i contenuti, concede quantità sempre maggiori di emozioni ed esperienze, insomma, evolve senza soluzione di continuità.

Lavoro agile, smart, da remoto, automazione, digitalizzazione, riduzione dell'orario di lavoro, Intelligenza Artificiale … sono moltissimi i processi in atto che liberano le persone dal vincolo fisico, allontanandoci dalla macchina o dal cliente, rendendo la prestazione meno legata ai luoghi del lavoro (fabbrica, negozio, ufficio), riducendo gli spostamenti e i tempi di erogazione dei servizi.

Mentre nascono nuove categorie di tempo, simultaneamente perdono di consistenza quelle tradizionali, ovvero le partizioni della dimensione temporale cambiano progressivamente.

---

[34] Francesca Bergamante, Tiziana Canal, Emiliano Mandrone, Rosita Zucaro, *Il lavoro da remoto: le modalità attuative, gli strumenti e il punto di vista dei lavoratori*, Inapp Policy Brief, n.26, 2022.

[35] Emiliano Mandrone, *Chronodisruption*, Etica&Economia, 2025.

[36] Dati Inapp Plus 2022, una breve trattazione è disponibile in Emiliano Mandrone, *Lavoro: innovazione tecnologica e organizzativa. Quali effetti sugli assetti produttivi, sociali e territoriali* in Luisa Corazza, Luca Di Salvatore, Filippo Tantillo e Rosita Zucaro, *Smart working, tempi di vita e del lavoro e riequilibrio demografico dei territori*, Quaderni Fondazione Brodolini, 66, 2023.

[37] Oscar V. Llave, *The rise in telework: Impact on working conditions and regulations*, Eurofound, 2023.

[38] Paul Krugman, Workers Do not Want Their Old Jobs on the Old Terms, New York Times, 2021.

[39] Emiliano Mandrone, *Reverse Urbanization How Remote Working and Technology are Changing Cities*, Global Journal of Human-Social Science, 21, n. 6, 2021., cit

La soglia di accettazione è sempre più relativa e articolata: si riduce all'allontanarsi da ambienti sociali semplici, di mera sussistenza – in cui il lavoro coincide con la sopravvivenza – al contrario, aumenta passando ad ambienti sociali ed economici evoluti e moderni – una comunità, con relazioni sociali, tutele, assicurazioni, patrimoni e molte altre risorse cui attingere in caso di bisogno –.

Theodor Adorno diceva: "il tempo libero è incatenato al suo contrario". Ovvero, si cade in un loop: il tempo è un bene che vale di più al crescere del valore del lavoro (retribuzione) ma lavorare di più riduce il tempo libero. In qualche modo rompendo l'idea del valore del tempo libero come complemento al valore del lavoro si rompe questa relazione "tossica" e si apre a un'idea di impegno, prestato ora alle attività produttive, ora a quelle ricreative, ora a quelle di cura… Non solo, l'agire del tempo libero è correlato alle risorse disponibili che crescono con il tempo lavorato, in termini inversi al tempo libero. Sono tutte varianti riconducibili al pensiero di Aristotele che nell'Etica Nicomachea afferma: "è necessario essere operosi per avere tempo libero da dedicare alla contemplazione".

L'idea del tempo libero come concessione e pur sempre dipendente dal lavoro rimane fino all'affermarsi della democrazia come struttura di governo prevalente. Solo allora il desiderio dei lavoratori diventa volontà politica e non mera rivendicazione (al sovrano o al padrone).

È nato il diritto al tempo libero[40].

[40] Si pensi alla Dichiarazione Universale dei Diritti dell'Uomo, art. 24. E più in generale all'idea di spazio personale legittimo e necessario tra le attività di cura, lavorative, sociali, ecc.

Genesi ed evoluzione dell'espressione *smart working*: note linguistiche su un possibile pseudoanglicismo

Edoardo Scarpanti

Università Telematica eCampus
(edoardo.scarpanti@uniecampus.it)

Abstract

Il contributo ricostruisce l'origine del sintagma *smart working*, influenzata da *smartphone* e dai composti di *smart* legati alla tecnologia (*smart home, smart card* ecc.) e favorita dall'associazione con i significati connotativi di *smart*, quali "intelligente" e "alla moda". Il significato, con cui arriva in italiano come prestito, all'inizio è quello di "lavoro flessibile". Con l'emergenza sanitaria da Covid-19, però, tale significato subisce un restringimento semantico, riducendosi a "telelavoro". In questo senso, non sembra giustificato classificare il sintagma come "pseudoanglicismo" sin dal suo arrivo in italiano, definizione che invece può essere condivisibile dopo il restringimento semantico subito durante la pandemia.

Parole chiave semantica, smart working, smartphone

DOI https://doi.org/10.58015/2036-2293/808

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 punto di partenza: l'aggettivo inglese *smart*

In inglese medio, è ben attestato il verbo *smerten*, con il significato di "essere doloroso" (tipicamente detto di una ferita), direttamente derivato dall'inglese antico *smeartan*, a sua volta tratto dalla radice lessicale proto-germanica **smarta*, comune, ad esempio, anche al tedesco *schmerzen* "dolere, far male, essere doloroso"[1]. Fra tutte le lingue germaniche, tuttavia, quasi soltanto l'inglese ha tratto dalla citata forma verbale un aggettivo, *smart* appunto, con il significato originario di "pungente, doloroso"[2], inizialmente solo in senso denotativo e in riferimento, ancora una volta, perlopiù a una ferita.

Più tardi, l'aggettivo *smart* comincia a essere usato in altri contesti e, di conseguenza, ad ampliare a livello semantico le proprie accezioni: nel XIV secolo, è attestato con il significato di "duro, ingiurioso, spiacevole", riferito in senso connotativo a parole e discorsi che, appunto, possono risultare "dolorosi (come una ferita)". Attorno alla prima metà del Seicento, riferito questa volta a persone, *smart* comincia a significare "impudente", ma anche, con un improvviso slittamento verso un'accezione decisamente positiva, "svelto, attivo, sveglio, intelligente, furbo". Quest'ultimo cambiamento di significato si può spiegare abbastanza agevolmente con il passaggio metonimico intermedio attraverso l'accezione di "appuntito, acuto", riferita prima a un'arma e poi, finalmente, a un referente umano: "acuto", quindi "intelligente, sveglio"; del resto, si tratta del medesimo percorso semantico seguito anche dall'aggettivo *sharp*, in un contesto del tutto simile.

Nell'uso contemporaneo, l'aggettivo *smart* mostra di possedere almeno i seguenti significati, qui elencati a partire dal più frequente[3]: (1) "intelligente, acuto, perspicace, furbo", in senso positivo e con un'accezione sociale e interazionale; (2) "colto, educato", con riferimento a una preparazione e conoscenza di tipo intellettuale e culturale; (3) "dotato di funzionamento intelligente, versatile", riferito a un oggetto tecnologico o a un determinato procedimento, ad es. *smart card, smart phone, smart car, smart drug, smart building, smart home* (ed è il significato che in questa sede ci interessa maggiormente); (4) "attraente, alla moda, affascinante, sofisticato, chic", ad es. *a smart outfit*; (5) "spiritoso, salace, pungente", specie in senso negativo, ad es. *don't get too smart with me*; (6) "improvviso, intenso" (con referenti non umani); (7) "appuntito, pungente, doloroso", ovvero l'accezione originaria dell'aggettivo.

2. L'evoluzione semantica di *smart* e dei composti da esso derivati

Fra le accezioni appena citate dell'aggettivo *smart*, come già detto, ci interessa ovviamente soprattutto la (3), relativa a oggetti tecnologici oppure a processi complessi, la quale sembra essere testimoniata a partire dalla metà del secolo scorso. In particolare, la prima attestazione nota risale al 1948, in un articolo divulgativo che trattava dei più recenti modelli di calcolatori elettronici:

> The earlier ENIAC was pretty smart, but the UNIVAC is even smarter[4].

[1] Oltre al tedesco, vanno citati anche il neerlandese *smarten*, il danese *smert* e lo svedese *smärta*, sempre con il medesimo significato verbale intransitivo. Cfr. John R. Clark Hall, *A Concise Anglo-Saxon Dictionary*, a cura di Herbert D. Meritt, Toronto, University of Toronto Press, 1984, s.v.; Roger Lass, *Old English: A Historical Linguistic Companion*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994; Calvert Watkins, *The American Heritage Dictionary of Indo-European Roots*, 2ªed., Boston, Houghton Mifflin Co., 2000.

[2] Dall'inglese antico *smeart*, inglese medio *smert*. Affini all'aggettivo inglese sono soltanto lo scozzese *smert* "doloroso, acuto, intelligente" e il frisone antico *smert* "affilato, appuntito, doloroso". Cfr. Vladimir E. Orel, *A Handbook of Germanic Etymology*, Leiden, Brill, 2003; Don Ringe, *From Proto-Indo-European to Proto-Germanic*, Oxford, Oxford University Press, 2006.

[3] *The Oxford English Dictionary* (=*OED*), 2ªed., Oxford, Oxford University Press, 1989, s.v. Da tale edizione dell'*OED*, salvo diversa indicazione, si traggono le datazioni presunte della prima attestazione di ogni lessema citato nei paragrafi che seguono, indicate fra parentesi tonde.

[4] «Science News Letter», 123, 2, 21 agosto 1948.

L'esplicita associazione dell'aggettivo con l'area semantica dell'elettronica e dei suoi componenti è costante, nei decenni successivi, e veicola sempre un significato connotativo inerente ai concetti di innovazione progressiva, oppure di facilità di utilizzo e di ergonomicità, come testimoniato dall'esempio qui di seguito citato, del 1972:

> The term 'smart terminal' is used here to identify an interactive terminal in which part of the processing is accomplished by a small computer or processor contained within the terminal itself[5].

L'accezione, a questo punto, si diffonde anche al di fuori dell'ambito della strumentistica elettronica e possiamo trovare espressioni come, ad esempio, *smart drugs* "medicine intelligenti" (dal 1979), cioè capaci di avere effetti positivi su patologie completamente diverse fra loro, limitando al contempo gli eventuali effetti collaterali; o ancora: *smart drinks*, con riferimento all'uso di bevande analcoliche, o comunque a bassa gradazione alcolica, in contesti ricreativi; nell'ambito dell'ingegneria e dell'architettura, infine: *smart building*, con le varianti *smart home*, *smart apartment* e così via[6].

Tuttavia, quello elettronico e tecnologico rimane senz'altro il campo semantico dove l'uso dell'aggettivo *smart* risulta più proficuo e costante nel tempo, con numerose formazioni a partire dagli anni Settanta, fra cui *smart antenna* (1977). Fra le altre espressioni diffuse nell'uso a partire da quel periodo, si può ricordare almeno *smart bomb* (1970), ancora molto utilizzata in ambito bellico e nel linguaggio giornalistico[7].

Nei due decenni seguenti, i nuovi composti di *smart* riscuotono un successo davvero notevole, soprattutto a livello commerciale e di marketing, confermando così la produttività (e l'appeal sul pubblico…) di tale base lessicale; a tal proposito, si registrano, in successione diacronica: *smart card* (1980), *smartphone* (1980), *smart box* (1985), *smart road* (1987), *smart quotes* (1987), *smart charging* (1990), *smart glasses* (1993)[8].

In anni più recenti, si osserva ad esempio *smart contract* (1996), espressione, introdotta dall'informatico statunitense Nick Szabo, che indica un software con un protocollo in grado di eseguire automaticamente ciò che viene previsto nei termini di un contratto sottoscritto online, specialmente in determinati casi come le eventuali violazioni compiute da una delle due parti[9].

Tutte le espressioni sopra citate si riferiscono evidentemente all'area lessicale della tecnologia e dell'ergonomicità, intesa in senso lato, del prodotto che ne costituisce il referente immediato. Così, ad esempio, una *smart road* è costituita da un tratto di strada, in genere non urbano, dotato di un sistema coordinato di tabelloni elettronici luminosi (*display*) che informano gli automobilisti, in tempo reale, sulla situazione del traffico e su tutte le possibili criticità rilevate lungo la rete stradale.

Interessante è il caso di *smart quotes*, espressione con cui si indica, in tipografia, la possibilità tecnica, per un elaboratore di testo, di utilizzare la forma corretta delle virgolette doppie alte (*quotation marks*), ad apertura e in chiusura di una citazione o di una singola parola, e cioè la forma <"...">, ovvero quella che mostra la parte convessa sempre posta all'esterno della sequenza dei caratteri (dunque, verso sinistra a inizio citazione e verso destra alla fine della stessa). La forma disponibile sulle tastiere americane dei computer dell'epoca, infatti, era soltanto quella con i semplici apici verticali <"...">, inclusa nel repertorio base dei simboli ASCII, che ovviamente non rispettava la tradizione tipografica della lingua inglese e a cui ci si riferiva, in maniera molto significativa, con l'espressione, antonimica rispetto alla precedente, *dumb quotes*. Il

[5] «Proceedings IEEE», 60, 1972, p. 1282.
[6] Cfr. rispettivamente: «Science News», 116, 1979, p. 232 (*smart drugs*); «Courier-Mail» (Brisbane), 30 dicembre 1991, p. 4 (*smart drinks*); «Christian Science Monitor», 28 febbraio 1984, p. 6 (*smart building*). All'elenco si può aggiungere, anche se in tempi molto più recenti, *smart TV*.
[7] Sempre nel linguaggio della politica internazionale si registra l'uso di *smart sanction* (1995).
[8] *OED*, cit.
[9] Nick Szabo, *Formalizing and Securing Relationships on Public Networks*, «First Monday», 2, 9, 1997, <http://doi:10.5210/fm.v2i9.548> (Consultato: 10 luglio 2025); Kevin Solorio, Randall Kanna e David H. Hoover, *Hands-On Smart Contract Development*, Sebastopol (CA), O'Reilly, 2019, p. 240.

legame dell'accezione tipografica di *smart* appena discussa con il marketing dei prodotti tecnologici è, sin da subito, evidente: non a caso, la prima attestazione dell'espressione *smart quotes* (1987) segue direttamente l'enorme successo commerciale del nuovo elaboratore di testo *Microsoft Word* che, rispetto alla concorrenza, vantava, fra i propri punti di forza, proprio la possibilità di convertire automaticamente le *dumb quotes*, battute dall'utente sulla tastiera del computer, nelle tanto desiderate *smart quotes*, senza la necessità di alcun intervento da parte dell'autore del testo[10].

A un livello maggiore di complessità di caratteristiche implicate e di connotazione semantica si colloca poi, ad esempio, l'espressione *smart city*, che si diffonde soprattutto a partire dal 2010[11]. In questo caso, in particolare, l'aggettivo *smart* sembra adattarsi perfettamente a una caratteristica peculiare e insieme ineludibile del concetto di *smart city*, presente sin dalle sue prime attestazioni: la sua fondamentale indeterminatezza. L'idea, in termini generali, è comunque quella di un agglomerato urbano capace di monitorare automaticamente ciò che avviene al proprio interno e, allo stesso tempo, di auto-regolarsi di conseguenza:

> So, if we are to recognize the entire city to be a living entity, just like a smart human being, a smart city would also require constant monitoring of its health. Just like a human being using a smart band or a smart watch to sense his/her vital parameters such as temperature, blood pressure, glucose, heart rate, lipid profile, Vitamins etc., the smart city may also require several thousand sensors installed in its arteries and touch points to sense its vital organs[12].

Non esiste, in ogni caso, una definizione dettagliata e condivisa di che cosa effettivamente sia una *smart city*, di quali debbano essere le sue più importanti caratteristiche, di quali aspetti si debbano considerare per determinare l'attribuzione, o meno, di tale "etichetta" a una realtà urbana esistente. In altre parole, per *smart city*, la scelta del significante ha un effetto senz'altro positivo in termini di marketing e di appeal del concetto presso il pubblico, ma d'altra parte mostra di possedere un grado assai basso di intensione semantica, a cui per altro si accompagna una non maggiormente elevata estensione; dunque, si potrebbe affermare che è "alla moda" ed efficace utilizzare il significante *smart city* forse proprio perché esso rimanda a un significato tendenzialmente vuoto (o pressoché vuoto) e dunque riempibile con una notevole libertà. In ogni caso, altri concetti analoghi si diffondono, in seguito, sul modello della stessa *smart city*: si pensi, ad esempio, al concetto di *smart farming*, che applica all'attività agricola gli stessi elementi di automazione e di monitoraggio previsti per la *smart city*.

Tale indeterminatezza semantica, in qualche modo definibile come una sorta di sfocatura dell'immagine dei possibili referenti concreti, è del resto presente, a vari livelli d'intensità, anche in altri membri della variegata famiglia dei composti di *smart*, già citati in precedenza. Ad esempio, non viene preliminarmente chiarito quali siano i motivi per cui specifici farmaci – e non altri – possano essere definiti *smart drugs*, anche se sembra chiaro che gli elementi discriminanti dovrebbero essere, ad esempio, il ridotto numero di effetti collaterali, la facilità di reperimento, conservazione e utilizzo, il prezzo ridotto per l'istituzione sanitaria e per l'utilizzatore finale; ma va da sé che l'elenco non può essere esaustivo, né tantomeno viene preventivamente chiarito quali, fra quelle riportate, siano

[10] Il programma *Microsoft Word* nasce nel 1983, con la prima versione disponibile per MS-DOS, e già nel 1985, considerato il grande successo ottenuto, viene distribuito il suo adattamento per i sistemi Macintosh; per illustrare in maniera efficace le sue funzionalità, il marketing dell'azienda punta su alcuni concetti-chiave, fra cui appunto quello di *smartness*. Su questi aspetti, cfr. Cheryl Tzang, *Microsoft First Generation: The Success Secrets of the Visionaries Who Launched a Technology Empire*, 1999, New York, Wiley; Roy A. Allan, *A History of the Personal Computer: The People and the Technology*, London, Allan Publishing, 2001, pp. 12/25–12/26.

[11] Mark Deakin e Husam Al Waer, *From Intelligent to Smart Cities*, «Intelligent Buildings International», 3, 3, pp. 140–152, <http://doi:10.1080/17508975.2011.586671> (Consultato: 10 luglio 2025).

[12] T.M. Vinod Kumar, *Smart Environment for Smart Cities*, Amsterdam, Springer, 2019, p. 437.

da considerarsi caratteristiche essenziali e quali, invece, soltanto accessorie, o ancora quale peso relativo abbia ciascuno dei criteri qui ipotizzati. La stessa indeterminatezza semantica di fondo, a ben vedere, si ritrova anche in *smart building*, espressione riguardo alla quale si potrebbero ripetere tutte le stesse domande già poste, poco sopra, a proposito di *smart city* e di *smart drugs*.

Ma è soprattutto con l'introduzione del termine *smartphone* che la famiglia lessicale degli oggetti *smart* acquisisce forse il suo membro più influente, in termini di diffusione e di notorietà.

3. Il composto di maggiore successo: *smartphone*

Come tutti sappiamo, oggi con il termine *smartphone* intendiamo uno strumento di comunicazione che sia dotato di tutte le caratteristiche multimediali di un normale computer, unite però alla completa portabilità, connesso alla rete di Internet e in genere utilizzabile grazie alla presenza di uno schermo tattile (*touchscreen*).

Il primo modello di telefono portatile con le caratteristiche del futuro *smartphone* compare nel 1994, con l'*IBM Simon*, ed è proprio all'anno successivo, il 1995, che in genere si fa risalire la nascita dell'espressione *smart phone* (in grafia separata), utilizzata per descrivere le funzionalità del *Phone Writer Communicator*, commercializzato dalla AT&T[13], anche se una prima attestazione del composto, nella forma però *SmartPhone*, era già stata segnalata in una recensione del 1990 a un precedente prodotto della stessa azienda, l'AT&T, che però era ancora costituito da un telefono fisso, dotato di uno schermo tattile e di alcune funzionalità avanzate[14]. A queste prime occorrenze va aggiunta, credo, una citazione sin qui non segnalata ma ancora precedente, del 1984, nella quale però si faceva riferimento a una funzionalità di un modello di computer della Texas Instruments, che era in grado di funzionare come un telefono (ovviamente fisso) in modalità *hands-off*, quindi in "viva voce", e si definiva tale funzione come quella di uno *smartphone*[15]. Oltre a questa, un'altra citazione sembrerebbe retrodatare il nostro sintagma al 1980, anno in cui un articolo sul periodico *Telecommunications* così recitava:

> The calling numbers keyed into the smart phone are shown on the display by the microprocessor so the user can check their accuracy. The microprocessor can remember a number and automatically redial it up to 15 times, if desired, to reach a busy number[16].

L'espressione, quindi, doveva circolare almeno da qualche tempo.

In ogni caso, qualunque sia stata l'esatta data di nascita del lessema in esame, quello che è certo è che l'insieme di tratti semantici che esso oggi possiede si deve essere costituito gradualmente, per progressiva stratificazione, nei momenti in cui gli *smartphone* "primitivi" si sono muniti per la prima volta di una microcamera (nel 2000), hanno potuto finalmente accedere a Internet grazie alla rete 3G (un anno dopo, nel 2001) e infine hanno assunto l'aspetto attuale con la commercializzazione del primo *iPhone* della Apple, nell'anno 2007. Nel frattempo, e come conseguenza di tutto ciò, il termine *smarphone* si è diffuso in maniera capillare in tutto il mondo.

La presenza del lessema *smartphone* nel lessico italiano, come prestito non adattato dall'inglese, è attestata per la prima volta in un articolo della *Repubblica* nel 2003, data a cui fa riferimento la sua successiva registrazione nel *Nuovo De Mauro* come "esotismo", quanto alla sua origine, e come lemma appartenente al "lessico tecnico-specialistico", per ciò che concerne invece la relativa marca d'uso; la definizione fornita da De Mauro,

[13] Pamela Savage, *Designing a GUI for business telephone users*, «Interactions», 2, 1, 1995, pp. 32–41, <https://doi.org/10.1145/208143.208157> (Consultato: 25 giugno 2025); Jessie Chantel, *Smartphone History: The Timeline of a Modern Marvel*, «Textedly», 7 febbraio 2024, <https://www.textedly.com/blog/smartphone-history-when-were-smartphones-invented> (Consultato: 10 luglio 2025).
[14] «Popular Science», novembre 1990, p. 47.
[15] «Byte», 9, 5-6, 1984, p. 342.
[16] «Telecommunications», 14, 1980, p. 61.

molto sintetica ma perfettamente esaustiva, è la seguente: «Cellulare che possiede le funzionalità di un computer»[17]. Il *Vocabolario Treccani*, in maniera simile, registra il lemma nell'elenco dei *Neologismi* pubblicato nel 2012, definendolo come un «telefono cellulare multimediale, che include alcune funzioni tipiche di un computer palmare»[18], ma facendone risalire la prima attestazione al 2004, in un articolo di Natalia Lombardo pubblicato sull'*Unità*:

> E già che il suo ministero si è occupato delle nuove licenze per i telefonini di terza generazione, la campagna elettorale di An e di Gasparri viaggia via Umts, scorre nelle schermate dei palmari e negli "smartphone", che i più non sanno neppure cosa siano[19].

Considerando dunque la diffusione capillare del sintagma *smartphone*, unita ovviamente all'enorme successo globale dell'oggetto commerciale da esso indicato, non dovrebbe essere del tutto fuori luogo ipotizzare che sia stato proprio *smartphone* – all'interno dell'ampia famiglia lessicale dei compost di *smart* – a fornire, pur in un contesto apparentemente lontano da quello originario come quello italiano, il modello ideale per la coniazione dello pseudoanglicismo *smart working* e che, allo stesso modo, gli stessi motivi che avevano sancito il successo del sintagma modello abbiano garantito l'efficacia e quindi la diffusione della sua replica.

In questa sede, dunque, si ipotizza che il modello analogico, che avrebbe potuto fornire le basi per la costruzione autonoma del neologismo *smart working*, possa probabilmente identificarsi proprio nel lessema di cui si è già discusso più sopra, e cioè appunto *smartphone*. Ma si è trattato effettivamente di una "costruzione autonoma" e dunque, come conseguenza, ci troviamo di fronte a uno "pseudoanglicismo"?

4. La comparsa dell'espressione *smart working* in italiano: un caso di pseudoanglicismo?

In genere, si afferma che il sintagma *smart working* non costituisca un vero prestito dalla lingua inglese in italiano, ma sia piuttosto definibile come "pseudoanglicismo", per il semplice fatto che esso non risulterebbe utilizzato in quella che costituirebbe la lingua di partenza del prestito stesso, se non in maniera molto limitata e residuale, e con notevoli differenze di significato rispetto a quanto avviene in italiano. Con il termine "pseudoanglicismo", in particolare, si indica una neoformazione operata su materiale lessicale originario effettivamente attestato nella lingua di partenza (in questo caso, l'aggettivo *smart* e la forma verbale *working*), ma che, a partire appunto dal suddetto materiale, crea un sintagma del tutto originale e che non ricorre in alcun modo nel repertorio lessicale originario[20].

Sull'appropriatezza di tale categorizzazione, nel caso specifico di *smart working*, è forse possibile avanzare qualche dubbio, come si vedrà fra poco.

Per poter gettare luce su questi aspetti, tuttavia, si dovrà anzitutto riassumere brevemente quanto sin qui è noto sulle prime attestazioni in italiano dell'espressione in esame e, più in generale, sul loro contesto, cercando poi di seguire l'evoluzione semantica del sintagma stesso.

In primo luogo, è bene sottolineare come la comparsa dell'espressione *smart working*, nei testi in lingua italiana, non sia avvenuta in concomitanza con l'emergenza sanitaria da Covid-19, all'inizio del 2020, e con il conseguente *lockdown*, ma risalga

[17] *Nuovo Vocabolario De Mauro* (=*NVDM*), «Internazionale», 2016 (e ss.), s.v. *smartphone*, <https://dizionario. internazionale.it/> (Consultato: 25 giugno 2025).
[18] *Vocabolario Treccani. Neologismi*, «Treccani.it», 2012, s.v. *smartphone*, <https://www.treccani.it/vocabolario/smartphone_(Neologismi)/> (Consultato: 10 agosto 2025).
[19] Natalia Lombardo, «L'Unità», 8 giugno 2004, p. 27.
[20] Sulle tipologie di prestito lessicale e, in particolare, sul concetto di pseudoanglicismo, cfr. ad es. Giovanni Iamartino, *La contrastività italiano-inglese in prospettiva storica*, «Rassegna italiana di linguistica applicata», 33, 2-3, 2001, pp. 7–130; Raffaella Bombi, *La linguistica del contatto. Tipologie di anglicismi nell'italiano contemporaneo*, Roma, Il Calamo, 2005.

piuttosto ad alcuni anni prima. Essa, infatti, già segnalata sporadicamente a partire dal primo decennio del Duemila, compare poi sempre con maggiore frequenza, in contesti giornalistici e parimenti nell'ambito delle discussioni di carattere giuridico e di diritto del lavoro.

La prima attestazione di *smart working* in italiano, a quanto ne sappiamo, dovrebbe risalire a un articolo su *Repubblica* del 2010, in cui è già presente la forma graficamente separata *smart working*[21].

Più complessa appare, tuttavia, l'identificazione delle precise accezioni che, a livello semantico, il neologismo ha portato con sé, dall'epoca delle sue prime attestazioni in italiano (dal 2010 in poi), attraverso la successiva emergenza sanitaria (2020-'21), sino all'uso attuale. In tal senso, risulta anzitutto molto interessante la definizione di *smart working* fornita dal *Nuovo De Mauro*, che risale a un periodo precedente al Covid-19 e che non include alcun riferimento esplicito al telelavoro, almeno come elemento fondamentale, anche se evidentemente lo contempla a livello implicito:

> Modalità di esecuzione del rapporto di lavoro subordinato, concordata tra le parti e caratterizzata dall'assenza di vincoli orari o spaziali e da un'organizzazione per obiettivi[22].

Prima dell'emergenza sanitaria, dunque, i tratti semantici attribuiti allo *smart working* sono esclusivamente i seguenti: (1) il carattere di rapporto di lavoro dipendente, che implica la presenza di due parti contrattuali che "concordano" fra loro tale forma particolare di esecuzione del lavoro stesso; (2) la flessibilità in termini di orario di lavoro, oggetto di contrattazione fra le parti; (3) allo stesso modo, la flessibilità quanto al luogo di lavoro, definita da De Mauro nei termini di una «assenza di vincoli […] spaziali», parimenti concordata fra datore di lavoro e lavoratore; (4) infine il riferimento, quanto ai contenuti del lavoro stesso, a una non ulteriormente specificata «organizzazione per obiettivi».

In altri termini, è possibile affermare che in questa fase "pre-Covid" non esista ancora un legame necessario fra *smart working*, da un lato, e il significato esclusivo di "telelavoro" (o "lavoro da remoto"), dall'altro, sicché lo *smart working* non implica necessariamente il telelavoro. A conferma di ciò, si possono citare due testi alquanto espliciti in questo senso, risalenti rispettivamente al 2014 e al 2017, il primo dei quali è tratto da un articolo di economia pubblicato sull'*Unità*:

> Raggiunto l'altra notte l'accordo tra sindacati e Unicredit sulla prima fase di gestione degli esuberi del nuovo piano industriale 2014-18. [...] Confermate le garanzie sulla mobilità infragruppo e professionale per prevenire la mobilità territoriale, oltre all'ampliamento dell'applicazione del telelavoro e all'introduzione dello "smart working"[23].

Come è evidente, in questo caso è presente una esplicita opposizione fra «telelavoro», da un lato, e «*smart working*», dall'altro, intesi dunque come due strumenti del tutto diversi ed eventualmente complementari, ma entrambi presentati come utili a fronteggiare il problema degli esuberi rilevato, in quel momento, nel gruppo Unicredit. Un secondo testo, pubblicato invece sull'*Avvenire* e risalente al 2017, testimonia come i due termini siano ancora utilizzati con due significati evidentemente diversi:

> Le nuove tecnologie digitali possono venire in aiuto delle donne. Forme di organizzazione del lavoro più innovative e flessibili, come il telelavoro e lo smartworking, aprono spazi per superare la cultura del presidio sul posto di lavoro per concentrarsi invece sulla valutazione per obiettivi[24].

[21] Francesca Tarissi, «Repubblica», 11 ottobre 2010, p. 32.
[22] *NVDM*, cit., s.v. *smart working*.
[23] «L'Unità», 29 giugno 2014, p. 10.
[24] Claudio Lucifora e Daria Vigani, «Avvenire», 2 marzo 2017, p. 3.

Il concetto di *smart working* citato nei due testi sopra riportati, del resto, è ufficialmente sancito, poco tempo dopo, dalla pubblicazione della Legge n. 81 del 22 maggio 2017, *Misure per la tutela del lavoro autonomo non imprenditoriale e misure volte a favorire l'articolazione flessibile nei tempi e nei luoghi del lavoro subordinato*, il cui Capo II è dedicato proprio al «lavoro agile» (dunque, evitando volutamente il forestierismo *smart working*), che viene definito come segue:

> Modalità di esecuzione del rapporto di lavoro subordinato stabilita mediante accordo tra le parti, anche con forme di organizzazione per fasi, cicli e obiettivi e senza precisi vincoli di orario o di luogo di lavoro, con il possibile utilizzo di strumenti tecnologici per lo svolgimento dell'attività lavorativa. La prestazione lavorativa viene eseguita, in parte all'interno dei locali aziendali e in parte all'esterno senza una postazione fissa, entro i soli limiti di durata massima dell'orario di lavoro giornaliero e settimanale, derivanti dalla legge e dalla contrattazione collettiva[25].

Come è possibile notare, nel testo legislativo appena citato ritornano tutti gli elementi precedentemente evidenziati riguardo ai tratti di significato dello *smart working*, quali: (1) il carattere subordinato del lavoro e l'accordo fra le parti; (2) la flessibilità di orario, intesa qui come assenza di «precisi vincoli», pur ribadendo la necessità di rispetto dei «limiti di durata massima dell'orario di lavoro giornaliero e settimanale»; (3) l'analoga flessibilità per quanto concerne il luogo nel quale si svolge il lavoro, che però qui viene ulteriormente esplicitata nei termini di un'esecuzione dell'attività lavorativa «in parte all'interno dei locali aziendali e in parte all'esterno» (escludendo dunque, almeno in teoria, un'esecuzione totalmente al di fuori della sede dell'azienda); (4) l'organizzazione del lavoro «per fasi, cicli e obiettivi».

Quindi, si può dire che, nella fase precedente al Covid-19, sia dal punto di vista legislativo sia nel più comune linguaggio giornalistico, lo *smart working* (ovvero *lavoro agile*) prevedeva anche la possibilità e l'eventualità del telelavoro, ma non si riduceva in alcun modo a esso: in altri termini, dunque, il telelavoro era solo una delle possibili modalità in cui si poteva esplicitare lo *smart working*. E, quanto al telelavoro stesso, esso rientrava nella normativa già esistente che riguardava il "lavoro a domicilio", già regolamentato a partire dall'apposita Legge del 1973, in cui il "lavoratore a domicilio" era definibile in questi termini:

> chiunque, con vincolo di subordinazione, esegue nel proprio domicilio o in locale di cui abbia disponibilità […] lavoro retribuito per conto di uno o più imprenditori[26].

A questo punto, una volta individuate le prime attestazioni del termine in italiano ed evidenziate le sue sfumature semantiche, è finalmente possibile porsi nuovamente la domanda: ci troviamo di fronte a uno "pseudoanglicismo"?

Il problema è che, fondamentalmente, il sintagma in questione appariva già ampiamente testimoniato nella lingua inglese, nel momento stesso in cui compaiono le prime attestazioni nel contesto italiano. Infatti, già alla fine del primo decennio del Duemila, in ambito statunitense si cominciò a discutere proprio di *smart working*, inteso nei termini di "lavoro flessibile", come un nuovo approccio alla gestione del lavoro e, al contempo, come uno strumento per affrontare le nuove sfide economiche ed ecologiche[27]. Uno dei testi fondamentali al riguardo viene pubblicato, negli Stati Uniti, già nel 2008 e riporta proprio nel titolo l'espressione che ci interessa: *Smartworking: A*

[25] Legge n. 81 del 22 maggio 2017, art. 18, comma 1.
[26] Legge n. 877 del 18 dicembre 1973, art. 1, comma 1.
[27] Su questo contesto, cfr. ad es. Carla Spinelli, *Lo smart working nel settore privato e le sfide per il futuro*, in *Smart Working: tutele e condizioni di lavoro*, a cura di Umberto Carabelli e Lorenzo Fassina, Roma, Ediesse, 2021, pp. 67-85.

Definitive Report on Today's Smarter Ways of Working; l'autore del saggio, John Blackwell, così descriveva l'oggetto della sua ricerca:

> Smart Working is the newly coined term that embraces the entirety of new ways of working opportunities in an integrated manner – be that spatial and temporal autonomy, the required cultural and trust transitions, technological advances, wider intellectual connections and stimuli, social, ethical and environmental sensitivities – all harmonized to suit the individual working style[28].

Nel Regno Unito, nel 2011 viene pubblicata online la prima edizione di un fortunato manuale di Andy Lake, intitolato *The Smart Working Handbook*, in cui si propone una visione per molti versi "allargata" del concetto di *smart working*, arrivando a coinvolgere molti aspetti dell'organizzazione sociale e del rapporto con l'ambiente[29]. Analogo, e altrettanto influente, è stato *The Smarter Working Manifesto*, del 2014[30]. Ma si tratta solo di qualche esempio, scelto fra i più significativi. Quello che è evidente, è che l'espressione *smart working* era già ben attestata in diversi testi in inglese, pubblicati ben prima del suo arrivo come prestito in italiano, e che doveva aver avuto una significativa diffusione.

Quindi, almeno sino a questo momento – prima dell'emergenza da Covid-19 – non sembra appropriato parlare di "pseudoanglicismo", quanto piuttosto di un normale prestito lessicale. Ma, di lì a poco, molte cose cambieranno.

5. Lo *smart working* dopo il Covid-19: un semplice "lavoro da remoto"

Con l'esplosione improvvisa dell'emergenza sanitaria da Covid-19 e con il conseguente *lockdown*, tuttavia, in Italia l'applicazione e lo stesso significato dell'espressione *smart working* mutano notevolmente e repentinamente. Si verifica, infatti, un improvviso restringimento semantico, per cui il riferimento non è più a un variegato "lavoro agile", concetto che può includere diversi elementi al suo interno, ma soltanto (o primariamente) a una forma di "telelavoro", ovvero di "lavoro da remoto". In un momento di emergenza nazionale, tutte le altre forme di *smart working* – come la flessibilità di orario oppure il lavoro per obiettivi – sembrano infatti scomparire, semplicemente perché il momento richiede un'unica cosa: stare a casa e, se possibile, lavorare da casa.

I dati rilevati sembrano, del resto, confermare proprio questa ricostruzione. L'interrogazione del Corpus CORIS/CODIS, nella sezione cronologica 2014-2016, restituisce come esito una sola occorrenza dell'espressione *smart working*, in un testo in cui essa viene esplicitamente interpretata come equivalente di "lavoro agile". Nella sezione 2017-2020, invece, i risultati sono 98, di cui il 64% utilizza il sintagma con l'accezione specifica e ristretta di "lavoro da remoto, telelavoro" e solo il 31% lo intende in senso più ampio come "lavoro agile, flessibile"[31].

In questo senso, si potrebbe dire che il sintagma *smart working*, al momento del *lockdown* dovuto alla pandemia da Covid-19, effettivamente "diventi" uno pseudoanglicismo dal punto di vista del significato, a seguito di un restringimento semantico che ne riduce l'estensione alla sola accezione di "lavoro da remoto".

---

[28] John Blackwell, *Smartworking: A Definitive Report on Today's Smarter Ways of Working*, San Francisco (CA), Jossey Bass, 2008.

[29] Andy Lake, *The Smart Working Handbook*, «Flexibility», 2011, <https://flexibility.co.uk/smart-working-handbook-3rd-edition/> (Consultato: 3 luglio 2025).

[30] Guy Clapperton e Philip Vanhoutte, *The Smarter Working Manifesto*, Oxford, Sunmakers, 2014.

[31] Il *corpus* di italiano scritto CORIS/CODIS è consultabile online dal 2001. Ospitato sul server dell'Università degli Studi di Bologna e coordinato da Rema Rossini Favretti, il progetto raccoglie attualmente circa 150 milioni di occorrenze di lemmi e viene aggiornato con cadenza triennale; <https://corpora.ficlit.unibo.it/coris_ita.html> (Consultato: 30 giugno 2025). Fra i risultati dell'interrogazione svolta e qui citata, il 5% circa presentava un'accezione di non immediata né univoca interpretazione.

6. Riflessioni conclusive

La diffusione della forma *smart working* è influenzata da un lato, senza alcun dubbio, da *smartphone* e da tutta la famiglia lessicale legata alle soluzioni elettroniche e tecnologiche, con i significati connotativi di intelligenza elettronica, di multimedialità e di portabilità, che indicano qualcosa di "versatile, dotato di funzionamento intelligente" (*smart car*, *smart home*, *smart building*, *smart card* ecc.); dall'altro, però, essa è favorita anche dall'associazione implicita con almeno altri due portati positivi dell'aggettivo *smart*, e cioè l'accezione di "acuto, intelligente, colto, educato, preparato" (con riferimento a persone: *smart guy*) e quella di "elegante, chic, alla moda" (riferita a oggetti: *smart outfit*), entrambi di fondamentale importanza per l'aspetto del marketing, il quale a sua volta ha influenzato altre associazioni, come ad esempio *smart drink*; come terzo elemento, gioca sicuramente un ruolo anche l'indeterminatezza semantica implicata nell'aggettivo *smart* in alcuni dei casi citati, come ad esempio *smart city*. In quest'ultimo senso, *smart* vuol dire soprattutto "aperto" all'innovazione, al cambiamento, all'adattamento, persino a usi inizialmente non preventivati: il caso più emblematico è quello dello *smartphone*, un oggetto aperto, in maniera potenzialmente infinita, ad aggiornamenti (*upgrade*) sempre nuovi e a sempre nuove funzioni, senza un limite preventivamente definito. Il significato di *smart working* all'inizio è semplicemente quello di un lavoro "agile, flessibile", dunque con meno vincoli e maggiore libertà di iniziativa per il lavoratore, ed è con tale accezione che il sintagma arriva come prestito nella lingua italiana[32]. Con l'emergenza sanitaria da Covid-19, però, nel contesto di arrivo tale significato muta notevolmente[33], finendo per ridursi a quello di "telelavoro", assumendo in questo momento le caratteristiche – almeno dal punto di vista semantico – di un effettivo "pseudoanglicismo".

Quasi paradossalmente, se da un lato *smart working* perde, dopo il Covid-19, la sua caratteristica polisemia e quella vaghezza che, sul modello di *smartphone*, ne aveva decretato il notevole successo, dall'altro esso "sopravvive" all'emergenza sanitaria specializzandosi, riducendo cioè le sue accezioni e aumentando il proprio livello di intensità semantica; esponendosi, inevitabilmente, al rischio della concorrenza di forme indigene con un elevato grado di sinonimia, che ora potrebbero sostituirlo (ad esempio, *lavoro da remoto*, *lavoro da casa*, o il "vecchio" *telelavoro*). Ma è improbabile che *smart working* scompaia dall'uso: il modello autorevole e prestigioso fornito da *smartphone*, infatti, è sempre presente e ben attivo, in maniera pressoché inarrestabile.

[32] Gruppo Incipit, *Accogliamo con piacere il "lavoro agile"*, «Accademia della Crusca», 1 febbraio 2016, <https://accademiadellacrusca.it/it/contenuti/gruppo-incipit-presso-l-accademia-della-crusca-accogliamo-con-piacere-il-lavoro-agile/6124> (Consultato: 2 novembre 2025); Pietro Manzella e Francesco Nespoli, *Agile o smart?*, «Bollettino ADAPT», 22 febbraio 2015; Beatrice Cristalli, *Lavoro agile. L'alfabeto del presente*, «Treccani», 31 ottobre 2024, <https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/parole/lavoro-agile.html> (Consultato: 30 ottobre 2025).

[33] Cfr. Claudio Marazzini, *In margine a un'epidemia. Risvolti linguistici di un virus. II puntata*, «Accademia della Crusca», 2 aprile 2020, <https://accademiadellacrusca.it/it/contenuti/in-margine-a-unepidemia-risvolti-linguistici-di-un-virus-ii-puntata/7914> (Consultato: 30 ottobre 2025).

Altra critica

Anomalous Masculinity and Sacred Femininity. Gender and Power in Christina Rossetti's *Goblin Market*

Paola Partenza

Università degli Studi "G. d'Annunzio" Chieti-Pescara
(paola.partenza@unich.it)

Abstract

Drawing on Kristeva's *abjection* theory, this article demonstrates how Christina Rossetti critiques Victorian society to reinforce young women's moral foundations through *re-sacralising* the female role. Rossetti addresses female vulnerability and women's challenges in escaping abjection. *Goblin Market* functions as sharp social critique, exposing dangers within patriarchal structures where women risk being «neither subject nor object» (Kristeva 1982, p. 1). Through Deleuze and Guattari's framework, this analysis proposes how Rossetti's male figures – the goblin men – align with the *anomalous*, representing destabilising forces at social margins.

Parole chiave

Christina Rossetti, *Goblin Market*, poetry

DOI

https://doi.org/10.58015/2036-2293/803

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.

Introduction

The relationship between biology, gender, and culture has been a key focus in feminist theory and the history of sexuality. Thomas Walter Laqueur's *Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud* (1990) made a significant contribution to this field by examining how sexual differences were understood and portrayed in Western intellectual thought. This theoretical framework has been recognised by scholars as one of the most influential studies of the twentieth century in the fields of gender and sexuality. Laqueur's central argument challenges the doctrine of biological determinism by demonstrating that cultural forces primarily shaped understandings of female sexuality throughout history. His analysis reveals how concepts of sexual difference have served broader social purposes. Building on Laqueur's notion of the «body's imperative to ensure reproductive mating»[1], Karen Harvey argues that this imperative functions «to reassess bodies in order to stabilise and maintain a social order of gender inequality»[2]. This cultural construction of sexuality becomes particularly evident in Laqueur's examination of historical shifts in sexual understanding. As Harvey explains, Laqueur traced how «the move from one-sex to a two-sex model in the eighteenth century was changing understandings of conception»[3], with one consequence being the «demotion of the female orgasm»[4]. This historical transformation illustrates Laqueur's broader thesis: that sexual knowledge has consistently been shaped by social and political needs rather than objective biological observation. A significant dimension of this critique is grounded in the assumption that the eighteenth century constitutes «the century of sex and the body»[5] revealing how medical knowledge[6] about sexuality reflected both expanding scientific understanding and evolving social structures that shaped new conceptions of womanhood:

> Social and political changes are not, in themselves, explanations for the interpretation of bodies. The rise of Evangelical religion, Enlightenment political theory, the development of new sorts of public spaces in the eighteenth century, Lockean ideas of marriage as a contract, the cataclysmic possibilities for social change wrought by the French Revolution, post-revolutionary conservatism, post-revolutionary feminism, the factory system with its restructuring of the sexual division of labour, the rise of a free market economy in services and commodities, the birth of classes, singly or in combination – none of these caused the making of a new sexed body. Instead, the remaking of the body is itself intrinsic to each of these developments[7].

Subsequent feminist scholarship has illuminated the evolving conceptualisations of reproduction and their implications for women's autonomy and sexual subjectivity. Ruth Perry's analysis emphasises the ideological transformation that occurred once reproduction came to be conceived as a process no longer tied to women's sexual desire

[1] Thomas Walter Laqueur, *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*, Cambridge, Massachusetts-London, Harvard University Press, 1990, p. 114.
[2] Karen Harvey, *The Century of Sex? Gender, Bodies, and Sexuality in the Long Eighteenth Century*, «The Historical Journal», 45/4, 2012, pp. 899-916, p. 902.
[3] Ivi, p. 903.
[4] *Ibidem*.
[5] *Ibidem*.
[6] For scholarly discourse on the application of medical knowledge, see Mark S.R. Jenner and Bertrand O. Taithe, *The Historiographical Body*, in Roger Cooter, John Pickstone, (eds.), *Companion Encyclopedia of Medicine in the Twentieth Century*, London-New York, Routledge, 2003.
[7] Laqueur, *op. cit*., p. 11.
[8] Within this theoretical framework, Michel Foucault's socio-political analysis of women's domestic roles proves particularly illuminating. Foucault demonstrates that the prescribed functions of wife and mother are inherently dependent upon the regulation and deployment of female sexuality (Michel Foucault, *The History of Sexuality*, Vol. 1, *An Introduction*, trans. by Robert Hurley, New York, Vintage Books, 1990 p. 39). Complementing this perspective, alternative critical approaches have conceptualized women as «a mutable physiological entity» (Noel Jackson, *Science and Sensation in*

> Once reproduction was recognized to be independent of women's sexual pleasure, however, the existence of women's active desire became a matter of debate. Historically women had been perceived as lascivious and lustful creatures, fallen daughters of Eve, corrupting and corrupted. By the middle of the eighteenth century, they were increasingly reimagined as belonging to another order of being: loving but without sexual needs, morally pure, disinterested, benevolent, and self-sacrificing[9].

The evolution of critical discourse has generated numerous theoretical paradigms examining the intricate interplay between religious pedagogy, gender construction, and Victorian cultural dynamics. The role of religious education in shaping societal consciousness, particularly in relation to feminine subjectivity, has attracted significant scholarly attention. Within this context, the nexus between social conformity and spiritual development has been a primary focus of analysis[10]. Victorian ideology positioned chastity and devotion as essential feminine virtues, serving as protective mechanisms against moral deterioration and social marginalisation. These broader cultural tensions between religious orthodoxy and women's social positioning are manifested in Christina Rossetti's *Goblin Market* (composed in 1859 and published in 1862), a poem that exemplifies the complex negotiations between spiritual instruction and social critique. Since the 1990s, scholarship on *Goblin Market* has extensively explored intersecting themes such as religion, sexuality, sisterhood, maternity, and desire; nonetheless, these critical perspectives continue to be actively contested within contemporary literary discourse.

This article, employing Julia Kristeva's theoretical conceptualisation of abjection as articulated in *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, aims to elucidate how Rossetti's poem functions simultaneously as moral instruction and cultural critique. Through a strategic *re-sacralisation* of feminine identity, Rossetti both reinforces conventional sexual morality and exposes the precarious position of women within Victorian social structures. Her work confronts the fragile nature of feminine existence, and the challenges women face in transcending abject social conditions. Although not a social reformer, Rossetti was a spiritual absolutist; her verse operates as a vehicle for comprehensive social criticism, illuminating the latent dangers inherent in a society where women risk occupying the liminal space of being «neither subject nor object»[11]. This fundamental tension between spiritual orthodoxy and social critique reveals the sophistication of Rossetti's literary endeavour. Furthermore, this analysis draws upon Deleuze and Guattari's theoretical framework to interrogate how Rossetti's portrayal of masculine figures – particularly the goblin men – embodies the concept of the anomalous. This approach seeks to demonstrate how these figures, as anomalous embodiments of masculinity, disrupt established gender categories and, through their excess and hybridity, contribute to a subtle destabilisation of patriarchal norms. In doing so, the poem offers a nuanced engagement with Victorian gender relations and moral discourse, complicating rather than simply rejecting traditional structures.

Romantic Poetry, Cambridge, Cambridge University Press, 2008).

[9] Ruth Perry, *Colonizing the Breast. Sexuality and Maternity in Eighteenth-Century England*, «Journal of the History of Sexuality», 2/2, 1991, pp. 204-234, pp. 212-213.

[10] A historical examination spanning over a century reveals two fundamental aspects of women's sexuality that have shaped critical discussions. First, the notion of women's sexual *anaesthesia* which Cott identifies as «a nineteenth-century creation» (Nancy F. Cott, *Passionless. An Interpretation of Victorian Sexual Ideology, 1790-1850*, «Signs», 4/2, pp. 219-236, 1978, p. 219), has persisted as a central point of contention in subsequent academic discourse. Second, middle-class moral ideology established female chastity as the paradigmatic model for human virtue, with Watt observing that «by elevating sexual control highest among human virtues the middle-class moralists made female chastity the archetype for human morality» (Ian Watt, *The New Woman: Samuel Richardson's Pamela*, in Rose Laub Coser (ed.), *The Family: Its Structure and Functions,* New York, St. Martin's Press, 1964, pp. 281-282).

[11] Julia Kristeva, *Powers of Horror. An essay on Abjection*, trans. by L.S. Roudiez, New York, Columbia University Press, 1982, p. 1.

1. Sin and devotion, pure and impure. Exploring dichotomies in *Goblin Market*

Christina Rossetti's *Goblin Market* operates within the complex framework of mid-nineteenth-century moral discourse, particularly as it intersects with contemporary anxieties surrounding prostitution – a social phenomenon that Victorian society regarded as one of its most pressing moral crises[12]. This engagement reflects a broader cultural preoccupation with sexual transgression that defined the period, as Jeffrey Weeks observes in his claim that «sexuality became a major social issue in Victorian social and political practice»[13], thus illustrating the extent to which sexual discourse was embedded within the governance structures of the nineteenth century[14].

The prevalence and social significance of prostitution in mid-nineteenth-century urban environments were extensively documented through Henry Mayhew's pioneering sociological investigations of the 1840s and 1850s[15]. Mayhew's ethnographic work is particularly illuminating in its attention to the nuanced distinctions within what was often perceived as a monolithic social problem. His reports differentiate between professional prostitutes and the figure of the *dollymop*, whom he characterises as «young maid-servants, as opposed to professional prostitutes [...] they usually prostituted themselves for their own pleasure, a few trifling presents or a little money now and then, not altogether to maintain [themselves]»[16]. This taxonomic approach reveals the complex social and economic factors that shaped women's experiences of sexual transgression, moving beyond simplistic moral condemnation to examine the material conditions that informed individual choices.

Rossetti's biographical engagement with these social realities proves crucial to understanding her literary intervention in contemporary debates. Her decade-long dedication to work at the Highgate Penitentiary for Fallen Women provided direct exposure to the institutional responses to female sexual transgression and, as Anthony Harrison argues, served as the institutional context that «inspired the composition of *Goblin Market*»[17]. This experiential foundation enables the poem to function not merely as moral allegory but as a sophisticated engagement with the social, economic, and ideological structures that governed Victorian women's sexual autonomy.

Building upon this contemporary social analysis, Rossetti offers her readership a sophisticated critique of sexual transgression. Her poem endeavours to reconstitute feminine identity while articulating – through metaphorical discourse when, not explicitly – a resistance to extramarital sexuality. The work emerges as a sustained meditation on sexual commodification and the reification of the female body, phenomena that precipitate the spiritual mortification of women. As she writes in *Letter and Spirit*, «Even the woman – let alone the man – 'that liveth in pleasure is dead while she liveth'»[18]. This theological framework casts sensual indulgence as synonymous with spiritual death, providing the moral foundation for her literary intervention. *Goblin Market* operates simultaneously on multiple analytical levels while maintaining thematic coherence. Although conventionally situated within the fairy-tale tradition, the poem

[12] For comprehensive discussions of prostitution, sexuality, and desire in Victorian society, see Judith R. Walkowitz, *Prostitution and Victorian Society: Women, Class, and the State* (Cambridge, Cambridge University Press, 1980); and Judith R. Walkowitz, *City of Dreadful Delight: Narratives of Sexual Danger in Late-Victorian London* (Chicago, University of Chicago Press, 2013).

[13] Jeffrey Weeks, *Sex, Politics and Society. The Regulation of Sexuality since 1800*, London-New York, Longman, 1981, p. 19.

[14] As Weeks demonstrates, «sexuality became a major social issue in Victorian social and political practice» establishing the centrality of sexual discourse to nineteenth-century governance. *Ibidem*.

[15] See Henry Mayhew, *The London Underworld in the Victorian Period - Authentic First-Person Accounts by Beggars, Thieves and Prostitutes*, New York, Dover Publications, 2005, p. 80.

[16] *Ibidem*.

[17] Anthony H. Harrison, *Christina Rossetti. Illness and Ideology*, «Victorian Poetry» 45/4, 2007, pp. 415-428, p. 416.

[18] Christina Rossetti, *Prose Works of Christina Rossetti. Letter and Spirit. Notes on the Commandments*, London, Thoemmes Press, 2003, p. 179. All subsequent references to *Goblin Market* and *Letter and Spirit* are to this edition and will be cited parenthetically as *GM* and *LS* respectively.

articulates Rossetti's profound maternal solicitude and empathetic identification with young women. At the same time, it presents a nuanced examination of masculine deviance within Victorian moral discourse. Rossetti achieves unity across these analytical dimensions through her focus on moral transgression – a framework that encompasses both feminine vulnerability and masculine predation.

The poem's central concern lies in challenging the conflation of vital essence and libidinal desire. Rossetti demonstrates how such a conflation precipitates damnation, whether manifested as societal condemnation or divine judgment. Her redemptive project seeks to re-sacralise feminine identity through the valorisation of purity and chastity. This moral vision restricts sexual expression to its sole sanctioned function – procreation and maternal fulfilment – thereby offering a path to spiritual salvation for women who might otherwise fall victim to sexual commodification. Transcending its fairy-tale substrate, *Goblin Market*'s intellectual significance lies in its engagement with both theological imperatives and urgent sociopolitical concerns, particularly questions of female autonomy and the conceptualisation of reproduction. Rossetti's representation of anomalous conditions participates in broader cultural discourses surrounding the redefinition of female sexuality within Victorian society. This cultural redefinition is illuminated by Karen Harvey's analysis of how Victorian norms privileged women who were rendered "domesticated," "sexually passive," and "desexualized." As Harvey observes, «[T]he redefinition of women as 'domesticated' and 'sexually passive' has been used to explain the reorientation of manhood away from honour grounded in the control of wives' sexuality, and towards an emphasis on restraint in social settings. Desexualized women in the home were no threat to men; instead, sexual dangers [laid] outside marriage and outside home […]»[19]. This eighteenth-century reconceptualisation of sexuality evolved into a nineteenth century imperative to suppress its visibility altogether.

Joan Perkin's analysis of Victorian marriage patterns confirms this cultural shift toward sexual suppression. In *Women and Marriage in Nineteenth-Century England*, Perkin observes that «[t]he ideal of female passionlessness dominated public discourse on sexuality from the 1820s onwards [...] Sex was civilised by ignoring it; features of the strategy were to ban sex from conversation, to hide it in dark bedrooms, to conceal the shape of women's bodies, to censor sex in books [...] *the evils of sex* were endlessly discussed»[20]. This cultural context establishes the framework within which Rossetti constructed her moral discourse. In accordance with this prevailing *ethos*, Rossetti frames her discourse on sexuality as a cautionary admonition directed at women, warning against what Julia Kristeva terms «abjection» – a form of self-negation and objectification. Kristeva defines abjection as having «only one quality of the object – that of being opposed to I»[21], thereby conceptualising it[22] as an irreparable degradation of the individual. This theoretical framework helps illuminate how Rossetti understood the reification of women and the commodification of the female body as fundamental threats to feminine identity.

Rossetti's critique operates within an understanding of the body as inherently social and political. As Mary Douglas observes, «The human body is always treated as an image of society and [...] there can be no natural way of considering the body that does not involve at the same time a social dimension»[23]. In other words, Rossetti recognises

[19] Karen Harvey, *Reading Sex in the Eighteenth Century: Bodies and Gender in English Erotic Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 10.
[20] Joan Perkin, *Women and Marriage in Nineteenth-Century England*, London, Routledge, 2002, p. 276.
[21] Julia Kristeva, *op. cit*., p. 2, my italics.
[22] In Bataille's formulation, abjection represents «merely the inability to assume with sufficient strength the imperative act of excluding abject things (and that act establishes the foundations of collective existence)», (George Bataille qtd. in Kristeva, *op. cit*., p. 56).
[23] Mary Douglas, in Catherine Gallagher and Thomas William Laqueur (eds.), *The Making of the Modern Body. Sexuality and Society in the Nineteenth Century*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1987, p. 4.

sexuality and the female body as enduring sources of social conflict, predominantly rooted in the patriarchal religious framework of her time.

Aware of her position as a writer operating within patriarchal constraints, Rossetti critiques the objectification of the body by warning against what she perceives as the latent sinfulness of sexuality. In *Goblin Market*, this warning is conveyed through symbolic imagery that condemns the desentimentalisation of love. Responding to the moral imperatives of patriarchy, Rossetti endeavours to construct new models of female subjectivity, portraying womanhood as characterised by restraint and sexual passivity. Consistent with her religious convictions, she restricts the legitimacy of sexual expression exclusively to marriage, where it serves the sanctioned purpose of reproduction. This restrictive approach reflects broader Victorian attitudes toward sexuality. As Max Weber notes, «Sexuality, regarded as one of the most irrational forces, was relegated to the inner core of marriage and sexual play became the ultimate antithesis of rational work»[24]. Rossetti underscores the dangers that lust, moral corruption, and self-degradation pose for women. Drawing upon biblical imagery familiar to her audience, she likens the abundance and variety of fruits to the passions and desires that women must resist: «Their offers should not charm us, / Their evil gifts would harm us» (*GM*, ll. 65–66). Here, the fruits function as symbols of selfishness, greed, and lust – central elements in Rossetti's vision of moral decay.

Julia Kristeva's analysis of excessive desire provides additional insight into Rossetti's symbolic framework. Kristeva explains that «pleonexia, greed, is etymologically the desire 'to possess always more'; it connotes an *appetite* that cannot possibly be sated, and that links it, in the writings of Paul, for instance, to sexual transgressions and flesh in general; for the cause of this appetite resides in idolatry as disobedience to divine speech»[25]. This concept of insatiable desire aligns with Rossetti's understanding of the spiritual dangers posed by uncontrolled sexuality.

Rossetti's moral framework ultimately seeks to provide women with a dignified position within society that might serve as a safeguard against existential despair, recognising that «the loss of meaning affects subjectivity in the form of despair and/or violence»[26]. This conviction led her to embrace the Church's doctrine, particularly the Tractarian ideal of reserve, which was «frequently seen as the quintessence of femininity»[27]. Rooted in «the fixity of God's words»[28], Tractarianism provided the theological foundation for Rossetti's approach to sexuality and morality. As she writes in *Letter and Spirit*, «[i]n every creature is latent a memorial of its Creator» (*LS*, 130), thus instructing her readers on appropriate conduct in relation to religious doctrine.

The centrality of marriage, family, and religion in Rossetti's poetic work reflects her sustained engagement with the relationship between humanity and God, as well as between Christian culture and sexuality. Laura's suffering in *Goblin Market* vividly illustrates the tension between external religious constraints and innate desire, revealing a nexus between guilt and sin that traces back to the biblical narrative of the Fall, in which Adam and Eve succumb to temptation. Through this paradigm, Rossetti articulates both the dangers and the possibility of redemption available to women negotiating the complex terrain of Victorian sexuality and morality. From this perspective, Rossetti maintains that women must pursue the path of *purity* and dedicate particular attention to spiritual cultivation. She remains convinced that women must

[24] Max Weber, *Religious ethics and the world: sexuality and art*, in Guenther Roth, Claus Wittich (eds.), *Economy and Society*, 2 vols., Berkley 1978, vol. 1, qtd. in Leonore Davidoff, Catherine Hall, *Family Fortunes. Men and Women of the English Middle Class*, 1780-1850, Chicago, University of Chicago Press, 1991, pp. 26-27.

[25] Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 123, my italics.

[26] S. K. Keltner, *Whodunit? Reading Kristeva with the Help of Detective Fiction*, in Benigno Trigo (ed.), *Kristeva's Fiction*, New York, SUNY Press, 2013, p. 35.

[27] James Ali Adams, *Dandies and Desert Saints. Styles of Victorian Masculinity*, Ithaca and London, Cornell U. Press, 1995, p. 184.

[28] David W. Shaw, *Victorians and Mystery. Crises of Representation*, Ithaca-London, Cornell U. Press, 1990, p. 323.

distance themselves from the archetypal figure of Eve and aspire to achieve a higher spiritual position through what might be termed «effacing the body»[29]. As Kristeva observes, this paradigm reflects a broader Christian tendency: «There is no doubt that, in effacing the body and female sexuality in favour of the ear and virginity, Christianity dangerously censors female fertility, battles paganism and its mother goddesses, and imposes a Mary, pure priestess of asceticism, in opposition to Eve the sinner»[30].

This spiritual model informs Rossetti's literary treatment of temptation and sin, which assumes primary importance in her poetic enterprise. She transforms temptation into apocalyptic metaphors while maintaining strategic ambiguity about sexuality itself. Rather than making explicit references to sexual desire, she positions the reader at a liminal threshold, suspended between revelation and concealment. Through this technique, she leads her audience into an imagined realm shaped by underlying fears and anxieties – a space defined by tentative emotional surrender, which may be interpreted as a subdued reflection of love, whether in the form of *eros* or its sublimation[31].

Rossetti's approach to these themes may be understood within the context of Victorian society's radical transformation, which compelled her to reconsider fundamental questions concerning the feminine body and religious authority. She attempted to mediate the competing demands of freedom and necessity, sin and devotion, religion and secular culture, while remaining consistently grounded in Christian values. This mediation was particularly necessary given the era's notorious prudery and sexual repression, within which women functioned as reflections of male authority and economic status.

The commodification of femininity that characterised Victorian society represents what Laurence Telairach Vielmas identifies as a persistent historical phenomenon: «Women have long served as reflections of male power, as so many signs denoting economic success, exhibiting their fathers' or husbands' wealth, the equation of woman with a commodity stands out as a significant issue in many ages»[32]. The concept of commodification constitutes a fundamental aspect of the social context within which Rossetti articulated her distinctive literary voice. This voice both reinforces traditional moral paradigms and engages with contemporary discourses surrounding sexuality and maternity.

Furthermore, Rossetti's conception of domesticity may be interpreted as encompassing the systematic domestication of women – a process that effectively excluded them from participation in the public sphere. As Leonore Davidoff and Catherine Hall observe, this ideology positioned women as inherently «home-centred by nature»[33]. In this light, Rossetti's poetic corpus reveals a sustained engagement with divine authority and providential governance over human existence, while simultaneously interrogating the roles prescribed to women within familial structures. Through this theological lens, her work contributes to the broader cultural construction of domestic ideology.

The centrality of the family unit within Victorian social organisation necessitated complex legal, customary, and religious frameworks that fundamentally defined women through their relational identities as *daughters*, *wives*, *and mothers.* This conceptual perspective had been critically examined decades earlier by Mary Wollstonecraft in her seminal *A Vindication of the Rights of Woman* (1792). Despite the emergence of subsequent

[29] Catherine Clément, Julia Kristeva (eds.), *The Feminine and the Sacred*, trans. by Janet M. Todd. Basingstoke, Palgrave, 2001, p. 61.

[30] *Ibidem*.

[31] In Kristeva's theoretical framework, «sublimation, on the contrary, is nothing else than the possibility of naming the pre-nominal, the pre-objectal, which are in fact only a trans-nom-inal, a trans-objectal» (Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 11).

[32] Laurence Telairach Vielmas, *Victorian Sensational Shoppers: Representing Transgressive Femininity in Wilkie Collins's No Name*, «Victorian Review», 31/2, 2005, pp. 56-78, p. 57.

[33] Leonore Davidoff, Catherine Hall, *Family Fortunes. Men and Women of the English Middle Class, 1780-1850*, Chicago, University of Chicago Press, 1991, p. 323.

cultural and political debates, the British political establishment maintained systemic patterns of female subordination to male authority throughout the nineteenth century.

Within this ideological landscape, motherhood retained paramount significance as a social institution, with mothers bearing the dual responsibility of biological reproduction and cultural transmission[34]. The evangelical emphasis on domestic life further elevated the maternal role, positioning mothers as the primary architects of morally and spiritually grounded home environments. Within these boundaries, mothers were expected to embody and transmit appropriate feminine ideals to their daughters while upholding rigorous moral standards. This maternal authority assumed both psychological and social dimensions within the intimate bonds between mothers and their children. As Virginia Sickbert notes, «the mother-child dyad – particularly the mother-daughter relationship – constituted a unique emotional and pedagogical space that both required and reinforced the father's absence from domestic life. This phenomenon was especially characteristic of mid-nineteenth-century familial structures, in which the spatial and emotional separation of fathers from the household created conditions conducive to intensive maternal guidance and moral instruction»[35].

Through her engagement with these complex social dynamics, Rossetti positioned herself as both a participant in and critic of Victorian domestic ideology. Her work simultaneously reinforced traditional gender roles while exploring the psychological and spiritual dimensions of women's constrained existence. This dual engagement allows her poetry to function as both moral instruction and a subtle examination of the constraints placed upon feminine identity within Victorian patriarchal structures.

2. The re-sacralization of women's position and the goblin exception

Despite Rossetti's pronounced spiritual fervour – what Mackenzie Bell terms «religious mania»[36] – and her unwavering theological commitments, *Goblin Market* functions as a didactic narrative centred on three young women who embody distinct paradigms of female identity. These protagonists constitute what Sandra Gilbert and Susan Gubar identify as «multiple heroines, each representing alternative possibilities for selfhood of women»[37], serving as archetypal figures whom the scholars further characterise as «angels of destruction and renunciation»[38].

The narrative trajectory involves these female characters encountering enigmatic uncanny entities – the goblins – whose exotic fruits are inaccessible through conventional monetary exchange, requiring instead something intrinsically personal from each woman. Laura surrenders a "golden curl" as payment, while Jeanie makes the ultimate sacrifice of her virtue and corporeal integrity, a transgression that culminates in her demise: she «Fell sick and died» (*GM*, l. 315).

Within Rossetti's moral framework, Jeanie's fatal outcome may be interpreted as the inevitable consequence of her premarital sexual transgression – her early indulgence in pleasures «for joys brides hope to have» (*GM*, l. 314). This punitive narrative structure reinforces conventional Victorian moral imperatives surrounding female *chastity* and the *sanctity* of marriage.

Lizzie's encounter with the goblins follows a markedly different trajectory. When she attempts to purchase their fruits through conventional monetary exchange, the uncanny vendors reject her offer and demand instead a payment deemed «too dear»

[34] For diverse scholarly perspectives on the construction of maternal identity, see Cristina Giorcelli and Marina Morbiducci (eds.), *M/Other. Scansioni di alterità*, Napoli, Guida, 2015.
[35] See Virginia Sickbert, *Christina Rossetti and Victorian Children's Poetry. A Maternal Challenge to the Patriarchal Family*, «Victorian Poetry», 31/4, 1993, pp. 385-410, p. 387.
[36] Mackenzie Bell, qtd. *Christina Rossetti: a Biographical and Critical Study*, in Alison Chapman, *The Afterlife of Christina Rossetti*. New York, St. Martin's Press, 2000, p. 51.
[37] Sandra M. Gilbert, Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic*, New Haven and London, Yale University Press, 1984, p. 564.
[38] Ivi, p. 583.

(*GM*, l. 311). This refusal of a standard commercial transaction underscores the goblins' fundamental disruption of normative economic and social structures.

As Anna Despotopoulou observes in her analysis of Rossetti's liminal spaces, the poet demonstrates a remarkable capacity to «blend the spiritual with the physical, the religious with the sexual»[39], creating what she identifies as «the paradoxical blend of violent fantasy with moralism» that renders Rossetti's texts «profoundly mystifying»[40]. This synthesis of seemingly contradictory elements positions Rossetti's work within what may be characterised as a realm of the *anomalous* – a literary space primarily embodied by the goblin figures themselves. Thus, the textual universe of *Goblin Market* facilitates the reader's immersion into this liminal and transgressive domain, a space situated at the boundaries of conventional representation where, as Deleuze and Guattari suggest, «the becoming animal of the human being [seems to be] real»[41]. The goblin men function as semiotic constructs, serving as symbolic projections of transgressive acts characterised by barbarism, cruelty, and deviance that Rossetti strategically emphasises throughout the poem.

The poem's opening establishes this *anomalous* marketplace[42] through a vivid depiction of cacophonous commercial activity, wherein the goblins – characterised as boisterous vendors employing aggressive rhetoric – display their exotic wares to potential female consumers. The initial relationship between the *anomalous* merchants and the young women is mediated through seductive descriptions of the fruits' superior quality:

> MORNING and evening
> Maids heard the goblins cry:
> "Come buy our orchard fruits,
> Come buy, come buy:
> Apples and quinces,
> Lemons and oranges,
> Plump unpecked cherries-
> Melons and raspberries,
> Bloom-down-cheeked peaches,
> [...]
> Sweet to tongue and sound to eye,
> Come buy, come buy" (GM, ll. 1-31).

The opening lines establish the goblins' seductive commercial rhetoric while simultaneously positioning their marketplace as a space operating outside conventional economic and moral boundaries, thereby creating the *uncanny* realm within which the poem's moral drama unfolds[43]. The concentration of sensory imagery in these lines functions both as topographical description and situational exposition. Rossetti constructs a marketplace whose *excess* serves as a metaphor for moral corruption, while also depicting the precarious circumstances in which innocent young women find themselves ensnared. This morally destabilising environment operates through

[39] Anna Despotopoulou, *Nowhere or Somewhere? (Dis)Locating Gender and Class Boundaries in Christina Rossetti's Speaking Likenesses*, «The Review of English Studies», New Series 61/250, pp. 414-434, 2010, p. 415. In Gbogi's analysis, «*Goblin Market* presents Victorian society as essentially phallic» requiring women seeking to «reclaim [their] identity, humanity and essence» to adopt a stance of resilience, standing «like a lily in a flood, / Like a rock of blue-veined stone» (*GM*, ll. 409-410; qtd. in Tosin Gbogi, *op. cit.*, p. 508).

[40] *Ibidem*.

[41] Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, trans. by Brian Massumi, London- Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987, p. 238.

[42] According to Gilbert and Gubar's critical framework, Rossetti's text «exploits the sexist imagery of the market-place [...] occupied as it is by scary and oppressive merchant men» (Sandra Gilbert and Susan Gubar, *op. cit.*, pp. 510-511).

[43] See also Megan A. Norcia, *'Come Buy, Come Buy': Christina Rossetti's 'Goblin Market' and the Cries of London*, «*Journal of Victorian Culture*», 17, no. 1, 2012, pp. 24-45.

cumulative temptation, systematically corrupting feminine virtue through a strategic appeal to the senses. Rossetti's deliberate emphasis on visual perception reveals the initial mechanism of deception, as her descriptive adjectives consistently invoke sensory experience. While the fruits and their associated pleasures may indeed appear «Sweet to tongue and sound to eye» (*GM*, l. 30), the goblins' commercial invitation serves as a subtle mechanism reinforcing patriarchal authority. It subjects young women to trials designed to test their capacity for moral resistance. The poet strategically interweaves two symbolic elements in her exploration of feminine sexuality: the fruits and the goblins themselves. Both align with desire and carnality. The former serves to warn against food as a vehicle of impurity – what Clement and Kristeva identify as «dirty foods»[44] that suggest lust. As Kristeva elucidates, «Lust» or *epithumia*, rooted in biblical discourse, encompasses sexual desire while relating «particularly in the Old Testament, to food as well as to various material goods»[45]. This latter element manifests through *deformity* and *excess*, in that the goblins' bestial characteristics invoke mythological rather than realistic representation. These quasi-diabolic figures emerge as creatures that «invite [the girls] to regress, draw [them] into a narcissistic contemplation»[46]. The goblins thus embody the *anomalous*, generating aberrant effects upon both women and society. As Deleuze and Guattari observe, «If the anomalous is neither an individual nor a species, then what is it? It is a phenomenon, but a phenomenon of bordering»[47].

Through their physical description, Rossetti accentuates the perilous transformation of masculine identity into something fundamentally bestial. This metamorphosis corresponds to what Deleuze and Guattari describe as occurring on «new levels, [...] where contents free themselves from their forms as well as from their expressions, from the signifier that formalized them»[48]:

> One had a cat's face,
> One whisked a tail,
> One tramped at a rat's pace,
> One crawled like a snail,
> One like a wombat prowled obtuse and furry,
> One like a ratel tumbled hurry-scurry. (GM., ll. 71-76)

These verses establish an explicit correlation between the goblins' marginal positioning – from which they attempt to render the girls as *Other* through insidious manipulation – and their physical and linguistic representation. The poet's similes transform the goblin men into treacherous quasi-brothers, entities existing in an indeterminate liminal space. Verbs such as *whisked*, *tramped*, and *crawled*, alongside the animalistic sounds of «barking», «mewing», «hissing» and «mocking» (*GM*, l. 402), emphasise their existence within a purely physical universe. This universe is governed by base instincts and violent conquest, trapping them within corporeal limitations. These pseudo-human entities thus assume the characteristics of the previously mentioned *anomalous*, which «is neither an individual nor a species; it has only affects [*sic*.], it has neither familiar nor subjectified feelings, nor specific or significant characteristics. Human tenderness [...] is as foreign to it as human classifications»[49].

The goblins' alienation from authentic communication, empathy, and respect becomes increasingly apparent through Rossetti's depiction of their evolving approach to the young women. Following their initial encounters, their persuasive rhetoric degenerates into violent language and threatening tones that herald impending danger.

[44] Catherine Clement and Julia Kristeva, *op. cit*., p. 96.
[45] Julia Kristeva, *op. cit*., p. 124.
[46] Gilles Deleuze and Félix Guattari *op. cit*., p. 240.
[47] Ivi, p. 245.
[48] Ivi, p. 13.
[49] Ivi, pp. 244-245.

This behavioural ambiguity marks a central feature of their moral deviance and unsettling alterity.

3. The beast within. Demonic transformation into animal corporeality

Rossetti's depiction of the goblins encapsulates the intricate thematic nexus of aggressive sexuality and domination, articulated through both their corporeal manifestation and their fundamental sterility. Drawing on Heideggerian ontological frameworks, one might argue that these figures represent a peculiar reversal of concealment. In his work, Martin Heidegger suggests that «the thingness of the thing»[50] typically withdraws from human understanding. However, in this case, the goblins' essential nature emerges with stark clarity; their malevolent essence becomes transparent rather than concealed. This ontological transparency reveals intrinsic qualities that mirror the barren realm they inhabit, where their sterility engenders nothing beyond violence itself – a destructive force devoid of creative potential.

This destructive essence aligns with what Deleuze and Guattari describe as «degraded transformation», representing not «an evolution by descent and filiation» but rather a «degradation representing a deviation from the true order»[51]. As «demonic animals»[52], they appear as a distorted reflection of human nature; their *becoming-animal* manifests as a form of corrupted humanity rather than natural development. This characterisation accentuates the dichotomy between their predatory cunning and the innocence of their female victims, as evidenced in the poem's central dramatic tension, when Laura first encounters the goblin merchants (see *GM*, ll. 32-45). Laura's inability to perceive the inherent menace of these liminal beings renders her particularly susceptible to their assault. This vulnerability, in turn, transforms their encounter into an exercise in domination, wherein, as Hannah Arendt asserts, «violence is nothing more than the most flagrant manifestation of power»[53]. The poet's depiction of this violent subjugation is made explicit in the text. This becomes especially evident when the goblins physically overpower Laura, reducing her to a passive recipient of their aggression:

> Their tones waxed loud,
> Their looks were evil
> Lashing their tails
> They trod and hustled her,
> Elbowed and jostled her,
> Clawed with their nails,
> Barking, mewing, hissing, mocking,
> Tore her gown and soiled her stocking,
> Twitched her hair out by the roots,
> Stamped upon her tender feet,
> Held her hands and squeezed their fruits
> Against her mouth to make her eat. (*GM*, ll. 396-407)

This passage encapsulates the convergence of sexual violence and alimentary coercion, where the goblins' assault transcends mere physical domination to encompass a profound violation of bodily autonomy and spiritual integrity. While the intensified imagery in these verses highlights female subjection and reinforces themes of powerlessness, acquiescence, and passivity, the narrative also testifies to resistance against patriarchal dominance. The poem's trajectory builds a narrative tension that crystallizes Rossetti's central concern: preserving feminine purity against corruption, commodification, and abjection. Within this framework, Lizzie emerges as the embodiment of moral strength, serving as the guarantor of ethical values through her steadfast resistance to corrupting illusions and masculine domination:

[50] Martin Heidegger, *Poetry, Language, Thought*, New York, Harper Collins, 2001, p. 168.
[51] Gilles Deleuze and Félix Guattari, *op. cit*., pp. 237-238.
[52] Ivi, p. 241.
[53] Hanna Arendt, *On Violence*, New York-London, Harvest Book, 1970, p. 35.

> Lizzie uttered not a word [...].
> At last the evil people,
> Worn out by her resistance,
> Flung back her penny, kicked their fruit
> Along whichever road they took,
> Not leaving root or stone or shoot. (*GM*, ll. 430-441)

These verses reveal how the poet's invocation of physical violence simultaneously reinforces and perpetuates conventional power relations. The goblins represent the material embodiment of human aberration – the corruption that infiltrates the very essence of humanity itself. As Gerald Bruns observes, «The paradox of being human is that only human beings are capable of transgressing the boundaries that determine what they are»[54]. Thus, the goblins embody a distorted form of masculinity, expressed through abject behaviours, symbolising humanity's capacity for self-transgression and moral decay.

However, while Rossetti's depiction of these grotesque figures exposes the latent violence inherent in male dominance[55], the narrative concurrently functions as a counter-discourse of resistance. The poem's dual structure acknowledges the patriarchal threat yet asserts the possibility of feminine agency and moral victory over corruption.

The moral imperatives woven into the poem's allegorical framework transform *Goblin Market* into a complex ideological space where desire, temptation, and damnation intersect within the narrative arcs of the young women. Through her vivid portrayal of Laura and Lizzie confronting the dangerous allure of the goblins' fruits, Rossetti – placing strong emphasis on sensory experience – constructs an intricate allegory that critiques extramarital sexuality and highlights the severe repercussions of public dishonour, which could lead to women's exclusion from protective social structures. Rossetti's commitment to restoring women's nurturing role is articulated through the dialectical opposition between the metaphorical representations of earthly corruption (symbolised by the forbidden fruits) and Lizzie's salvific maternal function. Meanwhile, Jeanie epitomises the naïve maiden betrayed by mercantile masculine forces; having tasted the forbidden fruits and fallen under their sway, her fate signifies not only the loss of innocence but culminates in literal death: «She thought of Jeanie in her grave» (*GM*, l. 312), whose demise is described as follows:

> Then fell with the first snow,
> While to this day no grass will grow
> Where she lies low: I planted daisies there a year ago
> That never blow (*GM*, ll. 157-161).

Jeanie's deliberate transgression of moral and religious boundaries, Rossetti suggests, precipitates her own destruction. Like the goblins themselves, Jeanie embodies the aberrant, positioned as «outside [and] against the rules»[56]. However, her transgressive conduct may also be interpreted as a form of feminine rebellion, whose excesses testify to the disorder generated by the absence of traditional maternal guidance and the failure of conventional socialization mechanisms.

Her behaviour thus delineates a fundamental schism between her individual desires and communal expectations, resulting from the absence of proper maternal guidance and the metaphorical «nurturance model»[57]. Isolated from appropriate feminine mentorship, Jeanie erroneously develops «her sense of self separate from

[54] Gerald Bruns, *On Ceasing to Be Human*, Stanford, Stanford University Press, 2011, p. 67.
[55] This dimension is further explored in Franzese's scholarly analysis. (See Robert J. Franzese, *The Sociology of Deviance. Differences, Tradition, and Stigma*, Springfield, Charles Thomas Publisher 2015, p. 131).
[56] Gilles Deleuze and Félix Guattari, *op. cit.*, p. 244.
[57] George Lakoff, *Women, Fire and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind*, Chicago, The University of Chicago Press, 1987, p. 80.

domestic identities»[58], manifesting what scholars have identified as «voracious female sexuality»[59] , which conflicts with the Victorian ideal whereby «sexual feelings would only be evoked through love in marriage»[60]. Jeanie thus represents the embodiment of moral corruption, having satisfied her «sexual appetite [that] was considered one of the chief symptoms of moral insanity in women; [...] [and] regarded as abnormal or pathological»[61].

Jeanie's tragic fate provides a tangible and visible manifestation of perversion and immorality («Who [She] should have been a bride; but who for joys brides hope to have/Fell sick and died»; *GM*, ll. 313-315). Her moral dissolution precipitates her own annihilation, reducing her corporeal form to mere vacancy. She epitomizes the archetype of the «maniacal and destructive woman»[62] whose «premature and illicit experience of such 'joys'»[63] transforms her into what Anthony Harrison identifies as a «fallen woman!»[64]. Moreover, Jeanie's narrative trajectory enables Rossetti to demonstrate that those who indulge in deviant behaviour – regardless of gender – become increasingly susceptible to degeneracy and sin. Thus, like Jeanie and Laura, women continued to be constructed «as disorderly and unruly beings whose sexuality needed to be controlled»[65], reinforcing the poem's investment in disciplinary mechanisms designed to contain and regulate feminine desire.

Consequently, Jeanie's calamitous and agonizing predicament functions as a moral deterrent for the sisters: her experience serves as an exemplary lesson regarding the consequences of transgressing moral imperatives. Rossetti simultaneously emphasizes the fundamental importance of both the mother-daughter relationship – evoked in the poem's conclusion – and sisterly solidarity, which reinforces the conception of mother or sister as redemptive figures. Indeed, «When Laura falls, Lizzie rises to prevent her total disintegration»[66], demonstrating that «the tragedy of Jeanie seems to have inspired Laura and Lizzie to build a sisterly community in which they can protect each other»[67]. Jeanie's death represents the poem's climactic moment, amplifying Rossetti's underlying mission to elevate the figure of mother or sister as capable of creating an alternative to feminine corruption. As Robin J. Sowards observes, «Jeanie's narrative is thus not a cautionary tale about how one should not give in to temptation, but a cautionary tale about what happens when you do not have a community of sisters to protect you. *Goblin Market* is about the need for, and the birth of, such a community»[68]

Rossetti's narrative strategy operates on dual levels: first, she depicts the degenerative process afflicting young women subjected to irrational and instinctual regression («She gorged on bitterness without a name: /Ah! fool, to choose such part /Of soul-consuming care! /Sense failed in the mortal strife», *GM*, ll. 510-513). Subsequently, she demonstrates their redemption from vice and corruption through the devoted intervention of Lizzie, who assumes a protective stance toward the vulnerable Laura («That night long Lizzie watched by her, / Counted her pulse's flagging stir, / Felt for her breath, […] » *GM*, ll. 525-527). While Rossetti's objective includes raising feminine consciousness, Lizzie's emblematic gesture simultaneously affirms that maternal instinct

[58] Leonore Davidoff, Catherine Hall, *op. cit*., p. 342.
[59] Ivi, p. 170.
[60] Ivi, p. 342.
[61] Elaine Showalter, *A Literature of Their Own. From Charlotte Bronte to Doris Lessing*, London, Virago, 1991, p. 120.
[62] Carrol Smith-Rosenberg, *Puberty to Menopause*, in Elaine Showalter, *A Literature of Their Own. From Charlotte Bronte to Doris Lessing*, London, Virago, 1991, p. 121.
[63] Anthony Harrison, *op. cit*., p. 416.
[64] *Ibidem.*
[65] Ruth Perry, *op. cit*., p. 213.
[66] Tosin Gbogi, *Refiguring the Subversive in Elizabeth Barrett Browning's Aurora Leigh and Christina Rossetti's 'Goblin Market'*, «Neohelicon», 41, 2014, pp. 503-516, p. 508. DOI 10.1007/s11059-014-0233-1.
[67] Robin J. Sowards, *Goblin Market's Localism*, «Modern Philology: Critical and Historical Studies in Literature, Medieval Through Contemporary», 1, 2012, pp. 114-139, p. 135.
[68] *Ibidem*.

– represented through her pseudo-maternal care for Laura – transcends biological reproduction. Through nurturing acts such as feeding, Rossetti underscores Lizzie's moral influence as a surrogate maternal figure, projecting her broader ethical vision. This politicisation of maternity and sexuality signals Rossetti's broader ideological investment in the regulation of feminine virtue – not merely within the privacy of domestic spheres but as part of the moral fabric of society. By positioning Lizzie as a redemptive agent whose maternal conduct restores Laura to both moral and physical health, the poem aligns Christian ethics with a model of feminine agency grounded in care, sacrifice, and spiritual discipline. Lizzie does more than save Laura; she enacts moral instruction, rescuing her sister from the consequences of transgressive desire, and reintegrating her into the social order.

Moreover, this rehabilitative process underlines Rossetti's belief in the restorative potential of feminine solidarity as a counterforce to male violence and commodification. Through Lizzie's intervention, the narrative replaces traditional tales of female downfall – often marked by isolation, shame, and death – with a vision of collective resilience rooted in sisterhood. *Goblin Market* thus advocates for a reordering of feminine roles: women are not passive recipients of patriarchal norms, but active moral agents capable of resisting and undoing the damage inflicted by a corrupt, masculinised marketplace.

Beyond Rossetti's archetypal and traditional vision of femininity, her portrayal of the goblins engages with the Deleuzian concept of "becoming" – a process that resists imitation, identification, regression, or linear progression. As Deleuze and Guattari put it, becoming is «not imitating or identifying with something: neither is it regressing-progressing; neither is it producing, producing a filiation or producing through filiation»[69]. The goblins' violent behaviour, Rossetti suggests, reveals the sterility of unchecked desire – an infertility mirrored in Jeanie's fate, who suffers both social stigma and death for her transgression. Her aberrant conduct represents more than mere deviation from Victorian norms; Rossetti constructs the goblins' world as a space of moral and sexual ambiguity, ultimately warning women about the dangers of unmediated sensual indulgence rather than condemning desire itself.

Although Rossetti acknowledges that sensual experience and desire are vital components of human relationships, *Goblin Market* interrogates masculine moral responsibility by highlighting how predatory exploitation – not desire per se – threatens the ethical order she seeks to preserve. The goblins embody the kind of masculine self-indulgence Rossetti critiques in *Letter and Spirit*: «Human interest centres on what a man is, rather than on what he has or even on what he does. It is the man himself whom anger, malice, revenge transform into a very devil; whom self-indulgence bestializes and brutalizes (*LS*, p. 114). Their reduction to a purely instinctual state signals the moral degradation that occurs when desire becomes detached from ethical accountability. This interpretation supports Tosin Gbogi's provocative suggestion that Rossetti may «subvert patriarchal hegemony through the demonization of the masculine figure(s)»[70], though the poem's moral framework is more nuanced than simple role reversal. While Rossetti channels sensual impulses into religious and moral discourses that hold men accountable, her approach to female sexuality remains complex. The poem's rigorous attention to sexual boundaries does not merely aim to repress or moralize feminine desire but rather stages a negotiation between protection and pleasure – one that challenges conventional moral categories. The poem's treatment of sexual morality proves more subversive than straightforwardly didactic. While Laura's rescue might initially seem to reinforce traditional values, Rossetti complicates this reading through the quasi-erotic imagery surrounding Lizzie's sacrifice, which blurs the line between sisterly devotion and sensual experience. The poem's resolution – grounded in female solidarity rather than male intervention – suggests that women must ultimately protect themselves from the very forms of brutality men should prevent but routinely fail to

[69] Gilles Deleuze, Félix Guattari, *op. cit.*, p. 239.
[70] Tosin Gbogi, *op. cit.*, p. 509.

confront. Furthermore, the lush, sensuous language that saturates the text undermines any simplistic moral interpretation. The goblins' fruit remains irresistible even as it proves dangerous, suggesting that Rossetti's relationship with sexual desire is conflicted rather than purely condemnatory. This tension between the poem's moral surface and its sensual undercurrents reveals the inadequacy of binary distinctions between virtue and vice. In doing so, Rossetti opens space for a more complex understanding of female desire – one that neither wholly condemns nor uncritically celebrates sensuality.

Conclusion

Rossetti's *Goblin Market* operates as a complex ideological apparatus that simultaneously reinforces and subverts Victorian gender paradigms. Rather than simply denying feminine sexuality, the poem's moral framework strategically contains and redirects sexual energy within socially acceptable boundaries, positioning women as moral arbiters capable of critiquing masculine behaviour. This approach differs markedly from more direct forms of advocacy: where Mary Wollstonecraft sought, half a century earlier, «to render [her] sex more respectable members of society»[71] through rational argument and explicit critique of social inequities, Rossetti employs moral authority as a form of cultural leverage, using religious orthodoxy to legitimize her interrogation of masculine responsibility.

By strategically deploying conservative discourse, Rossetti articulates criticisms that might otherwise have been dismissed as improper for a Victorian woman. Grounding her critique in established moral frameworks grants her the authority to examine masculine failures – the goblins' *predatory behaviour*, their reduction to purely *instinctual states*, and their embodiment of the *self-indulgence* that bestializes and brutalizes. Her method is not conservatism but tactical sophistication: she transforms moral discourse from a tool of feminine constraint into an instrument of masculine accountability. The poem's vision of collective feminine identity emerges as both a protective mechanism and a foundation for broader resistance. Lizzie's sacrifice demonstrates how individual moral courage can disrupt established power structures – her confrontation with the goblins succeeds precisely because it operates through moral authority rather than physical force. The concluding image of sisterly solidarity – «Then joining hands to little hands/Would bid them cling together» (*GM*, ll. 560-561) – extends this model beyond the immediate crisis. The «little hands» represent future generations of women who will inherit both the knowledge of danger (the goblin threat) and the means of protection (sisterly solidarity). This intergenerational transmission suggests that moral education becomes a form of cultural transformation, creating networks of female knowledge and support that persist beyond individual encounters with masculine predation. *Goblin Market* demonstrates how women writers could embed radical potential within apparently orthodox frameworks. Rossetti's achievement lies not in rejecting Victorian moral discourse but in revealing its internal contradictions and redirecting its critical power. Her model of feminine community, grounded in shared moral purpose rather than mere sentiment, offers a vision of female agency that draws strength from traditional values while fundamentally challenging their application. The significance of *Goblin Market* extends beyond its Victorian context, revealing that moral orthodoxy and social critique are not opposing forces but rather interdependent modes of ethical reflection.

[71] Mary Wollstonecraft, *Vindication of the Rights of Woman*, Harmondsworth, Penguin, 1983, p. 83. For a literary depiction of women's oppression within patriarchal society, see also Wollstonecraft's novel *Maria, or the Wrongs of Woman* (1798), Harmondsworth, Penguin, 1992.

Goethe e il pensiero meridiano

Vanessa Pietrantonio

Università di Bologna
(vanessa.pietrantonio@unibo.it)

Abstract

Il saggio si propone di analizzare, nel Viaggio in Italia di Goethe, quella costellazione metaforica denominata da Camus «pensiero meridiano». Se, indubbiamente, tale dicitura appartiene a Camus, la sua genealogia – come si tenta di dimostrare – è senz'altro più articolata. Un primo antecedente è costituito, infatti, da Nietzsche, e soprattutto, dalla sua insistente riflessione, in Così parlò Zarathustra, sull'universo simbolico del «mezzodì», inteso quale discrimine tra le consunte incrostazioni vetero-umanistiche e l'annuncio di una nuova era dell'umanità. Lungo tutt'altra direzione, completamente autonoma rispetto a Nietzsche, si snoda l'itinerario «meridiano» di Valéry, ricapitolato nel saggio Ispirazioni mediterranee: itinerario verso un luogo archetipico, origine della coscienza intellettuale e collettiva dell'uomo europeo. Ma, come tutti i luoghi archetipici, è segnato dal conflitto tra un passato oramai irrecuperabile e le smentite del presente. Si tratta proprio dell'antinomia già compiutamente messa in luce da Goethe in alcune tappe del suo Viaggio in Italia. A Venezia, come a Roma e Palermo, egli prende atto che le tracce del loro fulgido passato convivono, quotidianamente, con le profonde incrinature prodotte da un tempo storico in cui ogni «aura» è tramontata. Anche per lui, dunque – prima che Nietzsche lo teorizzasse esplicitamente –, non esiste alcuna alternativa alla interminabile lotta tra Apollo e Dioniso.

Parole chiave Pensiero meridiano, viaggio, coscienza, passato, aura

DOI https://doi.org/10.58015/2036-2293/822

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.

È certamente rischioso estrapolare un singolo testo di Goethe dalla rete di intersecazioni e rimandi che, in forma esplicita o in modo obliquo, lo legano al corpus complessivo di un'opera dalla monumentale consistenza proprio per le giunture stabilite tra la molteplicità di esperienze che la compongono. Nel caso del *Viaggio in Italia* un procedimento del genere si presenta ancora più azzardato, dal momento che la scrittura di questo reportage è intessuta di continui e precisi richiami all'autobiografia intellettuale dell'autore. Ma, inconsapevolmente, egli l'ha solcata anche di spunti che vanno sia al di là del suo itinerario esistenziale sia oltre il perimetro delle numerose e variegate diramazioni che convergono in una tale unità di intenti da inaugurare addirittura quella gloriosa stagione della storia culturale tedesca compresa con il nome di *Goethezeit.*

Accanto alla tensione centripeta che percorre l'elaborazione e la redazione del *Viaggio in italia*, spingendolo verso il macrotesto costituito dal resoconto dell'esperienza italiana di Goethe, esiste anche un movimento di tipo opposto, propriamente centrifugo, che proietta questa tappa decisiva del suo itinerario intellettuale verso uno scenario non appartenente, in forma esclusiva, né a Goethe né alla cultura del suo tempo.

Si tratta di una variegata costellazione concettuale che affonda le sue radici negli ultimi decenni dell'Ottocento, per poi snodarsi lungo la prima metà del Novecento.

Entro questo spaccato diacronico prende corpo e si articola, nella cultura letteraria e filosofica europea, il tema del «pensiero meridiano», come Camus lo definisce, con una suggestiva e felice dicitura, in quella sorta di manifesto generazionale dal titolo *L'uomo in rivolta*. Per quanto Camus si confermi, nel 1951, il più appassionato ed empatico esegeta di questo tema, la sua riflessione segna cronologicamente l'esito di una genealogia che muovendo da Nietzsche arriva a Valéry.

Ma torniamo a Camus, che ha ufficialmente coniato tale espressione. «Il pensiero meridiano» si intitola la sezione finale dell'*Uomo in rivolta*: ultimo atto, non a caso, di quel movimento di *révolte* teorizzato lungo tutto il corso del saggio come unica alternativa al devastante processo di «disumanizzazione» che grava sulla coscienza morale e intellettuale moderna. Alla schiacciante tirannia di un sapere e di una prassi normativi che, nella loro irrelata astrazione, mirano a svuotare l'etica delle proprie aporie rivitalizzanti, come delle sue proiezioni ideali, il moto di rivolta al quale si appella Camus oppone l'inalterabile potere della contraddizione, la consapevolezza del paradosso: di un rifiuto che è anche riscatto, di una fine che segna anche un nuovo inizio, di un'ombra che è anche una luce. La si può scorgere in quelle notti mediterranee – «notti d'estate, misteri in cui crepitano le stelle» – evocate, con immediata e indimenticabile partecipazione, in alcune tra le prose che l'esordiente Camus raccoglie, nel 1937 con il titolo del *Rovescio e il diritto,* e ristampate successivamente.[1]

Nessuno meglio di lui sa quanto ampio e variegato sia lo spettro dei colori che si addensano lungo il paesaggio mediterraneo. Sono i colori di Algeri, di Orano, di Tipasa, le intermittenze luminose disseminate tra le spiagge e i deserti della sua Algeria. Più che propriamente di colori, però, gli occhi di Camus sono imbevuti di chiaroscuri, di dissolvenze cromatiche: di quell'impasto di luci e ombre che, nell'estremo sud del Mediterraneo, sembra confondere il giorno e la notte:

> Su queste spiagge di Orania tutti i mattini d'estate paiono essere i primi del mondo. Tutti i crepuscoli sembrano essere gli ultimi, agonie solenni annunciate al tramonto da un'ultima luce che incupisce tutte le tinte. Il mare è d'un blu oltremare, la strada ha il colore del sangue rappreso, la spiaggia è gialla. Tutto scompare insieme alla luce verde; un'ora dopo, le dune sono bagnate di luna. E

[1] Albert Camus, *Il Rrovescio e il Diritto* [1958], trad. it. di Sergio Morando, Milano, Bompiani, 1998, p. 31. Nella più che ampia bibliografia esistente su Camus abbiamo tenuto presente, soprattutto in riferimento ai temi qui trattati, Jean-Claude Brisville, *Camus*, Paris, Gallimard, 1959; Jean Grenier, *Albert Camus. Souvenirs*, Paris, Gallimard, 1968; Roger Granier, *Albert Camus soleil et ombre. Une biographie intellectuelle*, Paris, Gallimard, 1987; Valeria Turra, *Albert Camus, figure dell'antico. Il mito di fronte all'asssurdo*, Verona, Fiorini, 2010; Domenico Canciani, *Albert Camus. L'inferno e la ragione*, Roma, Castelvecchi, 2023.

> allora sono notti senza misura sotto una pioggia di stelle. A volte le attraversano le tempeste, e i lampi scorrono lungo le dune, fanno impallidire il cielo, mettono bagliori arancione sulla sabbia e negli occhi.[2]

Quando il vorace impressionismo visivo di Camus si incrocerà con le cadenze del pensiero, trovando schemi logici che ne possano costituire il corrispettivo concettuale, l'arcobaleno delle efflorescenze luminose che squarciano, nella loro dissonanza, il paesaggio mediterraneo si trasformerà in una costellazione metaforica, anzi in quella vera e propria metafora assoluta – la definirebbe Blumenberg –,[3] alla quale Camus darà appunto il nome di «pensiero meridiano». Pensiero che scava nella più stridente contraddizione, che si inarca sull'orlo della più irriducibile antinomia, senza pretendere di risolverle, di conciliarle in un ordine superiore:

L'assolutismo storicista, nonostante i suoi trionfi – leggiamo nelle ultime pagine dell'*Uomo in rivolta* –, non ha mai cessato di cozzare contro un'esigenza invincibile della natura umana di cui il Mediterraneo, dove l'intelligenza è sorella della luce cruda, serba il segreto. [...] L'Europa non è mai stata altrimenti che in questa lotta fra meriggio e mezzanotte. Non si è degradata se non disertando questa lotta, eclissando il giorno con la notte. La distruzione di quest'equilibrio dà oggi i più bei frutti Privi delle nostre mediazioni, esiliati dalla bellezza naturale, siamo di nuovo nel mondo dell'Antico Testamento, costretti fra Faraoni crudeli e un cielo implacabile. Nella miseria comune rinasce allora l'antica esigenza: di nuovo la natura si erge di fronte alla storia. Beninteso, non si tratta di disprezzare nulla, né di esaltare una civiltà contro un'altra, ma semplicemente di dire che esiste un pensiero cui il mondo di oggi non potrà più a lungo rinunciare. [...] La giovinezza del mondo si trova ancora intorno alle stesse sponde. Gettati nell'ignobile Europa ove muore, priva di bellezza e d'amicizia, la più orgogliosa tra le razze, noi mediterranei viviamo sempre della stessa luce. In cuore alla notte europea, il pensiero solare, la civiltà dal duplice volto, attende la sua aurora. Ma già questa rischiara le vie di una vera signoria.[4]

La natura del «pensiero solare» al quale si riferisce Camus si dimostra del tutto particolare. Paradossalmente non appartiene solo al giorno – come aveva richiesto la classica tradizione teofanica –, ma anche alla notte, rivelando, di conseguenza, una complicità inestricabile con il principio a esso opposto, con quel principio dal quale la luminosità trae origine e nel quale si ritira prima di rinascere. Il «pensiero solare», gemmazione immediata del pensiero meridiano, non teme, infatti, il divenire. Tenta, viceversa, di adeguarsi con piena aderenza al flusso di trasmutazioni attraverso il quale si dispiega la *dynamis* interna alla natura.

Risulta evidente, a questo punto, il debito contratto da Camus con Nietzsche (esplicitamente ammesso da lui stesso nel corso dei suoi *Taccuini*), in primo luogo con il Nietzsche teorico della gioia meridiana, del «grande meriggio» (*der grosse Mittag*, come lo definisce in *Così parlò Zarathustra*), oltre che, ovviamente, con il Nietzsche della *Nascita della tragedia*: interprete di quello spirito greco che segna, per Camus, la genesi del «pensiero meridiano». La sacralità del meriggio, un'ora alla quale la tradizione antica e medioevale attribuiva il valore, spesso inquietante, di discrimine simbolico tra le due parti del giorno,[5] si dissolve, a opera di Nietzsche, nella fenomenologia del processo

[2] Camus, *Il Rovescio e il Diritto*, cit., pp. 119-120.

[3] Cfr. Hans Blumenberg, *Paradigmi per una metaforologia* [1960], trad. it. di Maria Vittoria Serra Hansberg, Bologna, il Mulino, 1969.

[4] Camus, *L'uomo in rivolta* [1951], trad. it. di Liliana Magrini, Milano, Bompiani, 1958, pp. 328-329. È indubbiamente merito di Franco Cassano avere sottolineato lo spessore filosofico, e le derivazioni storico-politiche che ne discendono, presenti nel «pensiero meridiano» di Camus, attribuendogli, così, un nuovo risalto (cfr. Franco Cassano, *Il pensiero meridiano*, Roma-Bari, Laterza, 1996).

[5] Cfr. Roger Caillois, *I demoni meridiani* [1936], a cura di Carlo Ossola, trad. it. di Alberto Pelissero, Torino, Bollati Boringhieri, 1988; Raymond Klibansky, Erwin Panofsk, Fritz Saxl, *Saturno e la melanconia. Studi di storia della filosofia naturale, religione e arte* [1964], trad. it. di Renzo Federici, Torino, Einaudi, 1983.

archetipico del trapasso, nell'abissale *coincidentia oppositorum* – coincidenza tra attimo ed eternità, vita e morte – che regola il flusso del divenire. Nel penultimo capitolo di *Così parlò Zarathustra*, intitolato «Il canto del nottambulo», la voce del profeta, rivolgendosi ai propri discepoli, non si incrina di fronte alla contraddizione più eclatante: «Una goccia di rugiada? Un vapore e profumo di eternità? Non lo udite? Non lo odorate? Proprio ora, il mio mondo divenne perfetto, mezzanotte è anche mezzogiorno»[6].

Entro queste tenebre il tramonto dell'uomo, giunto al vertice della sua dissoluzione, trapassa nel fascio luminoso di una nuova nascita. La nascita dello *Übermensch*, dell'oltre-uomo. È un ribaltamento inquietante, certo, se non segnasse nello stesso tempo l'irruzione di un'imprevista, e imprevedibile, *chance* di salvezza. Perciò Zarathustra, nel capitolo intitolato appunto «Mezzogiorno», aveva precedentemente definito l'ora meridiana il «baratro», insieme, «ilare» e «orrido».[7] Un ossimoro che, con straordinario vigore figurativo, esprime l'intreccio tra «sofferenza» (*Leid*) e «conoscenza» (*Erkenntnis)* indicato da Nietzsche, nella *Nascita della tragedia*, quale fondamento dello spirito greco.[8]

È lo stesso presupposto che Valéry, in un saggio del 1936, ascrive a carattere archetipico della cultura mediterranea. Originariamente concepito come una conferenza tenuta nel 1933, porta ancora una volta un titolo emblematico, *Ispirazioni mediterranee*. La rete di implicite convergenze che legano la *Stimmung* marina di Valéry alle profezie pronunciate da Zarathustra intorno al «grande meriggio» è talmente fitta, capillare, da offuscare, o almeno fare scivolare in secondo piano, la profonda eterogeneità che impronta l'orientamento complessivo del pensiero di Nietzsche e della riflessione di Valéry. Per molti aspetti si tratta della medesima affinità sotterranea che avvicina le «ispirazioni mediterranee» di Valéry al «pensiero meridiano» di Camus: due continenti, per altro, agli antipodi nell'atlante della cultura francese del Novecento.

Per Valéry, infatti, il Mediterraneo corrisponde, come per Camus, al luogo della sua infanzia. Così lo rievoca in apertura di *Ispirazioni mediterranee*:

> Sono nato in un porto di media importanza, sito in fondo a un golfo, ai piedi di una collina, la cui massa rupestre si stacca dalla linea generale della riva. [...] Mi rallegro d'essere nato in un luogo tale che le mie impressio siano state quelle che si ricevono di fronte al mare e in mezzo all'operosità degli uomini. Per me non esiste spettacolo da paragonarsi a quello che si vede da una terrazza o da un balcone ben situato al di sopra di un porto. L'occhio in quel posto privilegiato possiede lo spazio di cui si inebria e la semplicità generale del mare, e insieme la vita e l'industria umane, che trafficano, costruiscono, manovrano lì accanto.[9]

Valéry passa, poi, a descrivere uno spettacolo a lui abituale, il quale non cessa, però, di stupirlo ogni volta:

> L'occhio può riportarsi, ad ogni momento, alla presenza di una natura eternamente primitiva, intatta, che l'uomo non può alterare, costantemente e visibilmente sottomessa alle forze universali, e ne riceve una visione identica a quella che ne hanno ricevuto i primi esseri. Ma quello sguardo, avvicinandosi alla terra, subito scopre, prima, l'opera irregolare del tempo che modella indefinitamente la riva, poi l'opera reciproca degli uomini: le costruzioni da loro accumulate, le forme geometriche che impiegano, linea retta, piani o archi, s'oppongono al disordine e

[6] Cfr. Friedrich Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, trad. it. di Mazzino Montinari, nota introduttiva di Giorgio Colli, Milano, Adelphi, 1976, p. 391. Su questa rete di ambivalenze presenti nel pensiero di Nietzsche cfr. Ferruccio Masini, *Il 'mezzodì' come metafora cosmico-estatica dell'eternità*, in Id., *Lo scriba del caos. Interpretazione di Nietzsche*, Bologna, il Mulino, 1978, pp. 195-219.
[7] Cfr. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, cit., p. 337.
[8] Cfr. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, trad. it. di Sossio Giametta, nota introduttiva di Giorgio Colli, Milano, Adelphi, 1977, p. 37.
[9] Paul Valéry, *Ispirazioni mediterranee* [1933] in Id., *La caccia magica*, a cura di Maria Teresa Giaveri, Napoli, Guida, 1985, pp. 59-60.

> agli accidenti delle forme naturali. [...] Così l'occhio abbraccia nello stesso tempo l'umano e l'inumano.[10]

Il paesaggio mediterraneo che si spalanca al suo sguardo, assuefatto da tempo alla più assoluta precisione, appare solcato da una polarità antinomica di originaria pregnanza: mitico-simbolica prima che storica. Tale si rivela il conflitto tra ordine e caos, misura e trasgressione, che Valéry scorge impresso nell'ambiente marino. Attenzione, però: la contrapposizione tra l'«umano» e l'«inumano» – come Valéry l'ha fissata in chiusura del passo citato – non esclude il reciproco legame attraverso cui i due termini si offrono allo sguardo dello spettatore, anzi lo presuppone. Allo stesso modo secondo il quale, nella *Nascita della tragedia*, i due impulsi originari della civiltà greca, Apollo e Dioniso, sono legati, avvinti, proprio dalla loro discordia: «Dioniso parla la lingua di Apollo, ma alla fine Apollo parla la lingua di Dioniso», osserva Nietzsche in uno dei capitoli finali.[11]

Adesso possiamo anche provare a tirare le fila di questo rapsodico excursus «meridiano».

Che intorno a tale epicentro si realizzino incroci e confluenze del tutto insospettabili, come testimoniano le intersezioni tra Nietzsche, Valéry e Camus, è il segno non solo della prepotente attrazione teorico-filosofica esercitata da un tema del genere, ma soprattutto della comune interpretazione del Mediterraneo quale luogo simbolico della dissonanza, del conflitto archetipico, dell'inesauribile e aspra *coincidentia oppositorum*. Luogo assoggettato alla legge della pura, incessante, metamorfosi, del continuo trapasso di un principio nel segno contrario. Tutto, nel panorama storico e geografico del Mediterraneo, è incerto, mutevole, fluttuante: luci, colori, suoni, odori. Come lo sono, d'altronde, i costumi e le istituzioni della vita sociale dei suoi abitanti, impregnati, nello stesso tempo, di un'atavica selvatichezza e della più sofisticata civiltà. Nietzsche, Valéry e Camus ne sono perfettamente consapevoli.

Ma, prima ancora, ne era altrettanto consapevole proprio Goethe, grande capostipite, con il *Viaggio in Italia*, del «pensiero meridiano». Un antenato, comunque, molto singolare, dal momento che la sua primogenitura risulta pienamente evidente attraverso una filigrana di scorci e di considerazioni che non rientrano consapevolmente nel progetto e nella stesura dell'opera.

Esistono, infatti, ampie frange dell'orizzonte testuale del *Viaggio in Italia* che sembrano sfuggire al controllo del suo autore, ai valori e ai significati che intende attribuire all'opera. Proprio l'ideale esemplarità programmaticamente affidata al suo viaggio italiano viene con frequenza smentita dallo stesso Goethe. Nelle intenzioni doveva coincidere con l'itinerario verso quel «punto centrale» (*Mittelpunkt)* – così lo definisce il primo novembre 1786, appena giunto per la prima volta a Roma – che corrisponde allo stato di «chiarità e di pace» (*Klarheit und Ruhe*) evocato pochi giorni dopo, il 10 novembre. Se davvero Goethe ritrova a Roma, come nelle altre tappe del suo viaggio italiano, questa condizione edenica, essa si confonde e sovrappone, tuttavia, con una tonalità del tutto opposta: con l'esperienza e la conoscenza della disgregazione, del caos, dell'informe, del brusco ribaltamento di ruoli e ordini sociali. Esperienza, dunque, della costante, tangibile, *Metamorphose*, per riprendere uno dei termini-chiave del lessico di Goethe. Conversione della «chiarità e pace» in una fitta coltre di ombre, di minacciose pulsioni. E viceversa. Le polarità antagonistiche della luce e dell'oscurità, della ragione e del caos, convivono nell'itinerario italiano di Goethe con la stessa drammatica simmetria registrata dal «pensiero meridiano» di Nietzsche, Valéry e Camus.

Per quanto rivolto ostinatamente a rintracciare nel «suolo classico» i segni della «vera grandezza» dello spirito – per riprendere i termini adoperati in una pagina del

[10] Ivi, p. 60.
[11] Nietzsche, *La nascita della tragedia*, cit., p. 145.

dicembre1787 –,[12] Goethe, ben presto, è costretto a prendere atto della duplicità inaggirabile incisa nello scenario italiano. Fin dalla tappa veneziana.

Appena arrivato in laguna, Goethe può finalmente affermare: «Venezia non mi è più una mera parola, il nome vuoto che per me, nemico giurato delle vacue sonorità, fu tante volte motivo d'angoscia».[13] Ora Venezia, per lui, è una città reale, anche se avvolta in un'aura unica. Già il 29 settembre 1786, giorno immediatamente successivo al suo arrivo, il resoconto non potrebbe essere più entusiasta:

> Di Venezia si è già tanto detto e stampato, che non voglio indugiare nelle descrizioni; racconterò solo ciò che mi viene sott'occhio. […] Il Canal Grande, con le sue svolte serpentine, non la cede in bellezza ad alcuna strada del mondo, né vi è spazio che regga il confronto con quello antistante piazza san Marco: alludo al grande specchio acqueo che è quasi abbracciato in forma di mezzaluna dalla città vera e propria. Sul filo dell'acqua si scorge a sinistra l'isola di S. Giorgio Maggiore, un po' più lontano a destra la Giudecca col suo canale, ancora più a destra la Dogana e l'imbocco del Canal Grande, dove subito, di fronte a noi, rifulgono alcuni giganteschi templi marmorei.[14]

Goethe, nel suo entusiasmo per Venezia, riesce a tenersi lontano dall'abusata apoteosi di un mito puramente artistico-letterario. Accondiscendervi significherebbe tradire i presupposti che orientano il suo viaggio:

> Lo scopo di questo mio magnifico viaggio non è quello d'illudermi, bensì di conoscere me stesso nel rapporto con gli oggetti; e allora devo dire con tutta sincerità che poco m'intendo dell'arte del pittore, del suo mestiere. La mia attenzione, la mia osservazione possono riguardare soltanto l'aspetto pratico, il soggetto e la trattazione del soggetto stesso. Questi sono, descritti in pochi tratti, gli oggetti principali che colpiscono i nostri sguardi allorché passiamo fra le due colonne della piazza.[15]

Un proposito di questo tipo, squisitamente conoscitivo, gli impone di estendere il suo spettro visivo, poiché deve includervi elementi eterogenei che non si amalgamano immediatamente con l'*hic et nunc* richiesto da ogni scorcio o frammento quale garanzia della loro aura. Consegnata a un remoto passato in aperta opposizione con i segni evidenti di decadenza testimoniati dal presente sembra a tratti vacillare. Solo pochi righi dopo aver celebrato la suprema bellezza del Canal Grande Goethe non può fare a meno di notare che

---

[12] Johann Wolfgang Goethe, *Viaggio in Italia*, trad. it. di Emilio Castellani, commento di Herbert von Einem adattato da Emilio Castellani, prefazione di Roberto Fertonani, Milano, Mondadori, 1993, p. 510. Anche in questo caso è impossibile tenere conto, sia pure in minima parte, della sterminata bibliografia accumulatasi nel corso del tempo, pertanto ci limitiamo a segnalare esclusivamente quei contributi dei quali ci siamo maggiormente avvalsi, tra i quali cfr. soprattutto Klaus H. Kiefer, *Wiedergeburt und Neues Leben. Aspekte des Strukturwandels in Goethes Italienischer Reise*, Bonn, Bouvier, 1978; Albert Meier, *Un paese indicibilmente bello: il «Viaggio in Italia» di Goethe e il mito della Sicilia*, Palermo, Sellerio, 1987; Norbert Miller, *Der Wanderer. Goethe in Italien*, München-Wien, Hanser, 2002. Per quanto risulti più eccentrico rispetto al percorso qui seguito va comunque segnalato, per la sua originalità e intelligenza critica, il lavoro di Roberto Zapperi, *Una vita in incognito. Goethe a Roma*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000. Per la cornice storica entro la quale si snoda il viaggio italiano di Goethe cfr. Cesare de Seta, *L'Italia del Grand Tour. Da Montaigne a Goethe*, Napoli, Electa Napoli, 1996; Id., *L'Italia nello specchio del Grand Tour*, Milano, Rizzoli, 2014; Attilo Brilli, *Il viaggio in Italia. Storia di una grande tradizione culturale*, Bologna, il Mulino, 2006; Id., *Quando viaggiare era un'arte. Il romanzo del Grand Tour*, Bologna, il Mulino, 2017. Per un inquadramento generale, infine, del *Viaggio in* Italia all'interno dell'opera complessiva di Goethe cfr. Gabriella Catalano, *Goethe*, Roma, Salerno, 2014.

[13] Ivi, p. 67.

[14] Ivi, pp. 71-72.

[15] Ivi, p. 45.

> E pur se queste lagune si colmano via via, e dalle paludi salgono perfidi miasmi, se il commercio langue e la potenza della Repubblica declina, nondimeno la sua struttura grandiosa e il suo carattere non cesseranno un istante di apparire all'osservatore degni di venerazione. Come tutto ciò ch'è provvisto di esistenza sensibile, anch'essa soggiace al tempo.[16]

L'ossimoro, fisicamente inscritto nella geografia e nella storia di Venezia, non potrebbe essere più dissonante, nonostante l'attenuazione che deriva da un semplice accenno. Goethe è a un passo dal consegnare l'immagine di Venezia a quella sua ontologica duplicità ufficialmente sancita da Simmel in un saggio del 1907:

> Venezia, invece, è la città dell'artificio. […] Tutti a Venezia si muovono come su un palcoscenico: con la loro operosità, che non produce nulla, o con le loro vuote fantasticherie, essi compaiono ininterrottamente da dietro un angolo per poi scomparire subito dopo all'angolo successivo, e in questo hanno sempre qualcosa degli attori, che a destra e sinistra della scena non sono nulla; la rappresentazione ha luogo solo lì e non ha origine nella realtà che la precede, né conseguenze nella realtà che la segue. […] Ambiguo è il carattere dei campi veneziani, che con l'assenza di vetture, il loro spazio chiuso, stretto e simmetrico, ci appaiono come delle stanze;[…] ambigua è la doppia vita della città, da una parte la rete delle calli, dall'altra la rete dei canali, così che essa non appartiene né alla terra né all'acqua – al contrario, ogni volta appare come la veste proteiforme, dietro la quale l'una attrae ogni volta l'altra come fosse il suo vero corpo.[17]

Goethe avrebbe concordato con l'analisi di Simmel. Anche al suo sguardo la «veste proteiforme» rappresenta l'emblema più pertinente di Venezia, pur stemperando l'eccessivo pathos moralistico con il quale – in modo stranamente eccentrico per lui – il filosofo tedesco osserva la città lagunare. La maschera non solo trova a Venezia il proprio sfondo privilegiato, ma costituisce una sorta di materializzazione della sua originaria duplicità.

Ecco la conclusione alla quale arriva Goethe alla fine del suo soggiorno veneziano. È il 10 ottobre 1786:

> Finalmente posso anche dire d'aver assistito a una commedia! Recitavano oggi al Teatro S. Luca le *Baruffe chiozzotte*. Tutti i personaggi sono gente di mare, abitanti di Chioggia, insieme alle loro mogli, sorelle e figlie. Ottimamente imitato è il loro continuo vocìo, pacifico o ostile che sia, i loro traffici, la loro vivacità, bonomia, trivialità, arguzia, allegria, spontaneità di modi. […] Ma neppure m'era mai capitato d'assistere a una esplosione di gioia come quella cui s'abbandonò il pubblico nel veder rappresentati così naturalmente se stesso e i propri simili: risa, grida di giubilo dal principio alla fine. […] Queste maschere per noi non molto più che mummie, prive come sono di vita e di significato, qui fanno mirabilia, da autentiche creature del paese. Le differenze di età, di caratteri, di ceti sociali hanno preso corpo in travestimenti bizzarri, e dato che ognuno va in giro mascherato per la maggior parte dell'anno, nessuno si sorprende delle facce nere che compaiono sulle scene.[18]

Ma la sorpresa maggiore è un'altra. Scoprire che la stessa Roma, meta ideale del viaggio, intorno alla quale gravita tutto il suo itinerario italiano, soggiace all'inquietante principio metamorfico del travestimento. Anche Roma è una città in maschera. Anche Roma è una città doppia, ambigua, nella quale la convivenza tra Apollo e Dioniso è tutt'altro che episodica o casuale, anzi si rivela come l'icona più aderente a questa capitale dello spirito

[16] Ivi, p. 73.
[17] Georg Simmel, *Venezia* [1907], in Id., *Roma, Firenze, Venezia*, a cura di Federica Corecco e Christian Zürcher, introduzione di Andrea Pinotti, Milano, Meltemi, 2017, pp. 64-68.
[18] Goethe, *Viaggio in Italia*, cit., pp. 102-104.

mediterraneo. Certo, «chiarità e pace» (*Klarheit und Ruhe*) espandono prepotentemente le proprie irradiazioni luminose fino a penetrare quasi in ogni angolo della città, ma è una sovranità, la loro, tutt'altro che incondizionata. Il 7 novembre 1786 non può fare a meno di notarlo:

> Ma, confessiamolo, è una dura e contristante fatica quella di scovare pezzetto per pezzetto, nella nuova Roma, l'antica; eppure bisogna farlo, fidando in una soddisfazione finale impareggiabile. Si trovano vestigia di una magnificenza e di uno sfacelo che superano, l'una e l'altro, la nostra immaginazione. Ciò che hanno rispettato i barbari, l'han devastato i costruttori della nuova Roma.[19]

L'allarme maggiore proviene, però, dalle tracce di un altro «sfacelo», ben più traumatico. Discende dal progressivo deterioramento della ragione, dalla soppressione di ogni misura, di ogni principio di ordine. È quanto dimostra il Carnevale romano: un evento che alla «chiarità e alla pace» nelle quali sembra immerso la città sostituisce l'oscurità delle pulsioni distruttive più ancestrali. Assistendo al Carnevale Goethe è consapevole di trovarsi di fronte a uno spettacolo che non ha nulla di pittoresco, poiché è l'espressione, profondamente radicata, dei dispositivi che regolano le passioni collettive del popolo romano. Come tale va analizzato, isolandone con minuzia e pazienza le singole componenti. Nel primo soggiorno romano l'impatto con il Carnevale è così violento da lasciare Goethe interdetto, quasi attonito. Il 20 febbraio 1787, mercoledì delle Ceneri, si limita a notare:

> La mattana è ormai finita. Ancora iersera i moccoli innumerevoli furono un folle spettacolo. Bisogna aver veduto il Carnevale a Roma per togliersi completamente la voglia di rivederlo. Nulla c'è da scrivere in proposito, anche se una descrizione a voce potrebbe essere gustosa. Resta la spiacevole sensazione che in fondo tutta questa gente non sia affatto allegra, e che non abbiano danaro abbastanza per lasciarsi andare a quel poco di divertimento al quale aspirerebbero. I grandi sono tirchi e si tengono indietro, il ceto medio è privo di mezzi, il popolo inerte. Negli ultimi giorni il baccano era spaventevole, ma senza vera gioia. Un cielo infinitamente sereno guardava dall'alto, nobile e puro, a quelle buffonate. […] Non siamo in presenza d'una festa destinata ad abbagliare gli occhi degli spettatori; […] no, è piuttosto un semplice segnale che ognuno è libero di folleggiare e impazzire a volontà e che , all'infuori delle zuffe e delle coltellate, tutto è permesso.[20]

La curiosità di lasciarsi nuovamente accerchiare dal Carnevale gli tornerà invece nel suo secondo soggiorno romano e sarà l'occasione per descrivere in un lungo resoconto (uno dei primi frammenti del *Viaggio in Italia* dati alle stampe) lo spettacolo di questo «sfrenato tripudio collettivo». Ogni volta irripetibile sfolgorio del caos, di un'ebbrezza generale vicina alla totale libertà, il Carnevale romano descritto da Goethe sembra illustrare quasi alla lettera l'esplosiva forza di trasgressione sociale che i grandi esegeti dello spirito carnevalesco – da Florens Christian Rang a Julio Caro Baroja e Michail Bachtin –[21] hanno ritrovato in questo evento che, nella sua eccezionalità, apre una breccia nell'ordinato corso della ragione. Su quest'ultimo punto l'interpretazione di Goethe, riguardo almeno al Carnevale romano, si rivela, però, decisamente drammatica. A Roma il Carnevale non si manifesta attraverso i tratti consueti della pausa, dell'interregno temporale nel quale tutto è consentito. Esso segna, al contrario, il prolungamento e

[19] Ivi, p.143.
[20] Ivi, p. 194.
[21] Cfr. Florens Christian Rang, *Psicologia storica del carnevale* [1927-1928], a cura di Fabrizio Desideri, commento di Massimo Cacciari, Venezia, Arsenale, 1983 [poi Torino, Bollati Boringhieri, 2008]; Julio Caro Baroja, *Il Carnevale* [1965], trad. it. di Daniela Carpani, Genova, Il Nuovo Melangolo, 1989; Michail Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medioevale e rinascimentale* [1965], trad. it. di Mili Romano, Torino, Einaudi, 1979.

l'amplificazione di una tensione dionisiaca che è un requisito costitutivo del carattere romano. Nelle prime pagine della sua esposizione Goethe lo ribadisce esplicitamente:

> Come spiegheremo tra poco, il carnevale è in verità la continuazione o meglio il punto culminante di questi consueti svaghi domenicali e festivi; non è nulla di nuovo, né di straordinario, né d'unico, ma si ricollega affatto naturalmente al modo di vita romano.
>
> Del pari, non ci sembrerà per nulla straordinario il veder sciamare all'aperto tanta gente mascherata, avvezzi come siamo a osservare per tutto l'anno, sotto un cielo lieto e sereno, continui spettacoli viventi. Non passa festa che non si espongano tappeti alle finestre, si spargano fiori, si tendano striscioni di stoffa, rendendo le strade simili a grandi sale e gallerie. Nessun morto vien portato alla sepoltura senza un seguito di cappucci delle confraternite; la miriade delle vesti monacali abitua l'occhio a sagome strane e bizzarre; tutto l'anno sembra d'essere a carnevale.[22]

Parole simili non possono passare inosservate. Questa volta valgono, per Goethe, come legittimazione esplicita della duplicità di Roma: città della suprema «chiarità e pace» e, insieme, del perenne carnevale.

Un'opposizione analoga viene riscontrata a Napoli, dove la cornice infernale dell'eruzione vulcanica si sovrappone a un «paradiso in cui ciascuno vive in una sorta d'ebbrezza obliosa».[23] Anche Palermo ripropone la medesima antinomia. Questo estremo lembo di un Eden dimenticato, mentre continua ad accreditare il suo stupore naturale, non può – né vuole – dissimulare, nello stesso tempo, il teatro di mostruose assurdità ideate dal principe di Palagonia,[24] rimanendo, inoltre, patria della maschera per eccellenza della seconda metà del Settecento: di quel falsario, illusionista, truffatore che passa sotto il nome di Cagliostro, nei cui confronti Goethe dimostra notevole curiosità[25].

Non è un caso, avrebbe rilevato Valéry, acuto interprete dello stesso Goethe, oltre a dimostrarsi impareggiabile esegeta dello spirito mediterraneo.

Nel *Discorso in onore di Goethe*, pronunciato alla Sorbona il 30 aprile 1932 celebrandone il centenario della morte, Valéry lo definisce «il grande apologeta dell'Apparenza»,[26] perciò «gli antichi, forse, lo avrebbero raffigurato sotto le sembianze ambigue di quel dio mostruoso cui Roma tributava un culto; dio del transito, dio della transizione, il quale contemplava tutte le cose possibili da due opposti volti: JANUS».[27]

«Due opposti volti», appunto. Tale è l'effigie stessa del «pensiero meridiano», racchiusa in un'ambivalenza degna di Faust. Ecco perché solo Goethe poteva esserne il precursore più autentico.

[22] Goethe, *Viaggio in Italia*, cit., p. 545.
[23] Ivi, p. 230.
[24] Su questo misterioso, bizzarro, personaggio della Sicilia settecentesca e sulla sua residenza presso Bagheria, ancora più misteriosa e bizzarra (denominata addirittura villa dei mostri), oggetto della distesa attenzione di Goethe, e anche di altri visitatori stranieri nel corso del loro viaggio in. Italia, cfr. Giovanni Macchia, *Il principe di Palagonia. Mostri, sogni, prodigi nelle metamorfosi di un personaggio*, con 8 fotografie di Enzo Sellerio, Milano, Mondadori, 1978.
[25] Cfr. Goethe, *Viaggio in Italia*, cit., pp. 281-293.
[26] Cfr. Valéry, *Varietà*, a cura di Stefano Agosti, Milano, Rizzoli, 1971, p. 158.
[27] Ivi, p. 163.

Digital Humanities

Nome: *Computational Literary Criticism*. Nascita: 1987. Genitore: John F. Burrows (Ostetrica: Narratologia)

Pietro Mazzarisi

Università degli studi di Trieste
(pietro.mazzarisi@units.it)

Abstract

L'articolo riconsidera le origini della *Computational Literary Criticism* (CLC) proponendone l'anticipazione dell'atto fondativo al 1987, anno in cui John F. Burrows pubblica *Word-Patterns and Story-Shapes*. Benché tradizionalmente se ne attribuisca il primato al *Distant Reading* di Franco Moretti (2000), il contributo di Burrows è la prima consapevole proposta di applicazione di metodi computazionali a fini di critica e teoria letterarie. Inoltre, l'approccio narratologico adottato e basato sulla distinzione tra diegesi, mimesi e discorso indiretto libero, evidenzia una precoce cornice teorica, trascurata successivamente. L'articolo ricostruisce contesto, apporto di Burrows e ragioni della mancata ricezione, avanzando una rilettura della genealogia della CLC alla luce di questo pionieristico contributo.

Parole chiave CLC, Distant Reading, Burrows, 1987, Moretti

DOI https://doi.org/10.58015/2036-2293/797

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 studio digitale della letteratura con fini di critica e teoria letterarie, inevitabilmente, individua le proprie origini nel *Distant Reading* di Franco Moretti. La ricerca qui presentata mira a rivalutare e far emergere, invece, l'indiscutibile primato e accortezza teorico-metodologica di John Frederick Burrows, uno dei pionieri del *Literary Computing*, successivamente fluito sotto l'etichetta più "iperonimica" di *Digital Humanities* (DH)[1]. Grazie alla creazione di una opposizione concettuale con il *Close Reading* (elaborato dalla scuola formalista americana del *New Criticism* degli anni '30 del Novecento)[2] e grazie all'efficace sintesi offerta da Moretti per lo studio computativo con fini teorico-letterari, la definizione di *Distant Reading* data a questa finalità della *Computational Literary Criticism*[3] nel 2000[4] rimane, e rimarrà per sempre, indicativa della nuova rivisitazione metodologica degli studi di teoria letteraria, benché la prima paternità vada attribuita a Burrows, sottraendo così al silenzio un precedente che, per coerenza metodologica e ambizione teorica, può essere considerato fondativo.

L'obiettivo di questo articolo è dunque ricontestualizzare nascita e prima proposta della CLC con fini teorico-letterari al 1987. In questo anno, mentre era a capo del dipartimento di inglese dell'università di Newcastle (Australia), Burrows pubblica la monografia *Computation into Criticism: A Study of Jane Austen's Novels and an Experiment in Method*[5], un lavoro che ha attirato critiche ed elogi, al punto che lo stesso Moretti e studi successivi di DR ne hanno più volte lodati i meriti, ma sempre esprimendo gli elogi, appunto, alla sola monografia. Il testo che il presente articolo vuole mettere risalto è però un altro, sempre dello stesso 1987, ma apparso (successivamente) nelle pagine della rivista *Literary and Linguistic Computing* dove Burrows pubblica il saggio *Word-Patterns and Story-Shapes: The Statistical Analysis of Narrative Style*[6], da lui stesso definito metodologicamente più avanzato rispetto alla monografia poco prima data alle stampe (cfr. paragrafo 3). Tale saggio, nonostante la metodologia e la cornice teorica siano state elaborate in prospettiva di attribuzione autoriale, va di diritto collocato all'origine della CLC con fini teorico-letterari, stante l'impiego di un approccio narratologico e l'importanza e la versatilità in questa prospettiva, peraltro subito colta e ravvisata dallo stesso Burrows.

Con questo obiettivo, nei paragrafi che seguono, si presenta uno stato dell'arte in materia, una disamina dell'apporto di Burrows dato nel 1987, le lodi che, da Moretti in poi, sono state riservate alla monografia dello studioso australiano (e le, apparenti, assenze di consapevolezza del suddetto saggio) e l'allora, come ora, insoluta questione riguardante la trattazione del *discorso indiretto libero*[7] seguite, infine, dalle conclusioni dell'articolo.

[1] D'ora in poi in acronimo DH.

[2] Il termine appare per la prima volta in Ivor Armstrong Richards, *Practical Criticism. A Study of Literature Judgement*, London, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. LTD, 1929.

[3] D'ora in poi in acronimo, rispettivamente, DR e CLC. Altre nominazioni sono *Computational Literary Studies* (CLS), *Digital Literary Studies* (DLS) e, più recentemente, *Literary Mathematics*.

[4] Il termine appare per la prima volta in questo passaggio: «[…] we know how to read texts, now let's learn how not to read them. Distant reading […] is a condition of knowledge: it allows you to focus on units that are much smaller or much larger than the text: devices, themes, tropes — or genres and systems. And if, between the very small and the very large, the text itself disappears, well, it is one of those cases when one can justifiably say, Less is more», Franco Moretti, *Conjectures on World Literature*, «New Left Review», 1, 2000, <https://newleftreview.org/issues/ii1/articles/franco-moretti-conjectures-on-world-literature> (Consultato: 10 novembre 2025). Nello stesso anno se ne ipotizza l'impiego anche in prospettiva di conoscenza archivistica in Franco Moretti, *The Slaughterhouse of Literature*, «Modern Language Quarterly», 61, 1, 2000, pp. 207–227.

[5] John F. Burrows, *Computation into Criticism: A Study of Jane Austen's Novels and an Experiment in Method*, Oxford, Clarendon Press, 1987.

[6] John F. Burrows, *Word-Patterns and Story-Shapes: the Statistical Analysis of Narrative Style*, «Literary and Linguistic Computing», 2, 2, 1987, pp. 61–70.

[7] D'ora in poi in acronimo DIL.

2. La *Computational Literary Criticism* pre e post Moretti

L'avvio di studi in direzione di ciò che comunemente oggi si definisce DR viene generalmente fissato al diciannovesimo secolo e spesso associato ad approcci sociologici per via del ricorso a metodologie quantitative basate sui dati[8]. Sul finire dell'Ottocento, attorniati dal clima storico-scientifico del Positivismo, si individuano in un articolo di Mendenhall e in una monografia di Sherman i primi due esperimenti in direzione di interpretazioni numeriche e quantitative dei testi letterari[9].

Nella prima metà del Novecento, gli studi formali sulla letteratura trovano una più strutturata elaborazione grazie a quello che comunemente viene definito il formalismo russo («scuola morfologica» secondo i propri appartenenti), un indirizzo di studi costituito da un gruppo di teorici che si riuniscono nell'OPAJAZ di Pietrogrado (successivamente San Pietroburgo) e nel Circolo linguistico di Mosca[10]. Bisogna comunque superare il secondo conflitto mondiale e arrivare agli anni Sessanta per individuare un percorso di evoluzione nella direzione del contemporaneo DR, alimentato dalla nascita dei primi calcolatori e coerentemente spinto da istanze sociologiche. Nel 1961 Raymond Williams presenta un lavoro interdisciplinare tra sociologia e critica letteraria con il libro *The Long Revolution*[11] in cui propone una indagine che, partendo da aspetti socio-economici ed estetici, intende dimostrare come alla rivoluzione industriale e democratica si sia accostata una rivoluzione culturale, attestata dalla crescita della stampa popolare e della platea di lettori e lettrici esperita nei paesi occidentali industrializzati e democratici. Una crescita che sembra anticipare lo *slaughterhouse* di Moretti quando afferma che il romanzo (dell'Ottocento nel caso di Williams) è una terra, nella sua vastità, fondamentalmente sconosciuta, a causa della dispersione dei testi negli archivi (o altrove) e dei limiti insiti nella durata della vita umana di poterli leggere tutti. Nella decade successiva, alle spinte promotrici se ne alternano di conservatrici, per esempio Lotman rivendica l'irriducibilità del testo artistico-letterario al solo livello di analisi linguistica[12] e Wittig e Beatie, più duramente, ribadiscono l'estraneità della critica e della teoria letterarie con concetti come la statistica e con metodi come quelli informatizzati: la prima richiamandosi agli assunti del post-strutturalismo e alla caduta di schemi categorizzanti[13]; il secondo[14] rifacendosi al noto lavoro di Snow sulle due culture[15] che tutt'oggi, in alcuni ambienti, rimane antonomastico di una rigida linea di demarcazione tra le scienze dure e gli studi umanistici. Nel 1984 compare la monografia di Radway in cui la critica prende in analisi venti romanzi rosa[16] impiegando una metodologia che segna un ulteriore passo in avanti in direzione sociologica (qui in combinazione con i contributi marxisti e l'antropologia) e per questo viene vista, da alcuni/e studiosi/e di DR, come all'origine del nuovo corso[17].

[8] Per uno stato dell'arte più recente della CLC si veda: Chris Beausang, *A Brief History of the Theory and Practice of Computational Literary Criticism (1963-2020)*, «Magazén», 1, 2, 2020, pp. 181–201. <http://doi.org/10.30687/mag/2724-3923/2020/02/002> (Consultato: 10 novembre 2025).

[9] Thomas C. Mendenhall, *The Characteristic Curves of Composition*, «Science», 9, 214, 1887, pp. 237–246; Lucius A. Sherman, *Analytics of Literature: A Manual for the Objective Study of English Prose and Poetry*, Boston, Ginn, 1893.

[10] Tzevtan Todorov, a cura di, *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Torino, Einaudi, 1968.

[11] Raymond Williams, *The Long Revolution*, London, Chatto & Windus, 1961.

[12] Jurij Mikhajlovič Lotman, *Struktura khudozhestvennogo teksta*, Moskva, Iskusstvo, 1970.

[13] Susan Wittig, *The Computer and the Concept of Text*, «Computers and the Humanities», 11, 4, 1977, pp. 211–215.

[14] Bruce A. Beatie, *Measurement and the Study of Literature*, «Computers and the Humanities», 13, 3, 1979, pp. 185–194.

[15] Charles Peirce Snow, *The Two Cultures and the Scientific Revolution*, London, Cambridge University Press, 1959.

[16] Janice Radway, *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1984.

[17] Ted Underwood, *A Genealogy of Distant reading*, «Digital Humanities Quarterly», 11, 2, 2017, <http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/11/2/000317/000317.html> (Consultato: 10 novembre 2025).

Con interviste e questionari, lo studio di Radway, che ha anche il pregio di essere una pietra miliare all'interno degli studi femministi, offre dimensioni quantitative lontane dalle dimensioni di aggregati odierne, eppure utili a inquadrare domande complesse su come vengono rese le figure femminili (siano esse protagoniste o no) e le controparti maschili e quali caratteristiche inciderebbero sulla popolarità dei testi letterari principalmente orientati ai pubblici femminili (com'è nel caso di quelli rosa). L'anno successivo, nel 1985, la monografia di Cesare Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*[18], esprime forti dubbi sulla possibilità che l'analisi stilistica possa utilmente avvantaggiare la profonda interpretazione tematica dei testi artistico-letterari.

Tralasciando qui l'apporto di Burrows a cui è dedicato il paragrafo 3, agli albori del nuovo millennio avviene la nascita del DR di Franco Moretti (cfr. paragrafo 1), impiegato dall'autore per ipotizzare la possibilità di non leggere e allo stesso tempo accedere alle caratteristiche di tutta la produzione letteraria finita nel dimenticatoio degli archivi[19]. La stessa definizione del termine prevedeva già una dimensione teorica da rintracciare nella contrapposizione creata con il *Close Reading*[20], ma l'affascinante idea (per le potenzialità e conseguenze conoscitive) di una scansione integrale delle incognite archiviali risulta ancorché impervia per le effettive possibilità di realizzazione. L'iniziale obiettivo di confronto con il *great unread* viene dunque ovviato in maniere differenti: Rosen, per esempio, desume dalle difficoltà, costi e tempi di digitalizzazione di tutti gli archivi il fatto che la totalità archiviale non sia di per sé un obiettivo da perseguire in termini assoluti[21]; più pragmaticamente, Bode dismette l'idea dell'impresa sottolineando che non sussiste coincidenza tra canoni e corpora e, dunque, la non completezza di un corpus non ne implica automaticamente la scarsa rilevanza rispetto al periodo storico preso in analisi[22]. L'affacciarsi del DR di Moretti nella già travagliata dialettica sul ruolo dell'informatica negli studi letterari acuisce le contrapposizioni fra gli schieramenti: McGann nel 2001 rispolvera l'immagine sovietica di un radioso futuro con tante promesse e poca concretezza[23]; McCarty sottolinea nella mancanza di teoria il punto più debole della CLC[24]; Fish traccia una netta linea tra i due mondi, dove il lavoro critico tradizionale è orientato verso il vero, il rilevante, il serio e l'interpretazione mentre la CLC sarebbe orientata verso il falso, il rumore e il gioco[25]; demarcazione ribadita nel 2012 anche da Marche con un titolo molto più eloquente (*Literature is not Data: Against Digital Humanities*)[26]; nel 2013, Gooding scorge nella CLC la tendenza a generalizzare e pertanto

[18] Cesare Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985.

[19] Moretti, *The Slaughterhouse of Literature*, cit.

[20] Franco Moretti, *Distant reading*, London, Verso, 2013.

[21] Jeremy Rosen, *Combining Close and Distant, or the Utility of Genre Analysis: A Response to Matthew Wilkens's 'Contemporary Fiction by the Numbers'*, «Post» 45, 3, 2011, <https://post45.org/2011/12/combining-close-and-distant-or-the-utility-of-genre-analysis-a-response-to-matthew-wilkenss-contemporary-fiction-by-the-numbers/> (Consultato: 10 novembre 2025).

[22] Katherine Bode, *Reading by Numbers: Calibrating the Literary Field*, London, Anthem, 2014; Katherine Bode, *The Equivalence of 'Close' and 'Distant' Reading; Or, Towards a New Object for Data-Rich Literary History*, 2017, «Modern Language Quarterly», 78, 1, 2017, pp. 77–106.

[23] Poiché l'uso della tecnologia digitale con i suoi strumenti non ha ancora esteso le modalità in cui le opere artistico-letterarie vengono interpretate dai critici, Jerome McGann, *Radiant Textuality: Literature after the World Wide Web*, New York, Palgrave Macmillan, 2001.

[24] Peraltro accompagnata da generale impreparazione, motivi per cui l'informatica letteraria non sarebbe in grado di trasformare in prove gli indizi forniti, anche a causa della mole di dati, ingestibile da chi appartiene alla generazione X e precedenti, Willard McCarty, *Literary enquiry and experimental method: What has happened? What might?*, in *Storia della scienza e linguistica computazionale: sconfinamenti possibili*, a cura di Liborio Dibattista, Franco Angeli, Milano, 2009, pp. 32–54.

[25] Stanley Fish, *Mind Your P's and B's: The Digital Humanities and Interpretation*, «Opinionator, New York Times», 23 gennaio 2012, <http://opinionator.blogs.nytimes.com/2012/01/23/mind-your-ps-and-bs-the-digital-humanities-and-interpretation> (Consultato: 10 novembre 2025).

[26] Stephen Marche, *Literature is not Data: Against Digital Humanities*, «Los Angeles Review of Books», 28 ottobre 2012, <http://lareviewofbooks.org/essay/literature-is-not-data-against-digital-humanities#> (Consultato: 10 novembre 2025).

ne diagnostica una cronica sofferenza di assenza di riflessività[27]; sempre nel 2013 Eyers sostiene che l'analisi letteraria non si basa né si può basare su dati oggettivi né su dati empirici di carattere quantitativo[28]; infine, nel 2014 Golumbia pronuncia il *requiem* disciplinare a causa di invasione barbarica[29] e due anni dopo, insieme ad Allington e Brouillette sul *Los Angeles Review of Books*, denuncia lo spargimento di sale capitalistico sul desolato terreno della critica letteraria classica[30].

Tutte queste reazioni (ri)viste oggi, mentre i corsi di DH segnano distinzione e successo nell'offerta formativa degli atenei, sembrano più che altro rientrare nella millenaria contrapposizione genitori/prole. Fortunatamente, avranno forse complicato ma di certo non hanno fermato le ricerche, le quali intanto non hanno perso di vista l'obiettivo "sociologico" del DR: con Heuser e Le-Khac dimostrando come nei romanzi britannici dell'Ottocento avvenga un cambio nelle descrizioni, che da più astratte vanno sempre più concretizzandosi[31]; con Cordell e l'analisi delle ristampe e circolazioni di quotidiani e periodici del periodo che precede la guerra civile americana per ottenere una diversa prospettiva sulla produzione letteraria pre-bellica[32]; con Wilkens e i nessi tra letteratura, spazio, tempo e geografia nelle opere finzionali nel periodo bellico civile americano[33]; con Klein e lo studio su come, nel post-guerra civile, negli archivi vengano silenziate le voci della schiavitù afro-americana[34]; con Jockers e Kirilloff e l'indagine sulle questioni di genere e l'agentività dei personaggi nel romanzo dell'Ottocento[35]; con la modellazione degli argomenti (*Topic Modeling*), termine ombrello per algoritmi di diversa natura, tra cui il più conosciuto, il *Latent Dirichlet Allocation* che rimanda alla teoria bayesiana della probabilità[36] e che applicato su un testo o su un corpus si basa su tecniche di *Text Mining* non supervisionate[37] per trovare *token* lessicali caratterizzati da alte frequenze di co-occorrenze da cui emergono *pattern* intratestuali e intertestuali. Molti studi che segnano e compongono il post-Moretti del DR si sono interrogati, hanno fatto ricorso o hanno fatto didattica con la modellazione degli argomenti: Jockers, uno dei co-fondatori dello Stanford Literary Lab, vi ha fatto ricorso e l'ha esposta in *Macroanalysis: Digital Methods and Literary History*[38], insegnata in *Text Analysis with R for*

[27] Paul Gooding, *Mass Digitization and the Garbage Dump: The Conflicting Needs of Quantitative and Qualitative Methods*, «Literary and Linguistic Computing», 28, 3, 2013, pp. 425–431.

[28] Tom Eyers, *The Perils of the "Digital Humanities": New Positivisms and the Fate of Literary Theory*, «Postmodern Culture», 23, 2, 2013, <http://www.pomoculture.org/2015/07/08/the-perils-of-the-digital-humanities-new-positivisms-and-the-fate-of-literary-theory/> (Consultato: 10 novembre 2025).

[29] David Golumbia, *Death of a Discipline*, «Differences», 25, 1, 2014, pp. 156–176.

[30] Daniel Allington, David Golumbia e Sarah Brouillette, *Neoliberal Tools (and Archives): A Political History of Digital Humanities*, «Los Angeles Review of Books», 01 maggio 2016, <https://lareviewofbooks.org/article/neoliberal-tools-archives-political-history-digital-humanities/> (Consultato: 10 novembre 2025).

[31] Ryan Heuser e Long Le-Khac, *A Quantitative Literary History of 2,958 Nineteenth-Century British Novels: The Semantic Cohort Method*, «Stanford Literary Lab Pamphlets», 4, May, 2012, <https://litlab.stanford.edu/LiteraryLabPamphlet4.pdf> (Consultato: 10 novembre 2025).

[32] Ryan Cordell, *Reprinting, Circulation, and the Network Author in Antebellum Newspapers*, «American Literary History», 27, 3, 2015, pp. 417–445.

[33] Matthew Wilkens, *The Geographic Imagination of Civil War-Era American Fiction*, «American Literary History», 25, 4, 2013, pp. 803–840.

[34] Lauren F. Klein, *The Image of Absence: Archival Silence, Data Visualization, and James Hemings*. «American Literature», 85, 4, 2013, pp. 661–688.

[35] Matthew L. Jockers e Gabi Kirilloff, *Gender and Character Agency in the 19th Century Novel*, «Cultural Analytics», 2016, <https://doi.org/10.22148/16.010> (Consultato: 10 novembre 2025).

[36] David M. Blei, Andrew Y. Ng e Micheal I. Jordan, *Latent Dirichlet Allocation*, «Journal of Machine Learning Research», 3, 2003, pp. 993–1022.

[37] David M. Blei, *Probabilistic Topic Models*, «Communications of the ACM», 55, 4, 2012, pp. 77–84, <https://doi.org/10.1145/2133806.2133826> (Consultato: 10 novembre 2025).

[38] Matthew L. Jockers, *Macroanalysis: Digital Methods and Literary History*, Urbana, University of Illinois Press, 2013.

Students of Literature[39] e impiegata, con Archer, per decifrare un presunto codice sottostante la popolarità editoriale dei best seller[40]; Piper l'ha usata sofisticandola[41]; Underwood ne ha fatto oggetto di riflessioni critiche[42] e impieghi sperimentali[43].

Infine, sul versante di un ricomponimento teorico con la critica classica, Piper[44] ha sottolineato il carattere circolare e dunque ermeneutico dei passaggi da micro-analisi a macro-analisi e di nuovo a micro analisi come base di un *mixed method* e, con l'obiettivo di individuare procedure condivise con la critica classica, Gavin ha intravisto nel metodo di Empson di disambiguare la tipica condensazione semantica nei testi poetici un possibile collegamento e campo comune con la semantica vettoriale e nei metadati dei testi letterari (intesi in senso lato) un possibile collegamento teorico con la semantica distribuzionale[45].

3. Origine, primato e approccio (narratologico) di Burrows

La produzione scientifica di Burrows è principalmente legata agli studi di attribuzione autoriale. In questo campo[46], i primi esperimenti che si possano avvicinare al concetto moderno di stilometria andrebbero collocati alla fine del Settecento, quando Frederick Mosteller e David Wallace basarono l'attribuzione dell'autorialità ricorrendo alla somiglianza d'impiego delle parole funzionali da parte di autori e autrici reali e pseudonimi (articoli, congiunzioni, preposizioni ecc.[47]; su questo primato, però, i pareri non sono unanimi, essendoci anche chi posticipa i primi tentativi di lettura a distanza all'Ottocento[48]).

Volgendo anche qui agli anni Sessanta del Novecento, un buon punto di osservazione viene offerto nelle pagine della rivista *Computers and the Humanities*, dove tra il 1966 e il 1969 si consuma una delle prime polemiche, con posizioni interessanti poiché spesso si riproporranno in seguito. Louis Tonko Milic in un articolo del 1966[49] avverte la necessità e l'utilità di una sinergia per l'attività critico-letteraria tra l'approccio intuitivo che spesso ha distinto tale attività - coadiuvato certo da profonda conoscenza e competenze ma la cui rinuncia, per inciso, è vista sfavorevolmente da parte di quello schieramento che può definirsi più tradizionalista - e l'enumerazione, intanto messa in risalto dalla diffusione degli elaboratori. L'anno successivo, nella monografia pubblicata sullo stile di Jonathan Swift[50], l'autore croato naturalizzato statunitense lamenta che i termini impiegati nell'attività critica classica risultano scaturire spesso da impressioni e pertanto ribadisce l'auspicio di àncorare tale attività a dati quanto più possibile oggettivi. Con questo scopo, Milic individua nella sintassi il livello linguistico più adeguato e promettente per avviare degli studi quantitativi indirizzati a sondare i pattern che,

[39] Matthew L. Jockers, *Text Analysis with R for Students of Literature*, Berlin, Springer, 2014.
[40] Matthew L. Jockers e Jodie Archer, *The Bestseller Code. Anatomy of the Blockbuster Novel*, New York, St. Martin's Press, 2016.
[41] Andrew Piper, *Enumerations. Data and Literary Studies*, Chicago, University of Chicago Press, 2018.
[42] Ted Underwood, *What kinds of 'topics' does topic modeling actually produce?*, «The Stone and the Shell», 01 aprile 2012, <http://tedunderwood.com/2012/04/01/what-kinds-of-topics-does-topic-modeling-actually-produce/> (Consultato: 10 novembre 2025).
[43] Ted Underwood, *Distant Horizons. Digital Evidence and Literary Change*, Chicago, University of Chicago Press, 2019.
[44] Andrew Piper, *Novel Devotions: Conversional Reading, Computational Modeling, and the Modern Novel*, «New Literary History», 46, 1, 2015, pp. 63–98.
[45] Michael Gavin, *Vector Semantics, William Empson, and the Study of Ambiguity*, «Critical Inquiry», 44, 4, 2018, pp. 641–673; Michael Gavin, *Literary Mathematics. Quantitative Theory for Textual Studies*, Stanford, Stanford University Press, 2022.
[46] Anche in questo caso per uno stato dell'arte più recente si veda: Chris Beausang, *A Brief History of the Theory and Practice of Computational Literary Criticism (1963-2020)*, cit.
[47] David I. Holmes, *The Evolution of Stylometry in Humanities Scholarship*, «Literary and Linguistic Computing», 13, 3, 1998, pp. 111–117.
[48] Jack Grieve, *Quantitative Authorship Attribution: An Evaluation of Techniques*, «Literary and Linguistic Computing», 22, 3, 2007, pp. 251–270.
[49] Louis T. Milic, *The Next Step*, «Computers and the Humanities», 1, 1, 1966, pp. 3–6.
[50] Louis T. Milic, *A Quantitative Approach to the Style of Jonathan Swift*, 1967, Berlin, Mouton.

diversamente, andrebbero persi laddove si ricorresse agli approcci soggettivi e qualitativi. Va sottolineato che le premesse armonizzanti di Milic trovano puntuale corrispondenza con l'approccio proposto, poiché il suo studio sintattico sulle opere di Swift prevede una successiva fase di lettura ravvicinata e può, dunque, essere visto come un precursore di quelli che successivamente verranno chiamati Mixed Methods[51], ovvero metodi che cercano di trovare un punto di incontro tra il tradizionale e l'informatico. Un paio di anni dopo, nel 1969, anche la reazione critica di Mesthene anticipa, in parte, una delle debolezze che oggi vengono imputate, più in generale, agli approcci computazionali: mancanza di obiettività e imparzialità determinata dal fatto che questi approcci non sono scevri di pregiudizi spesso imputabili agli studiosi e alle studiose che li hanno elaborati[52]. Dall'inizio degli anni Settanta, affiorano primi lavori e ricerche su aspetti che dopo, sempre più, diverranno centrali in questo tipo di indagini e verranno trattati con sempre più maggiore precisione: *Part-Of-Speech* (POS), *Cluster Analysis*, *Principal Component Analysis* (PCA) e *Function Words*. La rivista *Computers and the Humanities* continua a essere il punto di incontro (e talvolta scontro). Nelle sue pagine vengono pubblicati: nel 1971 l'articolo *Style, Precept, Personality di Cluett*, uno dei primi esempi di attenzione posta sulle parti del discorso[53]; nel 1973 l'articolo *On the Distinction Between a Novel and a Romance di Brainerd*, uno dei primi lavori sulle analisi dei cluster[54]; nello stesso anno, l'articolo *An Application of Principal Component Analysis to the Works of Molière* di Sainte-Marie, Robillard & Bratley è una delle prime applicazioni dell'analisi dei componenti[55]; nel 1975 l'articolo *The Use of Function Word Frequencies as Indicators of Style* di Damerau[56] non può essere indicato come uno dei primi esempi di indagine sulle parole funzionali. Damerau infatti prosegue la tradizione di studi sulle parole funzionali che si è vista sorgere già alla fine del Settecento, ma conferisce a essa una cornice teoricamente basata che però risente di assunti behavioristi degli anni precedenti. La cornice elaborata da William J. Paisley circa un decennio prima[57], ipotizza la presenza di tracce autoriali (dalla scrittura alla pittura) nelle abitudini di codifica minori (*minor encoding habits*) le quali, secondo l'autore, «lie at an opposite pole from complex constructions on the continua of deliberation and self-consciousness»[58]. Ne esclude l'inconscio come origine fissandola piuttosto nell'età scolare, o comunque in periodo formativo, grazie ai rinforzi che per esempio uno scrittore o una scrittrice ha ricevuto da giovane sull'impiego delle preposizioni[59]. Inserendo metodologicamente test quali il *chi-square*, il Fisher e il Mann-Whitney all'interno dei suddetti assunti teorici tratti da Paisley, Damerau inquadra le parole funzionali come le migliori prove per attribuire l'autorialità.

[51] Un esempio è il concetto di *Scalable reading*, si veda Martin Mueller, *Shakespeare His Contemporaries: collaborative curation and exploration of Early Modern drama in a digital environment*, «Digital Humanities Quarterly», 8, 3, 2014, §§ 4, 31, 32, <http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/8/3/000183/000183.html> (Consultato: 10 novembre 2025).

[52] Emmanuel G. Mesthene, *Technology and Humanistic Values*, «Computers and the Humanities», 4, 1, 1969, pp. 1–10. È questo un aspetto etico oggi dibattuto nella modellazione, poiché essa ripropone i percorsi a cui è stata allenata e dunque se viene prima allenata e successivamente impiegata da una banca che nella cessione dei mutui ha uno storico di respingimenti di domande da parte di soggetti appartenenti a minoranze etniche o a etnie emarginate in una data società, il modello riproporrà lo stesso schema. Si veda per esempio Michelle Seng Ah Lee e Luciano Floridi, *Algorithmic Fairness in Mortgage Lending: from Absolute Conditions to Relational Trade-offs*, «Minds and Machines», 31, 2021, pp. 165–191. Si presume che questo aspetto verrà superato con il passaggio dall'IA generativa all'IA generale.

[53] Robert Cluett, *Style, Precept, Personality*, «Computers and the Humanities», 5, 5, 1971, pp. 257–277.

[54] Barron Brainerd, *On the Distinction Between a Novel and a Romance*, «Computers and the Humanities», 7, 5, 1973, pp. 259–270.

[55] Paule Sainte-Marie, Pierre Robillard e Paul Bratley, *An Application of Principal Component Analysis to the Works of Molière*, «Computers and the Humanities», 7, 3, 1973, pp. 131–137.

[56] Fred J. Damerau, *The Use of Function Word Frequencies as Indicators of Style*, «Computers and the Humanities», 9, 6, 1975, pp. 271–280.

[57] William J. Paisley, *Identifying the unknown communicator in painting, literature and music: The Significance of Minor Encoding Habits*, «Journal of Communication», 14, 4, 1964, pp. 219–237.

[58] Ivi, p. 235–236.

[59] Ivi, p. 236.

In questo periodo, emergono critiche esterne ed interne. Sul fronte interno, all'assunto teorico behaviorista di Damerau di per sé abbastanza superato dalle prospettive cognitiviste quando pubblica il suo lavoro nel 1975, già nello stesso anno e poi nel 1979 il già citato Brainerd è tra i primi a notare la non adeguatezza della tipologia testuale degli scritti artistici come banchi di analisi per il *chi-square*[60]. Mentre sul fronte esterno, nel 1979 arriva la critica forte di Fish[61] articolata su due aspetti: la natura interpretativa dei modelli formali e la conseguente arbitrarietà tra la scelta di un modello formale al posto di un altro per la successiva attività interpretativa. A differenza di altre prese di posizione avverse alle pratiche di attribuzione autoriale con metodi statistici e informatizzati, le critiche di Fish hanno una chiara base ontologica (piuttosto che ideologica) e per questo motivo sono estendibili anche al campo del DR.

Infine, la successiva decade degli anni '80 è decisiva in ambito di attribuzione autoriale (e per le sue prospettive future di evoluzione) con la comparsa, appunto, dei primi lavori di John Burrows. Nel 1986 Burrows pubblica la ricerca *Modal Verbs and Moral Principles*[62] in cui indirizza la propria attenzione sulle percentuali d'impiego dei verbi modali nelle opere di Jane Austen. L'anno dopo, nel 1987, in *Word-Patterns and Story-Shapes: the Statistical Analysis of Narrative Style*[63] si concentra sull'analisi dei componenti (*Principal Component Analysis*, PCA) seguendo il solco tracciato, a partire dall'inizio degli anni '70, da Sainte-Marie, Robillard e Bratley[64] e focalizzandosi sugli elenchi delle parole funzionali, da cui deriverà la sua personale applicazione del metodo PCA, all'origine di quello che, all'inizio degli anni Duemila, diventerà il metodo Delta[65] (il metodo Delta rimane tutt'oggi centrale nel dibattito e nella disciplina dell'attribuzione autoriale, malgrado sia stato oggetto di critiche e numerose proposte di revisioni avanzate negli anni[66]).

Ma proprio il saggio del 1987 è un lavoro con una cornice teorica e conseguenze in direzione di una CLC con fini di teoria letteraria che non hanno incontrato ricezione né riconoscimento nella storia del DR. In questo saggio, l'autore propone una partizione dei testi letterari in diverse componenti: dialoghi (ovvero la mimesi), 'narrazioni pure' che nella dicitura di questo articolo si riferiscono alla diegesi senza il DIL e, appunto, il DIL. Questa partizione - impiegata appunto ai fini dell'attribuzione dell'autorialità - non è stata conservata all'interno dei lavori che sono seguiti da parte di Burrows o in altre ricerche sull'attribuzione dell'autorialità né è stata ereditata negli studi di DR e le ipotesi sul perché ciò non sia avvenuto sono presentate nel paragrafo 4. Intanto, in questa direzione va notato che l'invalso negli studi di DR sembra essere rimasto immutato fin dall'inizio a oggi: ovvero analizzare centinaia e migliaia di testi di prosa letteraria senza distinguere le componenti essenziali di cui la maggior parte si compone, la diegesi e la mimesi (si vedano, per esempio, i titoli dal 2000 in poi citati nel paragrafo 2).

[60] Barron Brainerd, *Statistical Analysis of Lexical Data Using Chi-squared and Related Distributions*, «Computers and the Humanities», 9, 4, 1975, pp. 161-178; Barron Brainerd, *Pronouns and Genre in Shakespeare's Drama*, «Computers and the Humanities», 13, 1, 1979, pp. 3–16.

[61] Stanley E. Fish, *What is Stylistics and Why Are They Saying Such Terrible Things about It? Part II*, «Boundary 2», 8, 1, 1979, pp. 129–146.

[62] John F. Burrows, *Modal Verbs and Moral Principles*, «Literary and Linguistic Computing», 1, 1, 1986, pp. 9–23.

[63] Burrows, *Word-Patterns and Story-Shapes: the Statistical Analysis of Narrative Style*, cit.

[64] Paule Sainte-Marie, Pierre Robillard e Paul Bratley, *An Application of Principal Component Analysis to the Works of Molière*, cit.

[65] John F. Burrows, *'Delta'*, «Literary and Linguistic Computing», 17, 3, 2002, pp. 267–287. È il primo metodo che permette di superare il 'gioco chiuso' all'interno dell'attribuzione dell'autorialità che fino ad allora ne aveva condizionato gli sviluppi (per "gioco chiuso" si intende la presenza di due o tre identità indiziate per una certa opera priva di autorialità, una condizione dettata dall'incapacità dei metodi precedenti di includere più identità autoriali).

[66] Parole funzionali e PCA nell'attribuzione dell'autorialità hanno continuato a rivelarsi efficaci negli anni Novanta del Novecento, cfr. David H. Craig, *Plural Pronouns in Roman Plays by Shakespeare and Jonson*, «Literary and Linguistic Computing», 6, 3, 1991, pp. 180-186; Emily K. Tse, Fiona J. Tweedie e Bernard D. Frischer, *Unravelling the Purple Thread: Function Word Variability and the Scriptores Historiae Augustae*, «Literary and Linguistic Computing», 13, 3, 1998, pp. 141-149.

Burrows, invece, pone la riflessione su questi aspetti come base iniziale nel suo lavoro: «Prose fiction, arguably, is the most mixed of literary forms […]. The language of its dialogue and that of its narrative usually differ from each other in some obvious and many less obvious ways»[67]. Nella monografia del 1987, l'autore si era occupato di due dimensioni: il linguaggio dei personaggi (i dialoghi, la mimesi) e il DIL. Nell'introduzione del saggio del 1987 dichiara che esso rappresenta un passo metodologicamente in avanti rispetto alla monografia dello stesso anno:

> So far as they bear on the language of characterization, whether in dialogue or in the narrative rendering of the characters' ideas, they are discussed at some length in my recent book, *Computation into Criticism: A Study of Jane Austen's Novels and an Experiment in Method* (Oxford, Clarendon Press, 1987). The present paper carries the argument somewhat further into the territory of 'pure narrative' and tries to show that statistical analysis can cast new light on some important determinants of narrative style[68].

Infatti, le analisi presentate nel saggio aggiungono quest'ulteriore dimensione da egli definita *pure narrative* e che coincide con la definizione platonica della diegesi[69] nonché coincide con quella che, negli studi narratologici condotti da Genette nel decennio precedente, era stata denominata r*écit*, all'interno della distinzione teorico-terminologica rispetto a *discours*, *histoire* e *narration* delineata in *Figures III*:

> Je propose, sans insister sur les raisons d'ailleurs évidentes du choix des termes, de nommer histoire le signifié ou contenu narratif (même si ce contenu se trouve être, en l'occurrence, d'une faible intensité dramatique ou teneur événementielle), récit proprement dit le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même, et narration l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place […]. Récit et narration se passent de justification. Pour histoire, et malgré un inconvénient évident, j'invoquerai l'usage courant (on dit : " raconter une histoire "), et un usage technique, certes plus restreint, mais assez bien admis depuis que Tzvetan Todorov a proposé de distinguer le " récit comme discours " (sens 1) et le " récit comme histoire " (sens 2). J'emploierai encore dans le même sens le terme diégèse, qui nous vient des théoriciens du récit cinématographique[70].

Burrows in questa ricerca computerizzata presenta dunque una evoluzione di quanto fino a lì concepito nella monografia, introducendo la divisione e analisi della prosa letteraria non più in due dimensioni ma in tre, che, nella sua terminologia, vengono rispettivamente definite: *pure narrative* (narrazione pura, diegesi priva di DIL), *dialogue* (dialoghi dei personaggi, mimesi) e *character narrative* (DIL). Gli obiettivi sono una comparazione intra-autoriale tra i sei romanzi di Jane Austen - *Sense and sensibility*, 1811; *Pride and Prejudice*, 1813; *Mansfield Park*, 1814; *Emma*, 1815; *Northanger Abbey*, 1818 (scritto nel 1803); *Persuasion*, 1818 - e una comparazione inter-autoriale tra questi e alcuni romanzi di Henry James (*The Awkward Age*, 1899), Edward Morgan Forster (*Howards End*, 1910), Georgette Heyer (*Frederica*, 1965) e l'anonima autorialità moderna che ha completato il frammento di *Sandition* della stessa Austen. Ricorrendo a questa partizione dei testi letterari in tre dimensioni e basando le prove sulle differenze di *frequency-profile* dei trenta tipi di parole più comuni, lo studio di Burrows mira a raggiungere l'obiettivo di distinguere lo stile narrativo in autori e autrici diverse, ottenendo, nel circoscritto caso

[67] Burrows, *Word-Patterns and Story-Shapes: the Statistical Analysis of Narrative Style*, cit., p. 61.
[68] Ivi, pp. 61-62.
[69] Platone, *La Repubblica*, a cura di Giuseppe Lozza, Milano, Mondadori, 1990, p. 199 *et passim* (Libro III, 392d *et passim*).
[70] Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 72. Nell'indice finale sull'impiego tecnico dei termini teorici discussi nel libro, la diegesi viene definita come l'universo spazio-temporale entro cui va a situarsi il racconto (*récit*) nel suo secondo senso, ivi, p. 280.

di Austen, una distinzione sull'alternarsi delle fasi nello stile narrativo di una singola autorialità[71].

Il metodo elaborato da Burrows presenta però un punto debole, riconosciuto dallo stesso autore, per quel che riguarda il confine tra la diegesi (la *pure narrative*) e il DIL (la *character narrative*). Propone che la distinzione sia necessaria, ma se da una parte la distinzione tra la diegesi (*pure narrative*) e la mimesi (*dialogue*) è formalmente espressa nella maggior parte delle opere di prosa letteraria con il ricorso ai segni di interpunzione (solitamente ricorrendo alle virgolette alte o basse, ai trattini, ai due punti ecc.), dall'altra parte la distinzione tra la *pure narrative* e la *character narrative* (nella sua definizione) presuppone un intervento e un giudizio umano che, secondo gli assiomi statistici, inficiano e non garantiscono la validità dei dati raccolti. Infatti, affinché vi sia validità statistica, il campione su cui si conducono le indagini non deve essere stato preventivamente alterato o modificato secondo principi di parzialità umana, pena appunto la non più rappresentabilità del campione.

Su questo punto il saggio di Burrows presenta, dunque, una debolezza, benché l'autore si appelli a una presunta solidità in Austen nell'impiego del DIL che, però, egli stesso riconosce arbitraria poiché derivata dal proprio giudizio personale:

> The idea that 'pure narrative' and 'character narrative' (as I call them) should be distinguished is widely recognized. The subtlety and exactitude with which Jane Austen manages such instruments as 'free indirect discourse' make a firm, if complex, ground for the exercise of critical judgement. Yet the actual distinctions on which the following evidence rests do rely on my judgement, contestable in every instance, of those moments in each text at which a transition from one mode of narrative to the other should be marked[72].

Anche se largamente accettata, la distinzione tra diegesi e DIL rimanda (prepotentemente in ambito di CLC e/o DR) alla necessaria delineazione dei confini formali che, appunto, separano il DIL dalla diegesi. E in realtà, come si approfondisce nel paragrafo 4, sia la stessa distinzione formale sia la stessa assegnazione dell'etichetta di DIL a passaggi diegetici narrativi o a passaggi di discorso riportato rimane non univocamente definibile. Malgrado ciò, va riconosciuto che Burrows non aveva altri strumenti se non quelli manuali per condurre una azione del genere all'interno del corpus su cui stava lavorando, che anche per questo motivo il corpus era ridotto alla dimensione di circa una decina di testi e che, all'epoca, il potenziale di calcolo dei computer era ben diverso da quello attuale.

Inoltre, e qui è l'obiettivo del presente articolo, va riconosciuto che il saggio di Burrows è stato il primo contributo a intravedere le potenzialità di una critica e teoria letterarie con basi computazionali e a ribadire il carattere prettamente inferenziale che, di conseguenza, avrebbe adottato. Tredici anni prima di Moretti, Burrows aveva proposto l'idea di una analisi letteraria computazionale che andasse a toccare le tematiche più rilevanti per la critica e la teoria letterarie. Con largo anticipo, aveva riconosciuto come la sua metodologia travalicasse gli ambiti dell'attribuzione autoriale e, pertanto, ne aveva proposto l'impiego come una nuova modalità per informare il giudizio critico, teorico, letterario:

> The method of analysis employed in this paper can, finally, be brought to bear not only on questions of authorship and chronological change but on questions nearer to the leading interests of literary critics and narrative theorists […]. The appropriateness of this method of analysis for the purposes of literary criticism […] rests on the extent to which there is a worthwhile correspondence between the evidence offered and the inferences drawn from it and on the extent to which those inferences seem persuasive […]. That is not

[71] Burrows, *Word-Patterns and Story-Shapes: the Statistical Analysis of Narrative Style*, cit., pp. 67-68.
[72] Ivi, p. 62.

> to propose a substitute for critical judgement but only to suggest a new way of informing it[73].

Infine, in questo primato, Burrows aveva altresì abbozzato e adottato una cornice teorica di riferimento con forti radici classiche, la distinzione diegetica-mimetica, con autorevoli impieghi e approfondimenti novecenteschi, dallo *skaz* di Ejchenbaum alla polifonia di Bachtin e agli studi narratologici di Genette, e con prospettive di sviluppo di cui non c'è traccia negli studi di DR, benché l'aspetto su cui più spesso sono stati e sono tutt'oggi criticati consista proprio nell'assenza di quadri teorici da accompagnare agli studi di critica e teoria letterarie condotti con metodologie e tecniche computazionali.

4. Ricezione e discorso indiretto libero

Perché a questa pioneristica ricerca di Burrows non sono seguiti studi nella direzione tracciata né espliciti riconoscimenti del primato? È possibile che abbiano giocato diversi fattori, per i quali si avanzano altrettante ipotesi. Una prima ipotesi può rimandare al fatto che, nello stesso 1987, prima del saggio è stata pubblicata la monografia che ha attirato critiche ed elogi, al punto da aver oscurato il saggio pubblicato successivamente nello stesso anno. Una seconda ipotesi può ricollegarsi all'efficacia e alla popolarità riscosse nell'attribuzione autoriale dal metodo Delta che hanno fatto apparire, anche allo stesso autore, la metodologia impiegata nel saggio del 1987 obsoleta condannandone la fortuna non solo in termini di attribuzione autoriale ma *in toto*. Un'ultima ipotesi si può formulare in termini di merito, ovvero vedendo nella debolezza metodologica del saggio del 1987 (per quanto riguarda la delineazione e separazione formale tra diegesi e DIL) la sua sfortunata ricezione.

Per quanto riguarda la prima ipotesi, Moretti almeno due volte ha elogiato il lavoro di Burrows, ma si è sempre riferito alla monografia del 1987 e non al saggio dello stesso anno; nelle bibliografie di Moretti, infatti, il saggio non è rinvenibile e gli stessi elogi hanno sempre trovato 'sedi secondarie'. La prima volta è avvenuto nel 2006 quando Moretti ha postato online una delle sue risposte nel dibattito che è seguito alla pubblicazione del libro *Graphs, Maps, Trees. Abstract Models for a Literary History*[74] (risposta poi confluita nella curatela di Goodwin e Holbo). In questo post online ha affermato che la monografia di Burrows è il miglior esempio di analisi quantitativa mai condotta e dalla quale, però, non sono sortiti effetti incoraggianti a proseguire in quel solco:

> The field of, loosely speaking, science and literature is full of false starts. The best example of quantitative analysis ever done—Burrows' multivariate analysis of Austen's style—was published 20 years ago, and has had, if I'm not mistaken, hardly any effects. (No one has mentioned it in the course of this discussion either.) We're all working uphill, and I'm not sure it's going to change soon[75].

Nel 2013, di nuovo Moretti dichiara se stesso e tutto il campo del DR in debito con Burrows, ma lo fa in una nota a piè di pagina (della sua famosa monografia *Distant Reading*): «The model here remains John Burrows' analysis of Austen's characters' styles in Computation into Criticism; that he did it twenty years ago, without the help of today's technology, puts us all to shame»[76].

---

[73] Ivi, pp. 69-70.

[74] Franco Moretti, *Graphs, Maps, Trees. Abstract Models for a Literary History*, London, Verso, 2005.

[75] Franco Moretti, *Moretti Responds (II)*, in *Reading Graphs, Maps, Trees. Responses to Franco Moretti*, a cura di Jonathan Goodwin e John Holbo, Anderson, Parlor Press, 2011, p. 73. Originariamente postato il 15 gennaio 2006 su un sito che viene riportato nella risposta pubblicata in questa curatela, ma che non sembra più essere attivo: <http://www.thevalve.org/go/valve/article/moretti_responds_ii/> (Consultato: 10 novembre 2025).

[76] Moretti, *Distant Reading*, cit., p. 207.

Nello stesso 2013, anche Jockers riconosce i traguardi fondamentali di Burrows spendendo parole di elogio per la monografia del 1987. Neanche Jockers però sembra essere a conoscenza del saggio dello stesso anno, neanche nelle sue bibliografie ve n'è traccia:

> Arguments like those made by Burrows have been, and perhaps remain, underappreciated in contemporary literary discourse precisely because they are, or appear to be, definitive statements. As "findings," not "interpretations," they have about them a deceptive simplicity, a simplicity or finality that appears to render them "uninteresting" to scholars conditioned to reject the idea of a closed argument[77].

Word-Patterns and Story-Shapes: the Statistical Analysis of Narrative Style, per quanto fin'ora è stato trovato, non sembra comparire neanche in altri studi di DR. Compare, nel 2009, in uno studio di un noto gruppo di ricercatori israeliani su questioni di attribuzione autoriale, dove il riferimento si limita appunto a quell'ambito[78]. È possibile che il saggio compaia citato altrove, ma fino ad oggi la metodologia e l'impianto teorico impiegati in questo saggio non hanno avuto ricezione né sono stati successivamente sviluppati negli studi di DR. Parimenti a Burrows non era stato riconosciuto il primato di aver elaborato e proposto un metodo computazionale per la critica e la teoria letterarie.

Sul versante del DIL bisogna, invece, partire da considerazioni più prettamente linguistiche per poterne, poi, valutare conseguenze e ricadute in ordine di dispositivo narrativo e il saggio *Word-Patterns and Story-Shapes* può essere considerato come un indizio dell'impossibilità di svolgere una ricerca automatizzata su questa particolare tipologia di discorso riportato; impossibilità (attuale) che gli studi linguistici anteriori e gli studi letterari successivi sembrano confermare.

Il DIL rientra, infatti, nella categoria del discorso riportato - insieme al discorso diretto, al discorso indiretto e ad altre forme di discorso riportato - e i principali studi linguistici italiani su questo aspetto (adottato, appunto, come espediente narrativo soprattutto a partire dall'Ottocento) non ne presentano delimitazioni univoche. In Herczeg[79], Cane[80], Mortara Garavelli[81] e Calaresu[82] non è possibile trarre definizioni, implicazioni o esclusioni formalmente circostanziate e utili a operazionalizzarlo (secondo la definizione di *operationalizing* che si è imposta nel campo con il DR di Moretti[83]).

Per Mortara Garavelli, per esempio, il DIL è una condizione pragmatica data dall'«incontro-assimilazione tra diegesi e mimesi»[84]. Tale condizione è rilevabile soprattutto laddove si incontrino i due centri deittici all'origine della citazione - il centro

---

[77] Jockers, *Macroanalysis: Digital Methods and Literary History*, cit., p. 30.

[78] Moshe Koppel, Jonathan Schler e Shlomo Argamon, *Computational Methods in Authorship Attribution*, «Journal of the American Society for Information Science and Technology», 60, 1, 2009, pp. 9–26.

[79] Giulio Herczeg, *Lo stile indiretto libero in italiano*, Firenze, Sansoni, 1963.

[80] Eleonora Cane, *Il discorso indiretto libero nella narrativa italiana del Novecento*, Roma, Silva, 1969.

[81] Bice Mortara Garavelli, *La parola d'altri*, Palermo, Sellerio, 1985; Bice Mortara Garavelli, *Il discorso riportato*, in *Grande grammatica italiana di consultazione*, a cura di Lorenzo Renzi, Giampaolo Salvi e Anna Cardinaletti, Bologna, il Mulino, vol. 3, 1995, pp. 427-468.

[82] Emilia Calaresu, *Il discorso riportato. Una prospettiva testuale*, Modena, Il Fiorino, 2000; Emilia Calaresu, *Testuali parole. La dimensione pragmatica e testuale del discorso riportato*, Milano, Franco Angeli, 2004.

[83] «The operational approach refers specifically to concepts, and in a very specific way: it describes the process whereby concepts are transformed into a series of operations—which, in their turn, allow to measure all sorts of objects. Operationalizing means building a bridge from concepts to measurement, and then to the world. In our case: from the concepts of literary theory, through some form of quantification, to literary texts», Franco Moretti, *"Operationalizing": or, the function of measurement in modern literary theory*, «Pamphlets of the Stanford Literary Lab», 6, December, 2013, p. 1, <https://litlab.stanford.edu/assets/pdf/LiteraryLabPamphlet6.pdf> (Consultato: 10 novembre 2025).

[84] Mortara Garavelli, *La parola d'altri*, cit., p. 105.

deittico originario di un enunciato e il centro deittico del contesto citante - e possono essere assunti come suoi segnali di riconoscimento i fenomeni intonativi, morfosintattici, lessicali, testuali e contestuali attraverso i quali si segnala, ma

> l'impressione che se ne ritrae è che nessuno basti singolarmente a definire la specificità fenomeno […]: né, d'altra parte, sembra sufficiente mettere insieme i tratti rilevabili sui vari piani per avere un identikit completo - e omogeneo - di questo tipo di discorso[85].

Inoltre, il livello lessicale può concorrere a intorbidire un quadro già di per sé sfumato, sfocato e privo, formalmente, di indicatori univoci, siano essi delimitanti, implicanti o escludenti. Infatti, relativamente al lessico, quanta più similarità intercorre tra la lingua impiegata nella diegesi e la lingua impiegata nella mimesi, tanta maggiore sarà la difficoltà nel riconoscere la mimesi all'interno del cotesto diegetico[86]. L'assenza di segnali linguistici definiti, al momento, rende impossibile operazionalizzare il DIL, poiché è, di conseguenza, impossibile tradurlo nel linguaggio della programmazione informatica.

Un'altra conferma sembra arrivare oltre e dopo Burrows. Infatti, anche Moretti aveva tentato una trattazione automatica della diegesi con finalità di critica e teoria letterarie nel suo pamphlet del 2013, *"Operationalizing": or, the function of measurement in modern literary theory*[87]. Dopo aver esposto il percorso di operazioni che si rende necessario quando si tenta di inserire una metodologia computazionale entro una cornice teorico-letteraria, Moretti tenta di calcolare la quantità di spazio narrativo che viene assegnata a ogni personaggio all'interno dei testi di prosa letteraria. Con questo obiettivo si affida al concetto teorico di *character-space*, ovvero lo spazio del personaggio elaborato da Alex Woloch. Presto si rende conto, però, che il concetto teorico di Woloch è non operazionalizzabile. Citando il seguente passaggio di *Pride and Prejudice*, «il signor Bennet era un tale imprevedibile miscuglio di ingegno, sarcasmo, riservatezza e capriccio, che alla moglie non erano bastati ventitré anni per capire il suo temperamento»[88], si palesa chiaramente come il concetto di Woloch travalichi la sola mimesi (quanto dialogo viene prodotto da un personaggio) e si estenda anche alla diegesi, quanto si dice su quel personaggio (sollevando inoltre problemi sul come trattare e definire i confini formali quando un narratore descrive cosa un personaggio pensa di un altro personaggio[89]). Con l'affinarsi sempre più dell'intelligenza artificiale generativa oppure con l'ipotizzato passaggio all'intelligenza generale sarà magari possibile, un domani, contemplare casi come quest'ultimo, nonché tutti i parametri che si possono intersecare nella resa del DIL per una sua individuazione automatizzata (studi più recenti al riguardo si indirizzano in questo senso[90]).

---

[85] *Ibidem*.

[86] Ivi, p. 120 *et passim*.

[87] Moretti, *"Operationalizing": or, the function of measurement in modern literary theory*, cit.

[88] Jane Austen, *Orgoglio e pregiudizio*, Milano, Sperling, 2002, pp. 5–6.

[89] In un caso del genere è già difficile per un essere umano stabilire i confini formali in cui termina lo spazio del signor Bennet e inizia quello della moglie. E se un essere umano non è in grado di indicare i confini formali su cui il calcolatore deve di conseguenza computare, la ricerca non è automatizzabile. Infatti, Moretti, di conseguenza, restringe il campo d'analisi ai testi teatrali: «Plays are easier in this respect; as there are no ambiguities in how words are distributed among the various speakers, character-space turns smoothly into "word-space"—"the number of words allocated to a particular character"—and, by counting the words each character utters, we can determine how much textual space it occupies», Moretti, *"Operationalizing": or, the function of measurement in modern literary theory*, cit., p. 2.

[90] Kristiina Taivalkoski-Shilov, *Free Indirect Discourse: An Insurmountable Challenge for Literary MT Systems?*, in *Proceedings of the Qualities of Literary Machine Translation*, Dublin, 10 novembre, a cura di James Hadley et al., European Association for Machine Translation, 2019, pp. 35–39, <https://aclanthology.org/W19-7305.pdf> (Consultato: 10 novembre 2025); Andrew Piper e Sunyam Bagga, *Using Large Language Models for Understanding Narrative Discourse*, in *Proceedings of the The 6th Workshop on Narrative Understanding*, 15 novembre, a cura di Yash Kumar Lal et al., Association for Computational Linguistics, 2024, pp. 37–46. <https://doi.org/10.18653/v1/2024.wnu-1.4> (Consultato: 10 novembre 2025); Aurora Argenzio,

5. Conclusioni

Il presente articolo ha ricollocato storicamente e teoricamente la nascita della *Computational Literary Criticism* nei suoi impieghi ai fini di critica e teoria letterarie, attribuendone la primogenitura non alla svolta concettuale del *Distant Reading* di Franco Moretti, bensì al saggio del 1987 di John F. Burrows, *Word-Patterns and Story-Shapes*. Tale riconfigurazione genealogica non sminuisce la portata propulsiva del contributo di Franco Moretti né ignora la fortuna che esso ha avuto nel promuovere e diffondere un nuovo approccio agli studi letterari. Piuttosto, intende sottrarre al silenzio un precedente che, per coerenza metodologica e ambizione teorica, può essere considerato fondativo.

Burrows, operando nel contesto dell'attribuzione autoriale, elabora un impianto teorico che si radica nella tradizione narratologica e propone una divisione del testo letterario in componenti strutturali (diegesi, mimesi, discorso indiretto libero) che apre a riflessioni critiche oltre la mera misurazione stilistica. Il suo saggio *Word-Patterns and Story-Shapes: the Statistical Analysis of Narrative Style* non si limita a mostrare l'efficacia della statistica nell'analisi narrativa, ma avanza l'idea che l'inferenza quantitativa possa alimentare il giudizio critico in modo non sostitutivo ma complementare. Questo risulta essere un nucleo e passaggio metodologico – dalla computazione all'argomentazione critica – che costituisce, a tutti gli effetti, una proposta di teoria letteraria computazionale *ante litteram*.

Le ragioni della mancata ricezione di questo saggio sono imputabili a fattori diversi, tra cui l'ombra lunga della monografia pubblicata nello stesso anno, la fortuna del metodo Delta e, non da ultimo, i limiti operativi legati alla definizione e all'individuazione del discorso indiretto libero. Tuttavia, queste fragilità non tolgono valore al tentativo di Burrows, che rimane un esempio precocemente lucido di convergenza tra formalismo narratologico e metodo computazionale. Riconoscere questo primato non ha solo valore storico: significa ripensare le fondamenta teoriche della CLC, aprendo spazi per una riflessione più consapevole sull'intersezione tra metodo, teoria e interpretazione negli studi letterari digitali.

Fabio Ciotti e Anna C. Corradino, *Usare i Large Language Model per l'analisi del testo narrativo: strategie di prompt engineering per il riconoscimento del discorso indiretto libero nella narrativa italiana 1830-1930*, in *Diversità, Equità e Inclusione: Sfide e Opportunità per l'Informatica Umanistica nell'Era dell'Intelligenza Artificiale*, 11-13 giugno, a cura di Simone Rebora, Marco Rospocher e Stefano Bazzaco, Università di Verona, Atti del XIV Convegno Annuale, 2025, pp. 349-356, <https://amsacta.unibo.it/id/eprint/8380> (Consultato: 10 novembre 2025).

From OCR to Content Interpretation: Towards a Scalable Workflow for Arabic Literature in the Digital Humanities

Maura Tarquini

Università degli Studi di Sassari
(mtarquini@uniss.it)

Elisa Gugliotta

Università degli Studi di Sassari, Université Grenoble Alpes
(egugliotta@uniss.it)

Abstract

This article explores how Arabic literary texts can function as epistemic devices in Digital Humanities when computational methods are aligned with qualitative interpretation. After situating Arabic DH within global digitization efforts and pedagogical frameworks, we present an OCR-to-analysis workflow tailored to Arabic, comparing Tesseract and Qari-OCR. We also discuss the potential and limitations of applying automatic emotion recognition to literary texts, underscoring the need for a qualitative reading of al-Aswānī's *Awrāq ʿIṣām ʿAbd al-ʿĀṭī*, which highlights anger, hatred, and sadness as dominant emotions shaping a narrative of alienation and critique. The study demonstrates how digitization, analysis, and interpretation converge to enrich research and pedagogy within our project.

Parole chiave

Digital Humanities; Arabic Literature; OCR

DOI

https://doi.org/10.58015/2036-2293/806

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

In recent decades, Digital Humanities (DH) have evolved from the simple application of computational techniques into an autonomous theoretical domain that redefines the nature of humanistic knowledge[1]. Central to this shift is Moretti's notion of *distant reading*[2], which extends literary analysis beyond individual texts to systemic patterns and statistical distributions[3]. Meanwhile, large-scale digitization initiatives such as Project Gutenberg (1971), Internet Archive (1996), Perseus Digital Library, HathiTrust, and Europeana[4] have made vast text corpora accessible, democratizing knowledge and opening new analytical perspectives[5]. In the Western context, these developments, supported by strong institutional investment[6] and a mature technological ecosystem, have established a genuine computational paradigm encompassing entire cultural systems[7].

Arabic literature, however, occupies a different position. The scarcity of structured digital corpora and the intrinsic challenges of Arabic computational processing have long confined DH practices to a conservative role. Only recently have projects such as Alwaraq, the Qatar Digital Library, OpenITI, and the Shamela Library begun to bridge the Arabist field with global DH tools, adapting timelines and methods to linguistic specificities. Yet, the consonantal script, morphology, and orthographic ambiguity continue to complicate Arabic NLP. The absence of robust digital infrastructures further constrains the development of innovative didactic practices and the integration of computational methodologies into Arabic language and literary studies.

The potential of DH applied to Arabic literary texts is significant: literature, as an identity, political, and emotional space on a macroscopic scale[8] reveals dynamics often imperceptible through traditional reading. We argue here that the study of the Arabic language cannot be separated from its literature; relying solely on journalistic or media texts offers an incomplete education, unable to foster the broader social transformations that language learning entails. The teaching of literature in foreign language pedagogy has evolved from the grammar-translation method[9], centered on classical texts and rule-based decoding, to the communicative turn initiated by Chomsky[10] and formalized by Hymes[11], who defined language as an instrument of authentic interaction. Later, Krashen[12] highlighted the role of socio-affective factors in creating a motivating environment for linguistic acquisition. Within this framework, literary texts serve as authentic linguistic and cultural resources, engaging learners emotionally and intellectually, and fostering reflection and intercultural empathy[13].

---

[1] David Berry, *Understanding digital humanities*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2012.
[2] Franco Moretti, *Distant reading*, London, Verso, 2013.
[3] Franco Moretti, *Graphs, maps, trees: Abstract models for a literary history*, London, Verso, 2007.
[4] Europeana was launched in 2008 as an initiative of the European Union to digitize and make cultural and literary heritage accessible.
[5] Ted Underwood, *Distant horizons: Digital evidence and literary change*, Chicago, University of Chicago Press, 2019.
[6] See footnote 4.
[7] Ted Underwood, *Distant horizons: Digital evidence and literary change*, Chicago, University of Chicago Press, 2019.
[8] Ivi, pp. 155-160.
[9] Emanuele Borello, *La traduzione nella storia della glottodidattica*, «I saperi del tradurre. Analogie, affinità, confronti», a cura di Claudio Montella, Giovanni Marchesi, (pp. 147–172), Milano, FrancoAngeli, 2007.
[10] Noam Chomsky, 1957, *Syntactic Structures*, The Hague, Mouton, 1957.
[11] Dell Hymes, *On communicative competence*, «Sociolinguistics: Selected readings», John Baptiste Pride, Janet Holmes, (pp. 269–293). Harmondsworth, Penguin, 1972.
[12] Stephen Krashen, *Principles and Practice in Second Language Acquisition*, Oxford, Pergamon Press, 1982.
[13] Louise Rosenblatt, *The Reader, the Text, the Poem: The Transactional Theory of the Literary Work*, Carbondale (IL), Southern Illinois University Press, 1978.

Literary texts possess a holistic character that transcends mere aesthetic enjoyment, offering linguistic input that stimulates imagination and fosters forms of interpretive collaboration[14]. Literature is, in fact, an "ally to language"[15], as it engages learners on both affective and cognitive levels, promoting processes of intercultural empathy that facilitate the understanding of the Other and, consequently, linguistic acquisition. Ultimately, literature stimulates critical thinking, creativity, and intercultural awareness, enabling students to experience language as a social and emotional practice, enhancing motivation and the ability to reflect on communicative processes[16].

The main objective of our project[17] is to select excerpts from works of Arabic literature in order to develop digital didactic materials. We begin by presenting a state-of-the-art overview of Arabic literary studies within the DH context (§2.1). We then describe recent advances in the digital tools we have employed, including Arabic Optical Character Recognition (OCR, §2.2) and Automatic Emotion Recognition in Arabic written texts (AER, §2.3). As a case study, we digitized ʿAlāʾ al-Aswānī's short story *Awrāq ʿIṣām ʿAbd al-ʿĀṭī* (*The Notebooks of ʿIṣām ʿAbd al-ʿĀṭī*) from *Nirān Ṣadīqa* (*Friendly Fires*)[18] using OCR, within a broader corpus-building workflow (§3). Digitalization serves humanistic inquiry by combining quantitative analysis (§4.1) with qualitative interpretation of emotional and narrative dimensions (§4.2), outlining a model where DH tools enrich both critical research and pedagogy in modern Arabic language and literature (§5).

2. State of Art

2.1 Digital Humanities and Arabic Literature: Theoretical Paradigms and Applications

The theoretical debate on DH reached a turning point with Underwood's metaphor of *distant horizons*[19], which invites us to consider the literary as an integrated system. The digital shift enables a move from isolated texts to macro-ecosystems, integrating *close* and *distant reading* within a hybrid approach where quantitative data support new critical interpretations[20]. Along this line, Eve[21] reframes computational methods as complementary to traditional hermeneutics, emphasizing their ethical and interpretive potential[22]. A paradigmatic example of this integration is the project *The Computational Study of Culture: Cultural Analytics for Modern Arab and Muslim Studies* (2018)[23] which, through a corpus of 2.3 billion words, reconstructed intellectual networks and discursive patterns in Arabic modernity, showing how literary and cultural texts have contributed to processes of identity formation[24]. These results, framed within Fiormonte, Numerico, and Tomasi's notion of DH as "the translation of humanistic questions into computational form"[25], show that texts are not mere data but complex cultural objects

[14] Mary Lou McCloskey, Lynn Stack, *Voices in literature: Integrated language and literature for ESOL*, Boston, Heinle & Heinle, 1993, p. vii.
[15] Cristopher John Brumfit, Ronald Alan, Carter, *Literature and language teaching*. Oxford, Oxford University Press, 1986, p. 1.
[16] Nadezhda Daskalovska, Violeta Dimova, Why should literature be used in the language classroom?, *Procedia – Social and Behavioral Sciences, 46*, 2012, 1182–1186, p. 1182. <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2012.05.271> (Accessed: Nov. 10, 2025)
[17] Project-dedicated GitHub repository name anonymized for review purposes.
[18] ʿAlāʾ al-Aswānī, *Nirān Ṣadīqa*, al-Qāhira: Dār al-Šurūq, 2007.
[19] Ted Underwood, *Distant horizons: Digital evidence and literary change*, Chicago, University of Chicago Press, 2019.
[20] Ivi, pp. 1-5.
[21] Martin Paul Eve, *The Digital Humanities and Literary Studies*, Oxford, Oxford University Press 2022.
[22] Ivi, pp. 3-6.
[23] The research team composed of Eid Mohamed, Umar Ryad, Emad Mohamed, Talaat Mohamed, Raheem Sarwar, Mai Zaki, and Michael Frishkopf has produced publications and results up to 2024.
[24] Eid Mohamed, *The potential and limits of Arabic digital humanities*, «Journal of Cultural Analytics», 9(3), 2024, pp. 1-11 <https://doi.org/10.22148/001c.116818> (Accessed: Aug. 21, 2025).

whose digital representation generates new critical and ethical perspectives[26], that acquire special significance when dealing with the fluid and context-bound nature of Arabic literary categorizations.

With the French conquest of Algeria in 1830 and the subsequent phase of colonial expansion, Arabic entered European university curricula[27]. This early stage, shaped by Orientalist paradigms, remained confined to textual decoding and structural analysis. By contrast, the twenty-first century has witnessed the emergence of a renewed approach grounded in communicative competence, reflecting the diversity of real-world language use. Such interactional dynamics extend beyond grammar and lexis, encompassing behavioral codes, social values, and systems of meaning continuously negotiated within Arab culture[28] since "society shapes language just as language shapes society"[29]. In recent decades, the integration of literature within communicative approach has grown significantly, with increasing emphasis on the use of authentic materials that expose learners to the sociocultural dynamics of the Arab world[30]. The emotional charge of literary narratives facilitates motivation, linking linguistic awareness with empathy and personal engagement[31]. Embodying "beautiful ideas described in beautiful words"[32], Arabic literature engages learners both aesthetically and intellectually.

DH studies applied to the study of Arabic language open new perspectives for didactic experimentation, where digital corpora and literary sensitivity jointly contribute to the understanding of language as lived practice. Corpora of naturally-occurring texts provide samples of genuine language, since they are produced by speakers and writers with real communicative goals[33]. In this sense, literature emerges as an epistemic bridge, integrating linguistic and cultural skills while promoting critical reflection and engagement. Our project aims to integrate Arabic literature into an accessible digital ecosystem, interpreting digital tools as devices that enhance both textual research practices and modes of didactic transmission.

This project follows a clear methodological path, viewing markup and text classification as interpretive acts that honor Arabic literary tradition. It adopts a hybrid approach combining distant and close reading: large-scale corpus analysis uncovers linguistic, stylistic, and thematic patterns, while textual annotation enables close, philologically grounded readings valuable for both research and pedagogy. In this sense, the project embodies Eve's hybrid and pragmatic vision of DH, where quantitative analysis informs qualitative interpretation, and close reading is enriched by the broader digital context. For Arabic literature in the digital age, this approach connects micro-textual analysis with long-term historical, cultural, and social dynamics, maintaining both interpretive depth and critical scope.

---

[25] Domenico Fiormonte, Teresa Numerico, Francesca Tomasi, *The digital humanist: A critical inquiry*. New York, Punctum Books, 2015, p.12.

[26] Ivi, pp. 73-83.

[27] Giuliano Lancioni, *Insegnamento dell'arabo e certificazione: una panoramica*, «*Didattica dell'arabo e certificazione linguistica*», a cura di Giuliano Lancioni, Cristina Solimando, (pp. 11–30), Roma, Roma TrE-Press, 2018.

[28] Fawaz Omari, "The Culture of Language as a Means or an End: A Comparative Look at Teaching Arabic for Speakers of Other Languages", *Dirasat: Human and Social Sciences*, vol. 39, no. 2, Deanship of Scientific Research, University of Jordan, 2012.

[29] Ivi, p. 395.

[30] Kassem M. Wahba, "Arabic Language Use and the Educated Language User", in *Handbook for Arabic Language Teaching Professionals in the 21st Century*, a cura di Kassem M. Wahba, Zeinab A. Taha e Liz England. New York–London, Routledge, 2010, p. 140.

[31] María Pilar Agustín Llach, "Teaching Language through Literature: *The Waste Land* in the ESL Classroom", *Odisea*, no. 8, 2007, p. 10.

[32] Rafik Toʾima, Mohammad Mannaʿ, Teaching Arabic and Religion between Science and Art. Cairo, Dar al-Fikr al-ʿArabi, 2001, p. 19.

[33] Laura Gavioli, Guy Aston, *Enriching reality: Language corpora in language pedagogy*. «*ELT Journal*», *2001, 55*(3), pp. 238–246. <https://doi.org/10.1093/elt/55.3.238> (Accessed: Aug. 15 2022), p. 240.

Within this methodological and theoretical framework, our project applies its hybrid model to a concrete case study: the digitization and analysis of ʿAlāʾ al-Aswānī's short story *Awrāq ʿIṣām ʿAbd al-ʿĀṭī*. The text was chosen especially for its sociopolitical resonance, which allows the integration of digital and hermeneutic approaches in exploring contemporary Egyptian subjectivity. ʿAlāʾ al-Aswānī's global prestige illustrates Underwood's *long arc of prestige*, where literary recognition endures across transnational networks of readership and critique[34]. The narrative centers on ʿIṣām's introspective monologues, which explore the disillusionment and moral decay of Egyptian society during the transition from ʿAbd al-Nāṣir to Sadāt. Caught between private and public crises, ʿIṣām embodies the individual's condition amid political upheaval, revealing the tension between historical memory and subjective experience. The story transforms collective faith in state authority (central to Nasserist discourse) into a sense of betrayal and impotence, turning negative emotions into critical awareness, while positive emotions are confined to the depiction of imaginary or hypothetical realities.

2.2 Available Tools for Arabic OCR

Research on Optical Character Recognition (OCR) for Arabic has made significant progress, yet it remains constrained by ligatures, diacritics, and right-to-left directionality. Recent studies show that average accuracy rarely achieves optimal levels in the presence of complex layouts or vocalization marks[35], while in terms of linguistic post-correction they demonstrate that only a drastic reduction of noise ensures tangible benefits in retrieval tasks[36]. Tesseract[37] remains the most accessible and widely used system, and is therefore often adopted as a baseline in DH. However, its limitations for Arabic are well known[38]. Alongside Tesseract, the DH community has experimented with more specialized tools such as Kraken[39], which allows model training on domain-specific corpora. Nevertheless, a true paradigm shift has been introduced by Multimodal Large Language Models (MLLMs). Benchmarks such as KITAB-Bench[40] show that MLLMs can reduce the Character Error Rate (CER) by up to 60% compared with traditional OCR. Yet, the generalist design of these models does not fully meet the high-fidelity requirements of Arabic OCR, particularly regarding the rendering of diacritics and typographic variants. Against this backdrop, among the most recently released models specifically targeting Arabic is Qari-OCR[41], which takes into account not only linguistic features such as diacritics, but also typographic variation across fonts.

---

[34] Ted Underwood, *Distant horizons: Digital evidence and literary change*, Chicago, University of Chicago Press, 2019, pp. 68-100.

[35] Mahmoud S. Kasem, Mohamed Mahmoud, Hyun-Soo Kang, *Advancements and Challenges in Arabic Optical Character Recognition: A Comprehensive Survey*, «ArXiv», 2023, <https://doi.org/10.48550/arXiv.2312.11812> (Accessed: Aug. 24, 2025); Safiullah Faizullah et al., *A Survey of OCR in Arabic Language: Applications, Techniques, and Challenges*, «Applied Sciemces», 2023, 13, 7. <https://doi.org/10.3390/app13074584> (Accessed: Aug. 24, 2025).

[36] Walid Magdy, Kareem Darwish, *Arabic OCR error correction using character segment correction, language modeling, and shallow morphology*, in *Proceedings of EMNLP2006*, Sydney, July, Eds. Jurafsky, Gaussier, ACL, 2006; Walid Magdy, Kareem Darwish, *Effect of OCR error correction on Arabic retrieval*, «Information Retrieval», 11, 5, 2008, pp. 405-425.

[37] Ray Smith, *An overview of the Tesseract OCR engine*. In *ICDAR2007* [2007], vol. II, Curitiba, IEEE, 2007, pp. 629-633.

[38] See footnote 1.

[39] Benjamin Kiessling, *Kraken - A Universal Text Recognizer for the Humanities*, DH2019, Jul 2019, Utrecht. <https://hal.science/hal-04936936/> (Accessed: Aug. 24, 2025).

[40] Ahmed Heakl et al., *KITAB-Bench: A Comprehensive Multi-Domain Benchmark for Arabic OCR and Document Understanding*. In *Findings of the Association for Computational Linguistics: ACL 2025*, Vienna, ACL, pp. 22006–22024.

[41] Ahmed Wasfy et al., *QARI-OCR: High-Fidelity Arabic Text Recognition through Multimodal Large Language Model Adaptation*, «ArXiv», 2025, <https://doi.org/10.48550/arXiv.2506.02295> (Accessed: Aug. 24, 2025).

For these reasons, we have decided to test Qari and compare its performance with the one of Tesseract in the digitization process of *Awrāq ʿIṣām ʿAbd al-ʿĀṭī*.

2.3 Automatic Emotion Recognition in Arabic Written Data

Among the main challenges in Automatic Emotion Recognition (AER) for Arabic texts is the lack of large, finely annotated datasets suitable for the fine-tuning of pretrained language models[42]. One notable example is the *Multilingual GoEmotions Classifier*[43], a fine-tuning of the multilingual BERT base model[44] on the *Multilingual GoEmotions* dataset[45], which is a multilingual extension of *GoEmotions*[46], trained to classify text into 27 distinct emotion categories plus a neutral class. To our knowledge, this remains the only available model that includes Arabic and provides a more fine-grained classification than Ekman-inspired systems[47]. Within the latter category, the *bert-base-arabic-emotion-analysis-v2* model[48], a fine-tuning of the pretrained Arabic BERT base model[49] on the *Emotone_ar* dataset[50], is taken in this study as a reference model. Another available model, the *bert-base-arabic-finetuned-emotion*[51], classifies Arabic texts into a set of labels largely consistent with Ekman's framework.
Given the limited availability of such models, qualitative analyses of model outputs remain essential to assess the reliability and cultural adequacy of automatic emotion classification in Arabic.

3. Data

Our corpus consists of 19,684 words (1,934 sentences), the majority of which correspond to the lexicon of MSA, while only about 5% of the vocabulary can be considered specific to Egyptian Arabic (see Table 1).

	N. of words	Percentage
MSA words	18,698	94.99%
EGY words	986	5.01%
Total	19,684	100%

Table 1: Corpus numbers

[42] Yimei Xu et al., *Improving Arabic Multi-Label Emotion Classification using Stacked Embeddings and Hybrid Loss Function*, pre-print of IEEE Access, 2025, <https://ieeexplore.ieee.org/stamp/stamp.jsp?arnumber=11037678>.
[43] The model is available on Hugging Face, at the following link: <https://huggingface.co/AnasAlokla/multilingual_go_emotions> (Accessed: Nov. 7, 2025).
[44] Jacob Devlin et al., *Bert: Pre-training of deep bidirectional transformers for language understanding,* in *Proceedings of NAACL-HLT 2019*, Minneapolis, June, Ed. ACL, 2019, pp. 4171-4186.
[45] The dataset is available on Hugging Face, at the following link: <https://huggingface.co/datasets/AnasAlokla/multilingual_go_emotions> (Accessed: Nov. 7, 2025).
[46] Dorottya Demszky, et al., *GoEmotions: A Dataset of Fine-Grained Emotions*, in *Proceedings of the 58th Annual Meeting of the Association for Computational Linguistics*. July, Ed. ACL, 2020, pp. 4040–4054.
[47] Paul Ekman, *An argument for basic emotions*, «*Cognition and Emotion, 6*(3–4)», pp. 169–200, 1992, <https://doi.org/10.1080/02699939208411068>, (Accessed: Aug. 21, 2025).
[48] The model is available at: <https://huggingface.co/alpcansoydas/bert-base-arabic-emotion-analysis-v2> (Accessed: Nov. 7, 2025).
[49] Ali Safaya, Abdullatif Moutasem, Yuret Deniz, *KUISAIL at SemEval-2020 Task 12: BERT-CNN for Offensive Speech Identification in Social Media*, in *Proceedings of the Fourteenth Workshop on Semantic Evaluation*, Barcelona, ACL, pp. 2054-2059.
[50]Amr Al-Khatib, Samhaa El-Beltagy, *Emotional tone detection in arabic tweets.* In *International Conference on Computational Linguistics and Intelligent Text Processing,* Springer International Publishing, 2017, pp. 105-114.
[51] Hatem Noaman, *Improved Emotion Detection Framework for Arabic Text using Transformer Models,* «Advanced Engineering Technology and Application» 12, 2, 2023, pp. 1-11. The model is available at: <https://huggingface.co/hatemnoaman/bert-base-arabic-finetuned-emotion> (Accessed: Nov. 7, 2025).

Regarding Egyptian Arabic, while it is often classified among the so-called "dialects", generally described in the literature as low-resource languages[52], it nevertheless stands out as a variety that is relatively rich in data and resources: Egypt has historically been the center of both cinematic and literary production in colloquial Arabic[53].

Tesseract was adopted as a baseline, and Qari as a representative of new multimodal architectures. Their performance is evaluated through standard metrics: for Character and Word Error Rates (respectively, CER and WER).

3.1 Token-Based Language Identification

To gauge OCR performance on colloquial input, tokens were classified as MSA or EGY. A first test with the CAMeL-tools[54] diatopic identifier, forced into binary (MSA vs EGY). However, this approach yielded distorted results: the text appeared to be 85% Egyptian and only 15% MSA, which is implausible and reflects the bias introduced by forcing a binary choice on the model, which is in fact trained to distinguish city varieties (e.g., CAI for Cairene, ALX for Alexandrian, ASW for Aswan, etc.). In the top-k probabilities, both MSA and the EGY classes often appear as marginal, while other varieties prevail, as reported in Table 2.

Token	Binarized Output	Prediction scores
هذه	MSA	**MSA**:0.46, MUS:0.41, SAN:0.09, RIY:0.01, KHA:0, JED:0, DOH:0, BAG:0, BAS:0, ALG:0, SAL:0, DAM:0, AMM:0, ALE:0, JER:0, CAI:0, BEI:0, **ASW**:0, **ALX**:0
المجموعة	EGY	SAL:0.20, JER:0.18, JED:0.13, AMM:0.11, MUS:0.10, RIY:0.10, DAM:0.06, DOH:0.05, BAS:0, ALE:0, KHA:0, BEI:0, BAG:0, **CAI**:0, ALG:0, SAN:0, **ASW**:0, **ALX**:0, **MSA**:0
لها	EGY	RIY:0.32, DOH:0.22, JED:0.20, SAL:0.06, MUS:0, DAM:0, SAN:0, AMM:0, JER:0, BAS:0, ALE:0, KHA:0, BAG:0, **CAI**:0, BEI:0, **ASW**:0, ALG:0, **ALX**:0, **MSA**:0
حكاية	EGY	SAL:0.04, RIY:0.01, JER:0.01, DAM:0, JED:0, DOH:0, AMM:0, ALG:0, MUS:0, ALE:0, BAS:0, BEI:0, KHA:0, BAG:0, **CAI**:0, SAN:0, **ASW**:0, **ALX**:0, **MSA**:0
غريبة	EGY	DAM:0.23, RIY:0.17, SAL:0.14, DOH:0.11, JER:0.07, JED:0.06, BAS:0.04, ALE:0.04, MUS:0.03, AMM:0.02, BEI:0.02, KHA:0, BAG:0, SAN:0, **MSA**:0, **CAI**:0, ALG:0, **ASW**:0, **ALX**:0
فقد	EGY	RIY:0.59, MUS:0.26, SAL:0.03, JED:0.03, KHA:0.02, DOH:0.01, BAG:0, JER:0, BAS:0, AMM:0, DAM:0, SAN:0, ALE:0, **MSA**:0, **CAI**:0, ALG:0, BEI:0, **ASW**:0, **ALX**:0
فرغت	EGY	SAL:0.22, JED:0.22, JER:0.14, RIY:0.11, DAM:0.07, DOH:0.06, AMM:0.04, MUS:0.03, ALE:0.01, KHA:0.01, BEI:0, BAS:0, BAG:0, **CAI**:0, SAN:0, **ASW**:0, ALG:0, **ALX**:0, **MSA**:0
من	EGY	RIY:0.22, SAL:0.16, DAM:0.14, AMM:0.09, JED:0.09, MUS:0.07, DOH:0.05, JER:0.05, KHA:0.02, ALE:0.01, BAS:0.01, BEI:0.01, BAG:0, SAN:0, **CAI**:0, **ASW**:0, ALG:0, **ALX**:0, **MSA**:0
كتابتها	EGY	SAL:0.25, RIY:0.14, JER:0.13, AMM:0.12, JED:0.09, DAM:0.09, DOH:0.04, ALE:0.02, MUS:0.01, KHA:0.01, **CAI**:0.01, BEI:0, BAS:0, **ASW**:0, SAN:0, BAG:0, **ALX**:0, ALG:0, **MSA**:0
عام	EGY	JED:0.27, DOH:0.14, RIY:0.14, DAM:0.09, SAL:0.07, JER:0.06, AMM:0.04, MUS:0.03, BEI:0.01, ALE:0.01, KHA:0, SAN:0, **CAI**:0, BAS:0, BAG:0, **ASW**:0, **ALX**:0, ALG:0, **MSA**:0

Table 2: Camel-tools dialect identification task

[52] Nizar Y. Habash, *Introduction to Arabic natural language processing*, San Rafael (California, USA), Morgan & Claypool Publishers, 2010; Omar Zaidan, Chris Callison-Burch, *Arabic dialect identification*. «Computational Linguistics», 40, 1, 2014, pp. 171-202.

[53] Niloofar Haeri, *Sacred language, ordinary people: Dilemmas of culture and politics in Egypt*. Berlin, Springer, 2003; Shafik, Viola. *Egyptian Cinema: Hollywood on the Nile*, «Oxford Islamic Studies Online», 2022, <http://www.oxfordislamicstudies.com/article/opr/t343/e0209> (Accessed: Aug. 24, 2025).

[54] Ossama Obeid et al., *CAMeL tools: An open source python toolkit for Arabic natural language processing*. In *Proceedings of LREC2020*, Marseille, ELRA, pp. 7022-7032.

These results should not be seen as a failure of the model: it is designed for sentence- rather than token-level recognition and performs better in phrasal contexts (see Ex.1[55], where all three sentences were classified as EGY, though the second would be MSA; in any case, no other colloquial varieties were involved). Our goal, however, was not to validate a dialect classifier, but to provide an operational resource for assessing whether OCR difficulties stem from Egyptian Arabic lexicon rather than MSA.

Example 1:

-مش كده يا عبده! كده . كتير

صوت أمى الخافت الملح يطن فى أذنى وأنا أجتاز : الردهة

-دى عملة يا عصام.. تقطع الواب؟! شفت أبوك كان فرحان به قد إيه! تقوم ! تقطعه؟

For this reason, rather than persisting with the binarization of predictions, we opted to draw directly on the MSA morphological database distributed with CAMeL-tools, treating it as a reference lexicon. The procedure adopted was as follows: each token in *Awrāq ʿIṣām ʿAbd al-ʿĀṭī* was searched within the MSA lexicon; if present, the token was classified as MSA, otherwise as EGY. Although simplified, this approach proved more consistent with our objectives: to assess the extent to which an OCR system encounters difficulties with non-standard forms and, more broadly, to estimate the proportion of non-MSA (and thus more problematic) lexicon within the narrative. The final results of the classification are reported in Table 1.

3.2 Error Analysis in the OCR-Based Digitization Process

The workflow comprised three steps: page acquisition, optical recognition with both models, and manual correction of Tesseract's output to build a comparative gold standard. This allowed systematic documentation of recurrent errors linked to the graphic specificities of Arabic (cursive script, contextual forms, ligatures, diacritics, typographic variants (e.g., the syntagm "the love", *al–ḥubb*, in two different fonts الحبّ vs. ﻟﺤﺒّ), and RTL issues with numbers and punctuation). For comparison, model outputs and the gold standard were aligned at sentence and character level using *difflib*[56] and anchoring tokens; in cases of omissions, a special <GAP> marker preserved alignment and ensured reliable comparison despite partial misrecognition.

Errors were extracted at the character level and classified into linguistically motivated categories:

1. Diacritic (*tanwīn*, *sukūn*, *šadda*, etc.);
2. graphemic (ligatures, groups of letters distinguished only by dots, graphemes overlapped for stylistic or typographic purposes);
3. punctuation (confusion between comma, period, hamza, semicolon);
4. numerals (Arabic vs Western digits);
5. insertion;
6. deletion;
7. others.

[55] Our translation: -Isn't that so, ʿAbduh! That's too much. / My mother's faint, insistent voice hums in my ears as I cross the hallway: / -That's money, ʿIṣām… you'd tear up the receipt?! Did you see how happy your father was with it! And now you'd go and tear it up?!

[56] Standard Python library module: <https://docs.python.org/3/library/difflib.html> (Accessed: Nov. 14, 2025).

3.2.1 Tesseract Model Results

Regarding Tesseract's performance on our corpus, character recognition accuracy reached 96–97% (CER 3.5%), while word-level accuracy stood at 86% (WER 14%). The most frequent error type was deletions (519 occurrences), i.e., omissions of characters, most likely due to segmentation errors or unrecognized diacritics. This was followed by punctuation errors, with the following subclasses and frequencies:

- comma (،) misrecognized as hamza (ء) (83 occ.);
- comma (،) substitued with angled quotation marks («») (184 occ.);
- dashes introducing direct speech (-) misinterpreted (93 occ.);
- confusions of numerals, e.g., "٩" into "4", or "٨" into "4" (129 occ.).

The latter reflects persistent difficulties in recognizing the forms of Arabic-Indic digits.

Tesseract errors predominantly occur at the graphemic (artistic ligatures, typographic allomorphs), and segmentation levels (omitted dialogue dashes, substituted punctuation, irregular spacing). Graphemic distortions may still allow sentence segmentation, whereas segmentation errors compromise tokenization and parsing. In practice, Tesseract often simplifies the text by dropping diacritics, reducing ligatures, and normalizing less frequent punctuation into more common forms (e.g., "،" into "." or "«" and "»"). One might therefore describe this as an implicit strategy of text normalization in the presence of noisy elements.

Table 3 presents CER and WER scores for the errors generated by the model, broken down by tokens classified as MSA and EGY.

Language	CER	WER	Char err.	Chars ref.	Word err.	Words ref.
MSA	0.03	0.08	2,838	73,417	1,660	18,698
EGY	0.04	0.11	208	4,749	113	986

Table 3: Tesseract metrics based on language classification

Table 3 shows that although most of the text is MSA (73,000 characters, 18,698 words vs. 4,749 characters, 986 words for EGY), error rates are higher for Egyptian tokens: CER 4.38% vs. 3.87% for MSA, and WER 11.46% vs. 8.88%. In absolute terms, this corresponds to 113 erroneous words out of 986 in EGY, against 1,660 out of 18,698 in MSA, meaning that, despite their smaller share, Egyptian tokens contribute proportionally more errors.

3.2.2 Qari-OCR Model Results

Qari was adapted from a general-purpose multimodal architecture (Qwen2-VL-2B-Instruct[57]) to Arabic OCR through fine-tuning on synthetic corpora. This enables more robust handling of vocalized script, typographic styles, and graphic variants often missed by systems like Tesseract, originally designed for broader contexts. Trained on clean, well-segmented artificial images, however, Qari risks domain bias and struggles with complex real-world texts such as our corpus, marked by dense punctuation and Arabic-Indic numerals. Table 4 seems to confirm these limitations.

Language	CER	WER	Char ed.	Chars ref.	Word err.	Words ref.
MSA	0.07	0.18	5,733	73,417	3,384	18,698
EGY	0.11	0.30	553	4,749	299	986

Table 4: Qari-OCR metrics based on language classification

[57] Peng Wang et al., *Qwen2-vl: Enhancing vision-language model's perception of the world at any resolution*, «ArXiv», 2024, <https://doi.org/10.48550/arXiv.2409.12191> (Accessed: Aug. 24, 2025).

Although Qari attains fair accuracy in MSA (CER 7.8%, WER 18.1%), its error rates nearly double those of Tesseract, with an even stronger impact on Egyptian Arabic (CER 11.6%, WER 30.3%), where less standardized morphology heightens fragility. Yet these metrics penalize Qari more than qualitative inspection suggests: it outperforms Tesseract in punctuation and numeral recognition, despite frequent overcorrections. For instance, in Egyptian print, especially in al-Aswani's style, the grapheme *yāʾ* often appears without dots (as an *alif maqṣūra*). Qari systematically normalizes this grapheme into a dotted *yāʾ* (e.g., **فى** often rendered as **في**), a choice that negatively affects the statistics but produces texts more compatible with modern NLP resources. Similarly, dialogue dashes are often detected but sometimes transcribed with a different mark (e.g., "–" as "-"), which alignment tools count as substitution errors, even though they constitute acceptable recognition. The same applies to the *fatḥa tanwīn* ً(), which Qari tends to reproduce, sometimes in the wrong position (e.g., **وأخيرًا** as **وأخيرا**): a formal error, but still a step forward compared with Tesseract, which consistently ignored it. Qari also handles punctuation more richly: it may add or duplicate marks, but still captures turn-taking and sentence segmentation, which Tesseract often missed. Thus, while sensitive to typography and domain bias, Qari offers qualitative gains in punctuation, numeral recognition, and normalization. Its evaluation should therefore consider not only CER/WER scores, but above all the downstream impact on linguistic and computational analysis of Arabic texts.

4. Preliminary Analysis of *Awrāq ʿIṣām ʿAbd al-ʿĀṭī* by ʿAlāʾ al-Aswānī

4.1 The Quantitative Analysis of Emotions in the text

For the automatic analysis of emotions expressed in Arabic texts, three models were employed: *multilingual_go_emotions_V1.2* (MGoE2), *bert-base-arabic-emotion-analysis-v2* (BAE2), and *bert-base-arabic-finetuned-emotion* (BAFE)[58].

MGoE2 assigns each sentence a probability distribution across the 28 categories, producing a vector of continuous scores. For each textual unit (sentences from the OCR-processed and manually validated text), the three models identified the dominant emotion. To enable comparison with other models, the GoEmotions categories were mapped onto Ekman's six basic emotions (Table 5).

Ekman Set	GoEmotions Labels
Anger	anger, annoyance, disapproval
Disgust	disgust
Fear	fear, nervousness
Joy	joy, amusement, excitement, gratitude, pride, relief, admiration, love, optimism, desire, approval, caring
Sadness	sadness, disappointment, grief, remorse
Surprise	surprise, realization, curiosity, confusion, embarrassment
Neutral	neutral

Table 5: Mapping of MGoE2 classes into Ekman classification set

This reduction introduces an asymmetry in the emotion distribution, as a larger number of subcategories fall under *Joy* compared to, for example, *Disgust*, which remains singly represented. This choice may inflate the apparent frequency of *Joy*, but reflects the study's aim to ensure a shared interpretive framework across different models rather

[58] The analysis was conducted using the text-classification pipeline of the *Transformers* library (cf. Thomas Wolf et al., *Transformers: State-of-the-Art Natural Language Processing*, in *Proceedings of EMNLP: System Demonstrations*, 2020, Punta Cana, October, Ed. ACL, 2020, pp. 38-45).

than a fine-grained classification of emotional nuances. BAFE also differs from Ekman's taxonomy, as it does not include *Disgust* among its categories but introduces *Sympathy* and *Love* as additional positive emotions. For comparability, *Sympathy* and *Love* were mapped to *Joy*, given their valence. *Neutral* is available only in the MGoE2 taxonomy, while the other models classify exclusively non-neutral emotional content. In Table 6 we present the comparable results of the three aligned models applied to our data.

Labels	MGoE2 (%)	BAE2 (%)	BAFE (%)
Anger	**8.95**	3.36	4.76
Disgust	1.24	**24.56**	0
Fear	1.91	7.91	5.53
Joy	**15.41**	**17.84**	**30.77**
Sadness	**6.36**	**32.94**	**22.75**
Surprise	**8.74**	13.39	**36.19**
Neutral	57.39	0	0
TOTAL	100	100	100

Table 6: Ekman classes frequencies following the three AER models

The resulting distribution shows a prevalence of emotions such as *Joy* and *Sadness*, while other emotions like *Anger* and *Fear* are less represented. The emotion *Disgust* appears to be particularly frequent in BAE2, which also seems to use the label *Surprise* less often. This pattern is consistent with the predominantly descriptive or reflective nature of the analyzed texts[59]. The Fleiss' Kappa coefficient, computed as a measure of inter-model agreement (0.0340; without *Neutral*: 0.2208, e.g., barely fair), indicates a low level of convergence among the three classification models.

Taken together, these results confirm that, while the models can be useful for large-scale AER, their performance on our data is not fully reliable. This is evident from both the quantitative agreement scores and qualitative observations, for instance, all three models classified the following passage as *Surprise*, whereas in context it clearly conveys *Anger*, or even *Disgust*: *"They are not superior in any of that... So what, then, distinguishes the Egyptians?! Where are their virtues? I challenge anyone to name me a single Egyptian virtue!"*[60]. Such misclassifications likely stem from punctuation bias, where marks influence the models' emotional inference, leading them to interpret emphasis as *Surprise* rather than negative emotions. A limitation of this phase concerns the lack of manual segmentation of the corpus, which required annotation to be performed on individual text lines. However, to identify emotionally homogeneous sections, sequences of consecutive labels were observed and subsequently selected for didactic purposes. In this way, the emotional coherence of paragraphs was used as a criterion to explore how different emotions are expressed in Arabic.

However, these results highlight the need for a qualitative analysis of the data, aimed at better understanding the divergences among models and manually validating the most plausible emotional interpretations.

4.2 The Qualitative Analysis of Emotions in the text as a Key to Interpretation

Following Underwood's hybrid approach and the Eve's conception of DH (§2.1), Al-Aswānī's short story becomes a literary arena where the emotional and social categories of an era marked by disillusionment and identity fractures are redefined. The work func-

[59] It is worth noting that the model is multi-label, meaning it can assign multiple emotions to a single sentence, and selecting only the dominant label simplifies the text's affective complexity. Moreover, its extension to Arabic, though effective, remains constrained by the original GoEmotions dataset (based on English Reddit content), with potential cultural and semantic biases.

[60] Our translation.

tions as a cultural device that reveals how emotions evolve into political categories, intertwining the private dimension of feeling with the public sphere of history.

The basic emotions theory proposed by Paul Ekman[61] offers a useful framework for literary analysis in DH, due to the lack of AER tools for Arabic texts (§2.3). Recent scholarship shows that a mere quantification of lexical occurrences risks reducing the complexity of emotional experience to numerical data[62]. For instance, some passages expressing *Anger* or *Sadness* were classified as *Joy* or *Neutral* emotions. This misalignment between labels and emotional nuance calls for a qualitative reading capable of recovering the symbolic dimension of sentiment.

1. Discursive strategies reveal how emotions function as instruments of critique. Through the alternation between confession and generalization, the narrator shifts from intensely personal statements, such as:

All those who knew my worth and resented my success; I hated them all — جميع كل من عرفوا قدري وأحنقهم تفوقي كل الذين كرهتهم

to universal formulations, like:

The Egyptian knows nothing but obedience — المصري لا يعرف إلا الطاعة

In this oscillation, anger ceases to be a private sentiment and becomes a collective diagnosis. Irony and negation further sustain this tension:

If I were not Egyptian, I would wish to be Egyptian — لو لم أكن مصريًا لوددت أن أكون مصريًا

The latter statement hides self-disgust beneath a façade of patriotic irony, revealing the psychological camouflage through which the narrator voices dissent while preserving the illusion of conformity. Likewise, assertions such as:

Truth no longer exists except in books — الحقيقة لم يعد لها وجود إلا في الكتب

epitomize the replacement of action with abstraction: thought becomes the last refuge of agency, and the intellectual's impotence is sublimated into moral authority.

2. Metaphors further anchor emotions within symbolic imagery that fuses the personal and the collective.

The Egyptian is nothing but a servant — المصري مجرد خادم

The metaphor of the "servant" condenses the protagonist's humiliation and articulates a discourse of historical dependency. Anger thus becomes a form of cultural reflection on subalternity and the failure of national emancipation.

I am this puppet and the big hand is the hand of fate — أنا هذه الدمية، واليد الكبيرة هي يد القدر

Similarly, the "puppet" metaphor dramatizes the loss of agency and the internalization of helplessness: the subject is no longer an actor of history but its object, suspended between determinism and despair. The same tone of defeat reverberates in the following passages, where collective rhetoric collapses into personal guilt:

We repeat empty slogans day and night about our great Egyptian people, yet they drip with sorrow and helplessness — رنانة جوفاء نرددها ليل نهار عن شعبنا المصري العظيم والمحزن

At that moment, sorrow overcame me and I blamed myself — عندئذ ينتابني الحزن وألوم نفسي

Finally, the "paternal" metaphor crystallizes the allegory of national failure:

My father was a good man, but he was useless — كان أبي رجلاً طيبًا، لكنه لم يكن يصلح لشيء

whose defeated idealism mirrors the moral and political exhaustion of an entire generation.

3. Narrative choices shape the emotional progression of the story, turning the succession of affective states into a cognitive trajectory, from anger to guilt, from the social

[61] See footnote 47.

[62] Bo Pang, Lillian Lee, *Opinion mining and sentiment analysis*, «Foundations and Trends in Information Retrieval» 2(1–2), 2008, pp. 1–135.

to the intimate. Internal focalization confines the reader within ʿIṣām's consciousness, creating a claustrophobic space where the voice becomes both subject and prison. The fragmentation of temporality, oscillating between memory and disillusionment, mirrors the fractured psyche of the protagonist and the instability of a society in transition. In this disarticulated temporal frame, sadness manifests as the impossibility of coherence or redemption. Structurally, the narrative follows a symmetrical and cathartic movement: it opens with public anger:

I hate Egyptians and I hate Egypt أكره المصريين وأكره مصر

and closes with private sorrow:

At that moment, sorrow overcame me and I blamed myself عندئذ ينتابني الحزن وألوم نفسي

The emotional arc thus humanizes rage, transforming denunciation into awareness and resentment into moral introspection.

The distribution of emotions across the text reveals how different *thematic nuclei* intertwines throughout the narrative, acquiring varying intensity depending on context. From an analytical standpoint, five overarching macro-themes emerge:

4. National identity and the relationship with Egypt;
5. social and interpersonal relations;
6. political corruption and social decay;
7. the cultural sphere and individual aspirations;
8. everyday life and personal memory.

The sentences cited above condense an emotional progression from anger to self-blame. The narrative voice is dominated by negative sentiment, reflecting alienation and disillusionment. From a hermeneutic perspective, *Awrāq ʿIṣām ʿAbd al-ʿĀṭī* functions as a cultural and affective device in which private sentiment becomes a lens for understanding historical transformation and collective identity. Pedagogically, this emotional configuration offers valuable material for language teaching: the story's emotionally charged discourse provides authentic input for exploring affective vocabulary and figurative language, while fostering empathy, intercultural reflection, and critical awareness. Within a digital didactic platform, such qualitative engagement complements computational analysis, enabling learners to experience Arabic as a living and affectively mediated language that connects linguistic knowledge with historical, social, and affective awareness

5. Conclusions

In this article, we presented our research project on the digitization of Arabic literary texts for didactic purposes, grounded in the conviction that language cannot be separated from its literature. The project integrates computational methods with humanistic interpretation to examine how Arabic fiction can function simultaneously as an object of scholarly inquiry and as a pedagogical resource. The study proceeded in two complementary stages: a quantitative phase, involving OCR processing and AER, and a qualitative phase based on close reading and interpretive analysis.

This dual approach revealed *joy* (which appears only in passages where the protagonist retreats into fantasies and mental wanderings) alongside *anger* and *sadness* as dominant emotional poles, transforming individual alienation into collective critique. However, it should also be taken into account that models trained on social media data may not be efficient in capturing the density and ambiguity of literary discourse. The automatic emotion labels assigned by the models did not always correspond to the actual affective content of the text, highlighting the necessity of qualitative inquiry to recover the symbolic and epistemic dimension of emotion.

From a glottodidactic perspective, the emotional spectrum emerging from the text can be effectively integrated into a communicative and affective syllabus. The selected excerpts provide authentic material for the exploration of emotional vocabulary, idiomatic structures, and pragmatic acts such as expressing anger, disappointment, or self-reflection. During the motivational phase, learners engage with the emotional and cultural context of the story; the exploration phase focuses on lexical and semantic analy-

sis; and the production phase encourages students to reformulate, narrate, or compare their own emotional experiences in Arabic.

Starting from a literary text like this, it becomes possible to design didactic units inspired by communicative principles that lower the affective filter and enhance emotional participation, creativity, and spontaneous linguistic output. Such sequences promote empathy, intercultural awareness, and critical reflection, aligning with functional approaches to language pedagogy. Ultimately, the integration of quantitative and qualitative methodologies illustrates how DH can bridge computational analysis and didactic innovation, positioning Arabic literature as a living field of linguistic, emotional, and civic formation.

Medicina narrativa e neuronarratologia

Il *big bang* delle narrazioni: la causalità

Stefano Calabrese

Università di Modena e Reggio Emilia
(stefano.calabrese@unimore.it)

Abstract

Alle origini della letteratura, i grandi cicli cosmogonici concepiscono il mondo come il risultato di una serie di eventi primordiali e sacralizzati, anziché come un processo in divenire con uno scopo definito: ciò che determina tutto è l'incipit, la causa; il decorso storico ne consegue e le spiegazioni della realtà sono diagnostiche. Se invece guardiamo alla letteratura della modernità, è il senso della fine ad avere determinato intrecci puntualmente *target oriented*: qui le cause hanno perso valore a favore degli effetti. Questo contributo analizza gli studi di logica causale di orientamento neuro-cognitivista e definisce un quadro di sviluppo ontogenetico della logica causale per poi dimostrare come epoca ricorra a una combinazione causale specifica in termini di adattività, affinché sia utile alla crescita dell'individuo. Il case-study applicativo è costituito nella parte finale dal romanzo naturalista.

Parole chiave

Logica causale, inferenza diagnostica/predittiva, cicli narrativi

DOI

https://doi.org/10.58015/2036-2293/805

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. Eziologia

È stato Jean-Pierre Vernant, in *Mito e pensiero presso i Greci*[1], a esplorare il pensiero mitico greco alla luce dell'eziologia e del tentativo di spiegare le origini di fenomeni naturali e culturali. I miti cosmogonici e teogonici – come appunto la *Teogonia* di Esiodo, in cui l'universo viene descritto come il risultato di genealogie divine e conflitti primordiali –, al pari dei miti fondativi, funzionali a spiegare la fondazione di città, istituzioni religiose o pratiche rituali, sono infatti modulazioni del racconto eziologico, una forma narrativa nata per illuminare le cause di un fenomeno, un rituale, un nome o una tradizione. Contrariamente alla tradizione del romanzo moderno, orientata a *the sense of an ending*, per dirla con Kermode, la tradizione narrativa delle origini feticizza le cause muovendo dagli effetti: procede a ritroso, demarcando un colossale flashback della storia. Potremmo dire con Vernant che l'orientamento eziologico (oggi si direbbe *diagnostico*) piuttosto che teleologico (oggi preferiamo l'aggettivo *predittivo*) riflette la mentalità arcaica, che tende a concepire il mondo come il risultato di una serie di eventi primordiali e sacralizzati, anziché come un processo in divenire con uno scopo definito.

Da Omero allo Pseudo-Apollodoro, la letteratura greca non aveva fatto che sperimentare l'efficacia dei cicli in direzione di una sempre maggiore continuità tra l'epoca mitica degli eroi e un presente storico immagazzinato nella memoria degli individui attraverso apposite crono-genealogie. Inizialmente ci si era limitati a cicli locali, a suturazioni sempre più coese del tempo nebuloso dei miti con la diacronia degli eventi storici[2]. Ben presto, tuttavia, la volontà di flettere il tempo secondo un orientamento *diagnostico* in cui le *origini* spieghino l'*esito* della storia umana aveva indotto gli scrittori a colonizzare il passato muovendo dal presente: al brodo primordiale di eventi narrativi incentrati sull'*agire* si era sovrapposto un reticolo di genealogie fondate sull'*essere*, il cui rilievo era proporzionale alla possibilità d'accesso al divino che esse offrivano. Se la diffusione dei cicli genealogici ebbe un rilievo ancora secondario in Omero, sarà Erodoto a ricorrere alle generazioni quale misuratore del tempo storico e ad aprire la strada a una reintegrazione simbolica delle azioni passate (nascita di Ercole, guerra di Troia, ritorno degli Eraclidi) nel dominio del presente. Le cause sono tutto, e vivono nel passato, gli effetti sono relitti simbolici di esse, e vivacchiano nel presente.

Alle origini della narratività tutto sembra celebrare il principio di causazione[3] come modello esplicativo del presente: così, se i primi poemi esiodei e omerici utilizzano i racconti eziologici per spiegare le origini dell'universo, delle divinità e delle istituzioni umane, da un lato anche la storiografia erodotea utilizza il metodo eziologico per spiegare gli eventi storici, dall'altro la tragedia di Eschilo e Sofocle evidenzia la connessione tra peccati ancestrali e conseguenze nelle generazioni successive (come illustra bene la cosiddetta maledizione degli Atridi). Almeno fino alla stesura dell'*Eneide*, i grandi cicli narrativi legittimano la fondazione di città e dinastie.

Come si può spiegare questo orientamento analettico? Vernant ricordava che (a) l'*episteme* classica sosteneva come solo la conoscenza del passato illuminasse la condizione presente, (b) l'orientamento del tempo non fosse concepito come lineare bensì circolare, un processo incessantemente volto al ritorno delle origini, (c) il richiamo alle origini sacralizzasse in senso politico lo *status quo*. Se la storiografia è un utensile narrativo – come hanno sostenuto in testi divenuti classici Hayden White in *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (1973), e Paul Veyne in *Comment on écrit l'histoire* (1971) – la narratività letteraria tanto quanto le *life narratives* nascono causali (diagnostiche) per poi evolvere nella modernità fino almeno a Balzac come effettuali (predittive), per poi reinserire di nuovo la retromarcia all'altezza dei grandi

[1] Jean-Pierre Vernant, *Mito e pensiero presso i Greci*, trad. it., Torino, Einaudi, 2001.

[2] Jean-Claude Carrière, *Du mythe à l'histoire. Généalogies héroïques, chronologies légendaires et historicisation des mythes*, in *Généalogies mythiques*, a cura di Dominique Auger e Suzanne Saïd, Paris, Centre de Recherches Mythologiques de l'Université Paris-X, 1998, pp. 47-78.

[3] Peter Godfrey-Smith, *Causation*, in *The Oxford Handbook of Causation*, a cura di Helen Beebee, Christopher Hitchcock e Peter Menzies, Oxford, Oxford University Press, 2009, pp. 326-338.

cicli narrativi di Trollope e soprattutto Zola. Ma prima di arrivarci è bene definire, anche in senso ontogenetico e neuro-cognitivo, il principio di causazione.

2. Genesi della Ragion causale

Homo sapiens ha sviluppato teorie e tecnologie assai sofisticate per immaginare passati controfattuali o futuri distopici costruendo una miriade di *fictional worlds*, mentre gli scimpanzè, che pure condividono con noi circa il 98.7% del materiale genetico, sono incapaci di fare anche una piccola parte di tutto ciò. Cosa rende il processo di comprensione causale umano così diverso da quello delle altre specie? Come e perché queste abilità si sviluppano? La stessa attività del leggere rappresenta un esercizio inferenziale continuo, un andirivieni assai oneroso per la mente ma necessario alla comprensione: il processo di lettura può infatti essere descritto come uno dei modelli variabili di attivazione cognitiva: ogni volta che si incontra una nuova affermazione – un episodio, un evento –, le attivazioni oscillano come risultato dei processi di associazione e di mantenimento della coerenza, e man mano che l'affermazione viene compresa il modello semantico diventa sempre più stabile. Non solo. Quando si incontra una successiva affermazione – un altro episodio, un altro evento –, questa crea il proprio modello di attivazione, che interagirà con il modello di sviluppo della fase precedente: procedendo nella lettura, nuove attivazioni si aggiungono mentre altre si estinguono fino al termine del testo. I cambiamenti nelle attivazioni dipendono dai vincoli semantici e procedurali che hanno effetto sul lettore e le inferenze hanno luogo in base all'accessibilità o meno delle informazioni. Ebbene, sono proprio queste oscillazioni transitorie delle attivazioni a creare la base per una rappresentazione stabile del testo nella memoria del lettore: quando si comprende un testo, esso si configura come una rete interconnessa di eventi e fatti tramite relazioni (anaforiche, causali, cataforiche), per cui più la rete è interconnessa, migliore sarà la comprensione e quindi il recupero delle informazioni[4].

Di nuovo: perché l'uomo eccelle nel ragionamento causale? A questa domanda hanno cercato di rispondere cognitivisti, psicologi dell'evoluzione e neuro-scienziati, muovendo dalla certezza che le relazioni causali sono in realtà sempre relazioni tra variabili causali, cioè fattori discreti i cui valori possono cambiare[5]. Per esempio, domandarsi cosa si possa fare per migliorare il sonno implica l'identificazione delle variabili causali che possono influenzare la qualità del sonno, per cui stabilire una relazione causale significa identificare il valore di una variabile (la *causa*) che potrebbe avere una conseguenza su un'altra variabile (l'*effetto*). In breve, identificare una relazione causale consente di fare previsioni riguardo a quello che potrebbe accadere se uno specifico cambiamento si desse nella realtà («Se passo meno tempo davanti allo schermo di notte, il mio sonno migliorerà») e al tempo stesso enucleare una possibile causa («Forse il mio sonno è migliorato perché ho smesso di guardare la TV prima di andare a letto»). Identificare la logica causale consente altresì di realizzare degli interventi sulle variabili casuali allo scopo di raggiungere un traguardo/obiettivo prefissato («Ho smesso di utilizzare il mio telefono di notte per cercare di migliorare il mio sonno»).

Prima di entrare nella mente di un bambino, va ricordato che per noi adulti le rappresentazioni causali sono più generali e meno legate a situazioni specifiche rispetto a quelle dell'infanzia. Queste due caratteristiche (decontestualizzazione e spersonalizzazione) sono dirimenti per un buon uso della logica causale: la *decontestualizzazione* consente di fare in modo che la conoscenza delle relazioni causali possa riguardare non tanto una situazione particolare ma sia applicabile a molte altre situazioni analoghe; la *spersonalizzazione* si riferisce al grado di obiettività di una relazione causale, la quale può essere vista dal punto di vista personale (io che faccio

[4] Paul van den Broek, *Comprehension and memory of narrative texts: Inferences and coherence*, in *Handbook of Psycholinguistics*, a cura di Morton A. Gernsbacher, Cambridge (Mass.), Academic Press, 1994, pp. 539-588: 545.

[5] James Woodward, *Causation*, in *Causal Learning: Psychology, Philosophy, and Computation*, a cura di Alison Gopnik e Laura Schulz, Oxford, Oxford Academic, 2007, pp. 19-36.

qualcosa), da una prospettiva esterna (terza persona) o in modo del tutto impersonale. In breve, più la comprensione causale è 'decontestualizzata' e 'spersonalizzata', più essa appare generale e obiettiva.

La *decontestualizzazione* riguarda il livello di specificità delle relazioni causali che vengono rappresentate, poiché esse possono variare da fenomeni molto specifici, come il legame tra comandi motori interni e le percezioni che ne derivano, a relazioni più generali, come quelle tra variabili nelle teorie scientifiche applicate a interi campi, ad esempio la fisica. La comprensione causale sembra dunque iniziare selezionando variabili specifiche all'interno di contesti ecologici rilevanti, mentre solo in prosieguo di tempo il ragionamento si amplia sino a includere una gamma più ampia di relazioni generali tra variabili più astratte: ad esempio un animale che agisce in modo intelligente per evitare un particolare predatore o ottenere un certo tipo di cibo, senza estendere questa conoscenza ad altri predatori o tipi di cibo, ha una comprensione causale limitata a situazioni specifiche, mentre al contrario il ragionamento decontestualizzato è del tutto separato da eventi particolari.

La *spersonalizzazione* riguarda invece la relazione tra le rappresentazioni causali e le azioni, tra cognizione e realtà: è ormai accertato che le forme di comprensione causale più precoci, sia filogeneticamente che ontogeneticamente, si generano dalle relazioni tra azioni reali, cognizioni virtuali e risultati effettuali. In particolare alcune forme infantili di ragionamento causale, come l'apprendimento tramite rinforzo, si basano sull'azione dell'agente stesso, cioè rappresentano forme di conoscenza causale cosiddette '*first-personal*' ('Io causo'), la cui evoluzione parziale si ha nell'apprendimento per imitazione, dove sono incluse sia le azioni dell'agente che quelle di altri individui, in un modo definito '*third-personal*' ('Essi causano'). Infine, il livello più oggettivo e 'adulto' di comprensione causale consente di inferire le relazioni causali in modo *impersonal* semplicemente osservando gli eventi senza considerare le azioni degli agenti ('Esso causa').

Queste due dimensioni della conoscenza causale, decontestualizzazione e spersonalizzazione, sono indipendenti l'una dall'altra e possono variare separatamente: per esempio, le capacità percettive che permettono a un agente di predire e tracciare i movimenti degli oggetti sono impersonali, in quanto non dipendono dalle azioni dell'agente, ma si applicano solo in contesti specifici. Al contrario, l'apprendimento per rinforzo potrebbe essere applicato a molti contesti e relazioni — ed è quindi relativamente decontestualizzato — ma riguarda solo gli esiti delle azioni dell'agente - sarebbe perciò *first-personal*, non *impersonal*. La letteratura scientifica suggerisce in ogni modo che, nella filogenesi e nell'ontogenesi, le prime forme di comprensione causale tendono a riguardare contesti angusti e specifici, dunque poco oggettivi, rispetto alle forme successive.

Alcuni psicologi ritengono che alcune capacità sensomotorie arcaiche vadano lette come soluzioni a problemi causali, benché certo esse non abbiano le caratteristiche del ragionamento causale degli uomini adulti. Anche gli organismi più semplici (come i lombrichi e i pesci) sanno distinguere cambiamenti di direzione causati da loro stessi (interni o endogeni) oppure causati dall'ambiente (esterni o esogeni); inoltre, possono integrare informazioni provenienti da differenti modalità sensoriali e individuare specifiche cause, come quando la percezione visiva di un'ombra e la percezione tangibile di un cambiamento di stato nella pressione dell'acqua sono entrambe attribuite al passaggio di un'entità[6]. Beninteso, questo tipo di comprensione causale è legata a situazioni specifiche (*context-specific*) e a percezioni dirette (*first-personal*), essendo fondamentale nell'apprendimento delle capacità motorie, ad es. camminare o arrampicarsi. Una comprensione causale, dunque, assai angusta

[6] Per un approfondimento sull'inferenza causale nella percezione multisensoriale si veda: Konrad P. Körding *et al.*, *Causal inference in multisensory perception*, «PLoS One», 2, 2007, e943.

3. Le aspettative visive degli infanti circa la dinamica causale degli oggetti

Fin dai primi mesi di vita, i bambini sembrano osservare il mondo fisico con occhi attenti e curiosi, cercando di capirne le regole invisibili. La ricerca nel campo della fisica intuitiva (*intuitive physics*) e della conoscenza di base (*core cognition*) ha indagato proprio questo tipo di aspettative per capire come gli infanti percepiscono e comprendono eventi fisici che vedono accadere, senza però provocarli direttamente. Ora, gli studi sull'attenzione visiva infantile mostrano due risultati chiave. Primo: nel corso del primo anno di vita i bambini diventano progressivamente sensibili a quegli stimoli visivi che anche gli adulti interpretano come 'causali'. Secondo: intorno ai nove mesi iniziano a distinguere eventi fisicamente possibili da quelli impossibili, mostrando sorpresa e maggiore attenzione per questi ultimi[7].

Ma come interpretare questi risultati? Una prima ipotesi, sostenuta dalla teoria della *core cognition*, suggerisce che la percezione causale dei neonati sia innata, cioè che essi colgano le relazioni causali con la stessa immediatezza con cui percepiscono forma, colore o movimento. Secondo recenti teorie della percezione visiva, la causalità potrebbe essere una componente 'di alto livello' della percezione[8], tanto automatica e irrinunciabile quanto la sensazione della profondità tridimensionale. Un esempio classico del principio causale viene dagli esperimenti sulle scene di lancio[9]: immaginiamo due palle da biliardo, una che si muove verso l'altra, la tocca e quest'ultima si muove a propria volta con una velocità simile. Anche i bambini molto piccoli tendono a interpretare questo tipo di interazione come un evento causale in cui la prima palla 'ha fatto muovere' la seconda, e ciò suggerisce che possiedano già una forma di 'fisica intuitiva', ossia una comprensione rudimentale, benché adattiva, delle leggi che regolano le interazioni tra oggetti materiali, anche se impersonale e svincolata da intenzioni.

Non tutti i ricercatori concordano con questa visione innatista. Una prospettiva alternativa sostiene che i bambini non abbiano accesso diretto alla causalità ma siano ottimi osservatori di regolarità statistiche: notano quando qualcosa accade spesso insieme a qualcos'altro (le cosiddette *co-occorrenze*) e imparano a prevederne le conseguenze. In questo senso non serve postulare una conoscenza causale profonda, poiché basta una sensibilità alle contingenze, cioè alle probabilità con cui gli eventi si susseguono in modo regolare o al contrario violano le aspettative. Un argomento a favore di tale ipotesi è che le conoscenze fisiche dei neonati appaiono spesso frammentarie e si limitano alla visione di un solo e angusto contesto: ad esempio a quattro mesi i bambini sanno che un oggetto alto non può nascondersi dietro uno più basso, ma solo verso i sette mesi capiscono anche che lo stesso oggetto alto non può entrare dentro quello più basso. Queste intuizioni sembrano svilupparsi a tappe, e non come parte di un sistema coerente e generalizzato[10].

Un altro aspetto interessante riguarda il rapporto tra ciò che i bambini prevedono visivamente e ciò che sono effettivamente capaci di fare. In uno studio recente, bambini di quattro mesi osservavano un oggetto lasciato cadere sopra una mensola nascosta, e se poi l'oggetto appariva sotto la mensola i piccoli lo guardavano più a lungo: sembravano sorpresi, come se qualcosa non tornasse. Quando tuttavia lo stesso evento è stato mostrato a bambini di due anni, questi non si sono limitati a osservare ma si sono diretti alla ricerca dell'oggetto... sotto la mensola, anche quando avrebbe dovuto restare sopra. Alcuni ricercatori spiegano questi errori come un caso di 'perseverazione': una temporanea dimenticanza o confusione circa le leggi della fisica che porta a cercare l'oggetto nel punto sbagliato[11].

[7] Alison Gopnik, *A theory of causal learning in children: causal maps and Bayes nets*, «Psychological Review», 111, 2004, pp. 3-32.
[8] Bernhard Schölkopf, *Toward causal representation learning*, «*Proc. IEEE*», 109, 2021, pp. 612-634.
[9] Albert Michotte, *The Perception of Causality*, London, Routledge, 2017.
[10] Alan M. Leslie, *The perception of causality in infants*, «*Perception*», 11, 1982, pp. 173-186.
[11] Alan M. Leslie, *Spatiotemporal continuity and the perception of causality in infant*, «Perception», 13, 1984, pp. 287-305.

Resta però da chiedersi come tutto ciò si colleghi alla comprensione adulta della causalità, che ci permette ad esempio di capire che un fulmine può generare un incendio anche se non è un evento consueto, oppure che il vento può spegnere una candela anche se non la tocchiamo con una mano. Ebbene: questa forma di pensiero causale è, come si è detto, decontestualizzata e spersonalizzata, andando oltre a ciò che si vede e che si fa, ma solo crescendo ci riusciamo.

4. Conoscenza causale di tipo *third personal*

Gli esseri umani adulti, i bambini e perfino alcuni animali[12] sembrano possedere una forma particolare di comprensione causale detta *third-personal*: osservando ciò che un altro agente fa — ad es. rompere una noce con una pietra — sono in grado di inferire che, compiendo la stessa azione, otterrebbero lo stesso risultato. In altre parole, anche senza intervenire direttamente capiscono che un certo tipo di intervento produce un determinato effetto. Questa capacità suggerisce che gli individui percepiscano gli altri non solo in quanto corpi in movimento ma come agenti intenzionali che agiscono per ottenere specifici esiti nel mondo.

Studi empirici suggeriscono che perfino i neonati mostrano una precoce comprensione del comportamento orientato a un obiettivo: a nove mesi, ad esempio, essi imitano le azioni degli adulti orientate agli oggetti in modo coerente con il risultato atteso, segnalando una certa sensibilità alla struttura causale dell'azione, e ancor prima, a sei mesi, nei classici '*looking-time studies*' i neonati mostrano sorpresa se una mano umana smette improvvisamente di raggiungere sempre lo stesso oggetto, mentre non si aspettano la medesima coerenza da parte di oggetti inanimati. Ciò spiega perché i neonati distinguano precocemente tra agenti animati e oggetti inanimati, attribuendo ai primi un'intenzionalità coerente: man mano che acquisiscono il controllo motorio e imparano a raggiungere i propri scopi, i bambini iniziano a riconoscere nei movimenti altrui lo stesso tipo di struttura intenzionale; ciò che io voglio e faccio diventa il modello per interpretare ciò che tu vuoi e fai, un meccanismo di mappatura tra *self* e *other* facilitato da un'innata predisposizione intermodale, collocata nell'area dei neuroni specchio, che linka il mio modo di agire a quello degli altri.

Una conferma interessante di questa ipotesi viene da studi sui cosiddetti '*sticky mittens*', guantini dotati di velcro che permettono anche ai neonati di tre mesi, normalmente incapaci di afferrare oggetti, di prenderli con successo. Dopo aver sperimentato questa forma precoce di interazione, nei test di *looking-time* (cioè di misurazione della durata di uno sguardo) i neonati si comportano in modo simile ai bambini di sei mesi, mostrando cioè una maggiore attenzione alle azioni finalizzate degli adulti, come se l'esperienza del proprio intervento causale avesse facilitato la comprensione di interventi altrui.

Ripetiamolo, per la maggior parte degli psicologi cognitivisti i comportamenti osservati nei neonati non implicherebbero necessariamente una comprensione causale ma rifletterebbero semplicemente una sensibilità statistica a particolari regolarità visive e temporali: ad esempio, i neonati potrebbero essere colpiti da eventi che mostrano un cambiamento saliente di stato, una vicinanza spaziale e temporale tra causa ed effetto o una contingenza costante tra due eventi senza però rappresentare tali eventi come azioni intenzionali. La loro attenzione rifletterebbe insomma un'abilità predittiva piuttosto che una vera e propria comprensione causale[13].

[12] John M. Pearce e Mark E. Bouton, *Theories of associative learning in animals*, «*Annual Review of Psychology*», 52, 2001, pp. 111-139.

[13] Alex H. Taylor *et al.*, *Of babies and birds: complex tool behaviours are not sufficient for the evolution of the ability to create a novel causal intervention*, «Proc. R. Soc. B», 281, 2014, 20140837; Elizabeth S. Spelke, *What Babies Know: Core Knowledge and Composition*, Vol. 1, Oxford, Oxford University Press, 2022.

5. Ragionamento predittivo (dalla causa all'effetto) e ragionamento diagnostico (dall'effetto alla causa)

Esistono alcune limitazioni nell'apprendimento e nel ragionamento causale precoce nei bambini – limitazioni che ritroviamo in molti vertebrati. Come si è detto, molte capacità dei bambini anche piccoli riguardano specifiche aspettative legate a situazioni particolari, e dunque non hanno un'applicazione generale: la decontestualizzazione è di là da venire. Prima dei quattro anni i bambini, così come gli animali, possono sì apprendere a identificare relazioni causali più ampie, ma sembrano concentrarsi su quelle direttamente collegate alle azioni di agenti: in luogo di vedere le relazioni causali come caratteristiche oggettive della realtà circostante, essi le interpretano come opera degli agenti, in quanto la comprensione causale non è ancora depersonalizzata.

D'altro canto — a differenza degli animali[14] — i bambini sembrano cogliere le relazioni causali sia delle proprie azioni (*first-personal causal understanding*) che di quelle degli altri (*third-personal causal understanding*), ma a differenza di adolescenti e adulti essi non inferiscono le relazioni causali gettando ponti tra gli eventi. Niente *bridging*. Se vedono che due eventi sono statisticamente correlati, non cercheranno di intervenire sul primo per causare un cambiamento nel secondo. Non hanno ancora sviluppato una comprensione causale impersonale (*impersonal understanding*) come quella degli adulti, perché prima dei quattro anni la comprensione causale è strettamente legata alla comprensione delle proprie azioni (*own actions*) e di quelle degli altri (*other actions*). Recenti sperimentazioni suggeriscono che i bambini vedono gli agenti come coloro che 'fanno accadere le cose', ma percepiscono il resto della realtà in modo diverso: gli eventi esterni sono visti come sequenze predittive che possono essere mentalmente anticipate, ma non come relazioni causali oggettive che possono essere generate, controllate o spiegate. Insomma, tutto concorre a dimostrare che l'elemento agentivo è fondamentale per il modo in cui i bambini leggono le relazioni causali. Si chiama cognizione sociale: senza qualcuno che faccia qualcosa, non c'è causa e non c'è effetto. Tutto è silente o inerte. E le narrazioni letterarie di ogni epoca dimostrano quanto sia irrinunciabile la componente agentiva.

Gli approcci intervenzionisti e il famoso teorema di Thomas Bayes sulla comprensione causale – che insegna a calcolare la probabilità che una causa abbia provocato un effetto su un evento specifico – assumono che già i bambini siano capaci di ragionare sulle possibilità, e segnatamente che (*i*) la comprensione di nessi causali riflette una concezione del mondo non attuale ma possibile, condizionata dalle proprie azioni («Se scalcio con il piede, il mobile potrebbe muoversi»), e di conseguenza (*ii*) che l'apprendimento causale dipende dalla considerazione di relazioni causali ipotetiche. A 16 mesi i bambini sembrano già essere in grado di valutare multiple, possibili cause per un unico risultato: quando un giocattolo non si attiva, le loro azioni (per esempio, provare con un altro giocattolo o guardare il *caregiver* in cerca di aiuto) suggeriscono che i bambini abbiano inferito la possibile causa del fallimento, dovuta o al giocattolo, o a una loro incapacità. Il cervello coniuga la realtà al futuro, e fin da piccoli viviamo in un mondo fantasmatico di predizioni di possibilità[15].

Il lavoro convergente tra scienze cognitive, neuroscienze e comportamento ecologico ha oggi dimostrato che la capacità di considerare multiple e rimarchevoli possibilità per una azione potrebbe aver guidato l'evoluzione generale della cognizione umana: ad esempio, gli organismi dotati di locomozione fin da 500 milioni di anni or sono hanno dovuto considerare le minacce da evitare, le ricompense da raggiungere o i percorsi da seguire per indirizzarsi a uno scopo. Insomma, il ragionamento causale è profondamente adattivo svolgendo compiti di difesa dai pericoli ambientali, e ne è una prova indiretta il fatto che a emergere molto tardi nei processi cognitivi umani sia il

[14] Pearce e Bouton, *op. cit.*; Peter Godfrey-Smith, *Other Minds: The Octopus, the Sea, and the Deep Origins of Consciousness*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2016.

[15] Alison Gopnik e Henry M. Wellman, *Reconstructing constructivism: causal models, Bayesian learning mechanisms, and the theory*, «Psychological Bulletin», 138, 2012, pp. 1085-1108; Hyowon Gweon e Laura Schulz, *16-month-olds rationally infer causes of failed actions*, «Science», 332, 2011, pp. 1524-1524.

ragionamento controfattuale riguardo al passato. Questo tipo di pensiero è quello cui gli adulti ricorrono spontaneamente in caso di incidenti («Se solo fossi partito cinque minuti prima!...») e che possiamo applicare a eventi controfattuali o decontestualizzati (ad es.: «Cosa sarebbe successo se gli alieni fossero sbarcati nel 300 a.C. e avessero creato una società matriarcale?»). Eppure, il ragionamento controfattuale analettico non è adattivo e risulta addirittura poco funzionale: le cose sono andate diversamente, è inutile perdersi in un labirinto di *come se*, e infatti questa tipologia di ragionamento causale arriva solo all'altezza della scuola secondaria di primo grado.

Ripetiamolo: la capacità umana di apprendere relazioni causali rappresenta un meccanismo cognitivo cruciale sia per la previsione di eventi futuri che per la diagnosi retrospettiva di eventi osservati, e nulla come le narrazioni letterarie e le *life narratives* lo testimoniano. Ora, le teorie associazioniste[16], radicate nei paradigmi del condizionamento classico e strumentale, hanno tradizionalmente concepito l'apprendimento causale come un processo statistico basato sulla covariazione tra stimoli (*indizi*) e risultati (*esiti*). Tale approccio, tuttavia, trascura caratteristiche fondamentali della causalità come il *blocco* e l'*offuscamento*, che dimostrano come l'apprendimento causale umano non si riduca a semplici computazioni di forza associativa, bensì rifletta una sensibilità alla struttura e alla direzione delle relazioni. I modelli associazionisti tradizionali sostengono infatti che l'apprendimento causale emerga dall'accumulazione progressiva di una forza associativa come covariazione tra indizi e risultati. Se cambia la causa, cambia l'effetto. Ma tali modelli sbagliano, tra l'altro perché non discriminano tra covariazioni causali e non causali: ad esempio non permettono di distinguere tra interazioni causali genuine (come un virus che provoca la febbre) e correlazioni spurie (come due sintomi che co-occorrono a causa di una causa condivisa). Al contrario, una corretta teoria dei modelli causali deve assumere che gli individui formino rappresentazioni mentali delle strutture causali, le quali a propria volta codificano relazioni asimmetriche tra le variabili e permettono di ragionare sia in termini predittivi (data una causa *pre-dico* l'effetto) che diagnostici (dato l'effetto *post-dico* una causa).

Per verificare empiricamente la sensibilità degli individui alla direzionalità causale, lo psicologo tedesco Michael R. Waldmann[17] ha utilizzato un paradigma sperimentale di blocco a due fasi, in base al quale ai partecipanti veniva presentata una malattia fittizia (la 'Midosis') e un insieme di sostanze ematiche, interpretate alternativamente come cause della malattia (condizione predittiva) o come suoi effetti (condizione diagnostica). Nella prima fase i partecipanti apprendevano che la Sostanza 1 prediceva la presenza della malattia, mentre nella seconda fase veniva introdotta la Sostanza 2, sempre co-occorente con la Sostanza 1 e la malattia. Secondo i modelli associazionisti[18], il *blocco* (ossia la conclusione del ragionamento causale) si sarebbe dovuto manifestare in entrambe le condizioni, poiché l'aggiunta di un secondo indizio ridondante non avrebbe potuto fornire nuove informazioni predittive. Al contrario, secondo la teoria dei modelli causali il *blocco* dovrebbe emergere solo nella *condizione predittiva* – dove l'aggiunta di una causa ridondante riduce la percezione della rilevanza causale della Sostanza 2 –, mentre nella *condizione diagnostica* entrambi gli effetti risulterebbero validamente indicatori di una causa comune, per cui il blocco non dovrebbe verificarsi. I risultati sperimentali hanno confermato questo secondo modello causale, supportando l'ipotesi che gli individui codifichino e utilizzino la direzionalità causale nelle proprie inferenze a seconda che si proceda dalla causa all'effetto o viceversa[19].

[16] Edward A. Wasserman e Ralph R. Miller, *What's elementary about associative learning?*, «Annual Review of Psychology», 48, 1997, pp. 573-607.
[17] Michael R. Waldmann, *Predictive versus diagnostic causal learning: Evidence from an overshadowing paradigm*, «Psychonomic Bulletin and Review», 8, 2001, pp. 600-608.
[18] Judea Pearl e Dana Mackenzie, *The Book of Why: The New Science of Cause and Effect*, New York, Basic Books, 2018.

Ma cosa accade quando due indizi causali sono presentati insieme come generatori paritetici di un solo effetto? Insomma, che ne è del ragionamento policausale così praticato in storiografia già a partire da Edward Gibbon nella sua monumentale *History of the Decline and Fall of the Roman Empire* (1776-1788)? Anche qui, altro esperimento organizzato da Waldmann: due indizi (ad esempio luce e suono) sono presentati simultaneamente come predittori di un esito comune (ad es. una scossa elettrica), e tipicamente ciascun indizio riceve una valutazione associativa inferiore rispetto a quando viene presentato isolatamente. I modelli associazionisti attribuiscono tale effetto alla competizione tra indizi, per cui ciascun elemento 'offusca' l'altro, mentre secondo la teoria dei modelli causali l'entità dell'offuscamento dipende dalla direzione della causalità: nelle condizioni predittive, dove entrambi gli indizi sono interpretati come potenziali cause indipendenti di un effetto comune, l'impossibilità di isolare il contributo di ciascun indizio conduce a valutazioni causali incerte; al contrario, nelle condizioni diagnostiche, dove gli indizi rappresentano effetti di una causa non osservata, ciascun effetto mantiene la propria validità interpretativa e l'offuscamento reciproco non si manifesta[20].

I risultati dei due esperimenti dimostrano che l'apprendimento causale umano non rappresenta un semplice prodotto della covariazione osservata, ma è guidato da modelli mentali astratti, sensibili alla direzionalità e alla struttura delle relazioni causali. Se l'offuscamento si manifesta prevalentemente in contesti predittivi, dove la competizione tra indizi riflette l'incertezza attribuzionale sulle cause, i contesti diagnostici generano meno competizione, specialmente quando la struttura causale viene comunicata in modo chiaro e senza ambiguità semantiche. Ma va detto che in realtà complesse (come quella appunto del declino dell'Impero romano analizzato da Gibbon) si osserva una convergenza tendenziale tra strategie diagnostiche e predittive: proprio come le singole cause hanno una potenza predittiva ridotta quando fanno parte di un insieme, così anche i singoli effetti risultano meno diagnostici rispetto a quando sono isolati. Questo secondo caso caratterizzerà la genesi del *detective novel* sul modello immaginato da Conan Doyle, in un contesto sociale, quello inglese di fine Ottocento, in cui era divenuto assai complesso leggere contesti socio-ambientali di tipo poli-causale senza il possesso di una elevata competenza inferenziale (Conan Doyle seguì infatti le lezioni di Semeiotica da studente di medicina a Edimburgo).

6. Uno strumento per la storicizzazione delle narrazioni: il *self-serving bias*

Come appare evidente, utilizziamo le attribuzioni causali per inferire le cause più probabili degli eventi nel mondo sociale e da questo punto di vista il ragionamento causale ha un ruolo funzionale e un coefficiente adattivo davvero di imprescindibile rilevanza[21]. Ma gli psicologi hanno da tempo fatto una scoperta interessante, e cioè che ci consideriamo autoresponsabili di un evento quando esso è positivo, mentre attribuiamo a una causa esterna gli eventi negativi. Si è convenuto di chiamare *self-serving bias* (*bias* auto-favorevole) questa tendenza, come dire, manipolatoria e tendenzialmente narcisistica, che contribuisce a consolidare l'autostima, mentre l'auto-attribuzione di eventi negativi a se stessi si è riscontrata solo in individui affetti da depressione o psicosi[22]. È significativo che esaminando la base neurale del *self-serving bias* grazie alla risonanza magnetica funzionale (fMRI) durante l'esecuzione di compiti di decisione

[19] Michael R. Waldmann, *Competition among causes but not effects in predictive and diagnostic learning*, «Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, & Cognition», 26, 2000, pp. 53-76: 56 sgg.
[20] Waldmann, *Predictive versus diagnostic causal learning: Evidence from an overshadowing paradigm*, cit., p. 610.
[21] James Woodward, *Causation with a Human Face: Normative Theory and Descriptive Psychology*, Oxford, Oxford University Press, 2021; Peter Spirtes, Clark Glymour e Richard Scheines, *Causation, Prediction, and Search*, «Lecture Notes in Statistics», Vol. 81, 1993, pp. 103-162.
[22] Nigel J. Blackwood *et al.*, *Self-responsibility and the self-serving bias: an fMRI investigation of causal attributions*, «Neuroimage», 20, 2, 2003, pp. 1076-1085; Montserrat Fernández Prieto *et al.*, *Comparative analysis of attributional style and self-esteem in a sample of depressed patients and normal control subjects*, «Actas Esp Psiquiatr», 32, 5, 2004, pp. 259-263.

attributiva i neuroscienziati abbiano scoperto che la determinazione dell'auto-responsabilità coinvolge aree associate alla simulazione dell'azione, come la corteccia premotoria, o al comportamento motivato, come il corpo striato dorsale, suggerendo che tali processi cognitivi sociali di ordine superiore siano legati a modelli interni di azioni orientate a un obiettivo[23].

In condizioni di sviluppo normotipico, gli individui tendono a formulare inferenze circa la causa degli accadimenti occorrenti nella loro sfera sociale in quanto una buona capacità predittiva garantisce un migliore controllo del contesto ambientale, mettendoci in condizione di predire quali fattori determineranno il comportamento degli altri e di immaginare quando e come certi eventi accadranno. Le attribuzioni causali sono inoltre fondamentali per il raggiungimento degli obiettivi: dobbiamo infatti sapere come accadono le cose se *vogliamo poterle* far accadere, e per questo siamo costantemente impegnati nella costruzione di spiegazioni del contesto ambientale attraverso frasi causali la cui ricorrenza è stata determinata ad esempio da Zullow[24]. I nostri racconti abbondano di poiché, in quanto, dopo di che, dato che, e anzi ogni lingua distingue gli introduttori causali a seconda che la causa sia nota (attribuzione *tematica*) o nuova (attribuzione *rematica*). Non solo, distinguiamo altresì le attribuzioni causali in (*i*) *interne*, quando attribuiamo la causa di un evento a fattori *disposizionali* riguardanti noi stessi), e (*ii*) *esterne*, quando l'evento è causato da fattori disposizionali di un altro individuo o da fattori *situazionali* dipendenti dal contesto storico-ambientale[25].

Come vedremo tra poco, ogni epoca si contraddistingue per produrre meccanismi narrativi in cui di volta in volta prevalgono attribuzioni causali interne (*disposizionali*) – ad esempio nel romanzo del Settecento – o attribuzioni causali esterne (*situazionali*) – come nel romanzo naturalista. Lo sviluppo più noto di questa distinzione è il cosiddetto *covariation model* formalizzato sin dal 1967 da Harold Kelley, secondo cui noi cerchiamo incessantemente di identificare quali fattori covariano in base a un determinato comportamento tenendo conto di informazioni concernenti la *coerenza*, la *distintività* e il *consenso*: insomma attribuiamo la causa di un comportamento al fattore che mostra la maggiore covariazione con esso, ad esempio i fattori disposizionali interni o i fattori situazionali esterni. Approfondiamo questi concetti[26]:
(*a*) Coerenza (*consistency*): indica quanto un effetto si verifichi in modo stabile quando la causa è presente: in altre parole se la causa X produce l'effetto Y ogni volta che essa compare, allora il legame causale appare 'coerente'.
(*b*) Distintività (*distinctiveness*): misura quanto l'effetto si manifesti *solo* in relazione a quella specifica causa e non in presenza di altre condizioni: in altre parole l'effetto dovrebbe 'seguire' la causa in modo selettivo e non apparire ovunque.
(*c*) Consenso (*consensus*): valuta quante altre persone osservano lo stesso effetto in presenza della stessa causa: in altre parole se molti condividono la stessa esperienza, il legame causale appare più credibile.

In breve, quando giudichiamo se A causa B tendiamo a fidarci di più del nesso causale se (*a*) B si verifica sempre quando c'è A (*coerenza*), (*b*) B si verifica solo con A e non con altre cause (*distintività*), (*c*) anche altri osservano che A porta a B (*consenso*). Soggettivamente, è chiaro che avremo una forte impressione di causalità in presenza di alta coerenza + alta istintività + alto consenso, mentre il legame causale tra due fattori ci apparirà debole o del tutto residuale in presenza di bassa coerenza e/o basso consenso. Visto da un diverso punto di vista, cioè quello della differenza tra interno e esterno in relazione al *self-serving bias*: (*a*) se la coerenza è alta, ma la distintività e il

[23] Elisabeth A. Krusemark, Keith W. Campbell e Brett A. Clementz, *Attributions, deception, and event related potentials: an investigation of the self-serving bias*, «Psychophysiology», 45, 4, 2008, pp. 511-515.
[24] Harold M. Zullow *et al.*, *Pessimistic Explanatory Style in the Historical Record*, «American Psychologist», 43, 9, 1988, pp. 673-682.
[25] Krusemark, Campbell e Clementz, *op. cit.*, p. 516; Amy H. Mezulis *et al.*, *Is there a universal positivity bias in attributions? A meta-analytic review of individual, developmental, and cultural differences in the self-serving attributional bias*, «Psychological Bulletin», 130, 5, 2004, pp. 711-747: 730-735.
[26] Krusemark, Campbell e Clementz, *op. cit.*

consenso sono bassi, l'attribuzione sarà *interna* (questa combinazione contraddistingue il romanzo del Settecento, molto *target oriented* e funzionale a descrivere le volizioni di un singolo individuo, l'eroe della storia); (*b*) se la distintività e il consenso sono alti, mentre la coerenza è bassa, l'attribuzione sarà *esterna* (questa combinazione contraddistingue il romanzo realista del primo Ottocento, da Balzac a Stendhal e Flaubert); (*c*) se tutti e tre i fattori sono alti, l'attribuzione sarà più orientata verso la situazione stessa piuttosto che all'individuo, ossia rientrerà più nelle cause esogene che in quelle endogene (questa combinazione contraddistingue il romanzo naturalista)[27] (figura 1).

Componente	Definizione	Domanda chiave	Esempio
Coerenza	L'effetto si verifica in modo stabile quando la causa è presente	Si verifica sempre quando accade la causa?	Ogni volta che bevo caffè dopo cena, non dormo
Distintività	L'effetto si manifesta solo in relazione a quella causa, non con altre	Accade solo con questa causa e non con altre?	Dormo bene se bevo tè o cioccolata, ma non con il caffè
Consenso	Molte persone osservano lo stesso effetto in presenza della causa	Anche gli altri osservano lo stesso effetto?	Anche i miei amici dicono che il caffè la sera li tiene svegli

Figura 1. Ragionamento causale: coerenza, distintività, consenso.

In conclusione potremmo affermare che il *self-serving attributional bias* descrive la nostra tendenza ad attribuirci il merito del successo (attribuzione interna degli eventi positivi: *self-enhancing bias*) e a negare la responsabilità del fallimento (attribuzione esterna degli eventi negativi: *self-protective bias*). I modelli tradizionali consideravano tali *bias* come errori derivanti da un processo inferenziale imparziale, mentre i più recenti modelli cognitivi suggeriscono che questi *bias* si manifestino quando un comportamento viene automaticamente attribuito a una causa disposizionale e 'corretto' in base a fattori situazionali solo se vi sono sufficienti risorse cognitive disponibili al momento dell'elaborazione[28]. Insomma, auto-premiarci con il *self-serving bias* è oneroso, e molti studiosi concordano nel sostenere che le attribuzioni causali siano inferenze induttive elaborate in condizioni di tempo, informazioni e capacità computazionali spesso limitate. Per questa ragione tendiamo a ricorrere a processi cognitivi meno complessi, a patto che ci consentano di ottenere un comportamento generalmente adattivo[29].

Riassumiamo: il *self-serving bias* rappresenta una sorta di 'scorciatoia' attribuzionale che si presume abbia la funzione adattiva di rafforzare l'autostima, ma tali scorciatoie cognitive comportano uno sforzo che attiva aree cerebrali diverse rispetto a quelle non auto-favorevoli in quanto le attribuzioni causali che formuliamo hanno un profondo impatto sulle nostre emozioni, sul Self e sulle relazioni interpersonali. Le persone affette da depressione, ad esempio, tendono a effettuare eccessive attribuzioni interne per eventi negativi, così come l'amplificazione del *self-serving attributional bias* è implicata nella formazione di deliri persecutori in individui psicotici[30]. Significativamente, l'attivazione neurale che accompagna l'attribuzione interna di eventi positivi e negativi rappresenta un'attività coinvolta nella rappresentazione del sé come agente responsabile o intenzionale: il processo di immaginazione di eventi sociali e

[27] Mezulis *et al.*, *op. cit.*
[28] David Danks, *Unifying the Mind: Cognitive Representations as Graphical Models*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2014; Samuel J. Gershman, *Reinforcement learning and causal models*, in *Oxford Handbook of Causal Reasoning*, a cura di Michael Waldmann, Oxford, Oxford University Press, 2017, pp. 295-306.
[29] Matthew D. Lieberman *et al.*, *Reflexion and reflection: A social cognitive neuroscience approach to attributional inference*, in *Advances in Experimental Social Psychology*, a cura di Mark P. Zanna, vol. 34, San Diego, Academic Press, 2002, pp. 199-249: 210-220.
[30] Nigel J. Blackwood, Richard Bentall e Andrew Simmons, *Persecutory delusions and the determination of self-relevance: An fMRI investigation*, «Psychological Medicine», 34, 4, 2004, pp. 591-596: 594.

successivamente la presa di decisione attribuzionale probabilmente coinvolgono diversi processi cognitivi, ma è interessante notare come questi processi siano comuni sia alle decisioni attribuzionali interne che a quelle esterne; le aree coinvolte (corteccia premotoria dorsale bilaterale, cervelletto laterale sinistro) si sovrappongono a quelle implicate nell'azione immaginata, suggerendo l'ipotesi che i modelli interni utilizzati nella simulazione dell'azione siano coinvolti anche nella determinazione della responsabilità personale per gli eventi sociali (figura 2).

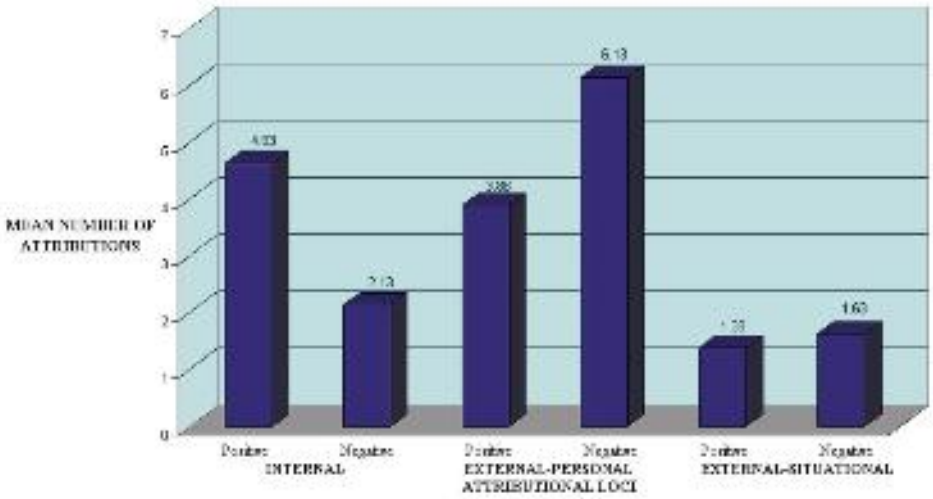


Figura 2. In un gruppo di otto soggetti, è stato analizzato il numero medio di attribuzioni interne, esterne personali ed esterne situazionali per eventi positivi e negativi, evidenziando il self-serving bias *nei dati utilizzati per l'analisi di* imaging *cerebrale.*

7. *Case-study*: quando gli intrecci del secondo Ottocento diventano un convettore di cause esterne (situazionali)

Se a questo punto tentiamo di applicare le categorie concettuali qui determinate alla storia delle narrazioni, appare chiaro che ciascuna epoca brevetta una combinazione particolare, funzionale a rendere più performativa la logica causale in relazione all'habitat e a migliorare il coefficiente adattivo delle *life narratives*. Gli anni del naturalismo, sia pure osservati muovendoci solo tra Francia e Italia, segnano una emorragia identitaria dei personaggi e un declino degli attributi disposizionali a tutto vantaggio di quelli situazionali; quanto al *self-serving bias*, non ve ne è traccia, mentre trionferà già nel 1889, quando Andrea Sperelli appare nello scenario costruttivista del *Piacere* di d'Annunzio. È così?

«Non mi riconoscerei in un'attività meramente compilativa: ho bisogno di comporre un'*opera personale*», confessava Émile Zola al suo editore il 5 gennaio 1866, a soli ventisei anni[31]. Nel 1868 l''opera personale' ricorre ancora alla tassonomia sociale della *Comédie humaine*, dove alla sfera del proletariato operaio segue quella dei commercianti (in particolare, gli speculatori immobiliari nell'epoca dell'urbanizzazione haussmanniana), la borghesia degli alti funzionari, l'aristocrazia politica e un «mondo a parte» costituito da «prostitute, malviventi, religiosi, artisti» che Zola deriva dalla lettura di Sue e che intenzionalmente contiene i principi del Piacere, della Morte, della Fede e dell'Arte[32]. Simili alle dita di una mano, una delle quali sottoclassificata in quattro falangi, le cinque categorie danno congiunturalmente luogo a un ciclo di dieci romanzi (5 dita + 4 falangi + 1 testo a consolidamento dell'*explicit*); ma nelle tre fitte *paperolles* su

[31] Émile Zola, *Correspondance*, a cura di Bard H. Bakker e Colette Becker, Paris, Editions du CNRS, 1978, vol. I, p. 435.
[32] Henry Mitterand, *Zola, I: Sous le regard d'Olympia (1840-1871)*, Paris, Fayard, 1999, pp. 480-481.

cui Zola annota il procedere dei lavori nei primi mesi del 1869 e intitolate *Notes générales sur la nature de l'oeuvre, Différences entre Balzac et moi, Notes générales sur la marche de l'oeuvre*, la realtà è ormai una roccaforte compromessa dal dilagare di fissazioni categoriali, totalitarie e idealtipiche che fanno lievitare la posologia del ciclo dalle dieci alle venti unità. La *machinery* causale sta per mettersi in moto ma incede con la grazia di un paleosauro. Come si è arrivati a tanto?

Da un punto di vista *economico*, i *Rougon-Macquart* confermano le tendenze della produzione libraria europea nel secolo diciannovesimo. Nel contratto del 1869, l'editore Albert Lacroix riconosce infatti a Zola seimila franchi l'anno in rate di cinquecento franchi mensili per i successivi cinque anni, in cambio della pubblicazione annuale di due romanzi: in caso d'insuccesso o interruzione, l'editore preleverà le somme in perdita dal ricavato della pubblicazione periodica, lasciando tuttavia all'autore un'interessenza sul ricavato della pubblicazione in volume (quaranta centesimi a volume, su un prezzo di vendita di tre franchi e mezzo). Molto semplicemente, progettare un 'ciclo' significa garantirsi uno stipendio mensile e pianificare con tranquillità la futura galassia romanzesca[33].

Da un punto di vista *morfologico*, Zola brevetta un'ingegneria diegetica di inoppugnabile efficienza: a livello dell'*enunciato*, il ciclo copre infatti il ventennio imperiale precedente alla sconfitta di Sedan (1848-1869), momento in cui cade l'incipit di un atto di enunciazione che perdurerà nel ventennio successivo (1869-1893), con una sorta di ciclizzazione binaria di chi parla rispetto a chi è oggetto di quella parola. Non solo: attraverso un numero limitato di 'scene' («dodici, quindici masse potenti» e «di ampiezza magistrale», «un torrente fragoroso ma largo e dalla corrente maestosa», «una costruzione di capitoli che si succedano come blocchi sovrapposti e incollati l'uno all'altro»)[34], i singoli romanzi devono presentare intrecci autonomi e tuttavia legati all'insieme da suture genealogiche, inserti metanarrativi o sussidi visivi – come l'albero genealogico dei Rougon-Macquart che Zola pubblica nell'ottavo romanzo del ciclo, *Une page d'amour*[35].

Così, dopo una breve sosta nel presente narrativo della loro autonomia, i romanzi entrano nella giurisdizione di un ciclo metacausale dove vivono un'esistenza postuma, corrieri semiotici sempre sul punto di oltrepassare la soglia testuale entro cui si erano apparentemente confinati. In questo oltrepassamento – le cause sono di lunga durata, gli effetti permangono all'infinito – è anche custodita la rivoluzione dell'intreccio e dei suoi protagonisti, ognuno dei quali ha già un destino preconfigurato dagli avi, dove la morte gioca un ruolo macroscopico proprio in quanto nella morte l'uomo non ci appare come colui che realizza uno scopo, ma colui che subisce una catena di cause incontrollabili. Sembra di tornare alla *Teogonia* da cui siamo partiti all'inizio di questo contributo: tutto è già deciso, e l'individuo non può nulla. Secondo la teoria dell'archintreccio contenuta nel *Roman expérimental*, non esistono più azioni isolate bensì intrecci sociali: non l'atto ma l'agire, il «romanzo di corte d'assise» (come Zola definiva molte sue opere), la 'marea' (titolo prescelto inizialmente da Giovanni Verga per il suo ciclo narrativo), il flusso impredicabile del vissuto nel contesto delle istituzioni che l'uomo si è autoimposto – le quali, a loro volta, non sarebbero se non relitti di consuetudini, aggregati originari di azioni resisi autonomi , catene causali di cui si è smarrito l'*incipit*[36].

Se la lezione del romanziere si può riassumere nella certezza che più è intima la relazione tra un atto e il suo contesto sociale, tra un intreccio e l'altro, tanto meno l'attore sembra libero e responsabile del suo atto, è il ricorso a un modello genealogico che toglie

[33] Colette Becker, *La correspondance de Zola, 1858-1871: trente lettres nouvelles*, «Les Cahiers Naturalistes», 57, 1983, p. 164; Lawrence Jones, *Periodicals and Serialization of Novels*, in *Encyclopedia of the Novel*, a cura di Paul Schellinger, 2 voll., vol. I, Chicago-London, Fitzroy Dearborn Publishers, 1998, pp. 991-995.

[34] Émile Zola, *Les Rougon-Macquart*, a cura di Henry Mitterand, Paris, Gallimard, 1959-1967, 5 voll., vol. V, pp. 1734 sgg.

[35] Auguste Dezalay, *L'opéra des Rougon-Macquart: essai de rythmologie romanesque*, Paris, Klincksieck, 1983.

[36] Arnold Gehlen, *Studien zur Anthropologie und Soziologie*, Berlin, 1963, pp. 64-66: 64.

le castagne dal fuoco del determinismo assoluto e a consentire un ultimo, vespertino espandersi della corporazione romanzesca. Il *situazionale* soffoca il *disposizionale*, e le cause umiliano gli effetti. Estrapoliamo i dati. Il circuito di connessione diegetica elaborato da Zola è duplice sin dal titolo, *Les Rougon-Macquart* (una famiglia a due rami, uno legittimo e l'altro illegittimo, il primo votato alla degenerazione morale e il secondo alla degenerazione fisica), e ribadito dal sottotitolo, *Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*: *naturale* perché la genetica decide, secondo combinazioni algoritmiche, il destino dei personaggi; *sociale* perché il fondamento causale dell'agire promana dal *milieu*, e il ciclo romanzesco descrive «l'effetto dell'epoca moderna su questa famiglia, il suo essere debilitata dalle febbrili energie del presente». Dal momento che ogni ciclo narrativo deve rafforzare i confini testuali - maggiore è l'estensione, più si devono avere frontiere ben sorvegliate –, Zola predispone al bigeminismo anche la retorica dell'*explicit*: *La débâcle*, penultimo romanzo della serie dedicato alla sconfitta di Napoleone III, conclude l'*iter sociale*; *Le docteur Pascal*, ultimo romanzo dedicato a uno studio genealogico dei Rougon-Macquart, conclude l'*iter naturale*[37].

Questo modo di riscattare la realtà nell'istituto dell'eco, del prolungamento mimetico (il cosiddetto, vetusto *naturalismo*), del bigeminismo, dell'ombra apotropaica ci fa intuire molto di ciò che stava minando l'orizzonte d'attesa dei lettori. Non c'è bisogno dello *Schlemihl* di Chamisso per comprendere quanto di socialmente rituale vi fosse nelle trame romanzesche, né richiamare le frequentazioni swedenborghiane di Balzac o gli scongiuri negromantici di Hugo per concludere che, attraverso i romanzi, gli scrittori non *imitavano* la realtà, ma la *officiavano*: ridurre la complessità non significava solo manovrare le posologie e aggiustare le misurazioni di scala, ma istituire formazioni di compromesso, brevettare aggregati simbolici che prelevassero realtà avariate e le sottoponessero a un processo di miniaturizzazione[38]. In questo la logica causale gioca un ruolo essenziale.

Si comprende meno bene che in entrambe le corsie narrative sia sempre e comunque il lignaggio familiare a dettare legge: dal lignaggio dipende il futuro narrativo dei personaggi («Bontà o malvagità o bizzarria, virtù e vizi, propensioni e passioni: tutto è ereditario»)[39], la diacronia editoriale del ciclo (all'*Assommoir*, romanzo di Gervaise, seguono *Nana* e *L'oeuvre*, che raccontano la storia dei suoi due figli), la natura di una malattia (a seconda che un discendente abbia acquisito dal padre la dominante morale e fisica, o entrambe dalla madre, o quella fisica dal padre e quella morale dalla madre ecc., sino a esaurimento della combinazione). Nello spazio multifamiliare della *Comédie humaine* si affrontavano sostanzialmente solo padri e figli; in Zola, a connettere venti intrecci è un *décalage* di cinque generazioni, come se nella sua ultima, aurea fase il *novel* avesse trovato nei lignaggi un luogo di mediazione tra l'individuo ed entità istituzionali sempre più sfuggenti[40]. Tutto vi è genealogico, come alle origini della letteratura e delle mitologie secondo Vernant, ed è appunto questo che conduce a una ipervalutazione delle cause sugli effetti, del passato sul futuro, dei contesti sociali (esterni e situazionali) sulle intenzioni interiori e disposizionali degli individui.

Il romanzo ottocentesco conosce un momento di svolta radicale nel principio di causazione anche in Italia con Giovanni Verga[41], che a partire dal 1878 concepisce un progetto narrativo plurimo e ambizioso, il ciclo de *I Vinti*. Più ancora del titolo definitivo, è la metafora della 'marea' — affiancata a quelle dello 'scoglio' e dell''ostrica' — a rivelarne l'ossatura diegetica: un organismo narrativo nel quale la singola azione non è più sorretta da un principio di intenzionalità, bensì da un'inerzia collettiva, cieca e

[37] Claude Bernard, *Cercle familial et cycle romanesque dans Le Docteur Pascal*, «Les Cahiers Naturalistes», 67, 1993, pp. 124 sgg.
[38] Ivi, p. 130.
[39] Mitterand, *op. cit.*, p. 481.
[40] Yves Malinas, *Zola et les hérédites imaginaires*, Erreur Perimes: Expansion scientifique française, 1985, pp. 100-104; Janet L. Beizer, *Family Plots: Balzac's Narrative Generations*, New Haven, Yale University Press, 1986.
[41] Bartolo Anglani, *Con gli occhi della mente. Verga tra Zola e Flaubert*, «Studi Francesi», XLVIII, 142, 2004, pp. 33-53: 40.

impersonale. L'intreccio abbandona la tensione drammatica dell'azione individuale per farsi accumulo di *faits divers*, disancorati da ogni sorveglianza metanarrativa e dalla nozione stessa di protagonista.

Il mondo rappresentato è quello della necessità, in cui i personaggi si muovono come atomi in balìa di forze superiori, e la volontà dell'io perde ogni potere causale. Questo processo è già ravvisabile nella novella *Un vagabondo* di Mario Pratesi, dove il declino morale di Serafina, sedotta da un aristocratico, viene paragonato a «un'onda chiusa e tumultuante»[42]. Analoga dinamica attraversa il *Demetrio Pianelli* di Emilio De Marchi, dove la rovina del protagonista si consuma nella folla milanese descritta come una 'fiumana' indistinta, tra figure che si agitano «come barchette sbattute da un improvviso uragano»[43]. C'è ancora l'individuo?

Assolutamente no. L'influenza zoliana — mediata da una personale lettura critica — si traduce in Verga nella volontà di spogliare l'intreccio da ogni finalismo soggettivo. L'eroe non costruisce più il proprio destino: al contrario, lo subisce. Dopo l'esperienza giovanile con la narrativa d'appendice, Verga cerca una forma di narrazione priva di messa in scena, fatta di 'azioni nuove' ma 'senza dramma', e di personaggi ridotti alla loro funzione biologica e sociale. Il primo passo in questa direzione è la rinuncia alla prima persona narrante, che comporta anche l'abbandono del commento morale, dell'allocuzione al lettore, dell'evento interpretato a posteriori[44].

La perdita del possibile — espressione che qui indica il venir meno di ogni alternativa soggettiva — è totale: ogni fatto è determinato, ogni gesto è un effetto meccanico. Ci sono solo *eventi* subiti, mai *azioni* scientemente progettate. Nella *Storia di una capinera*, per esempio, la struttura epistolare lascia ancora spazio a una lettura postuma dei fatti, trasformandoli in cause intelligibili. Ma già lì, per usare parole di Roland Barthes, l'agire viene 'messo in quarantena' e depotenziato. La rilettura genetica della *Capinera* proposta da De Robertis individua nella protagonista un personaggio costruito sin dall'inizio nella forma del fallimento, e poi solo retrospettivamente dotato di un protocollo causale — la debolezza paterna, la crudeltà della matrigna — che renda coerente il suo destino[45].

Il progetto rovesciato dei *Malavoglia* radicalizza questa tendenza: il personaggio si dissolve nell'azione, e l'intreccio si organizza intorno alla reiterazione di eventi tragici che si succedono come onde. L'assenza di aiutanti, il ritorno ossessivo di elementi diegetici (la barca *Provvidenza*, il naufragio, il disonore familiare) rivelano che la funzione del racconto non è più quella di costruire un senso, ma di testimoniare l'inesorabilità del flusso vitale. Allo stesso modo, in *Mastro-don Gesualdo* i personaggi si sdoppiano in figure speculari (come il canonico Lupi e la baronessa Rubiera per Gesualdo; Bianca e Isabella come incarnazioni parallele del fallimento femminile), suggerendo che l'intreccio non è più il luogo del conflitto etico, bensì della serialità naturale[46].

Questo meccanismo iterativo si fonda su una concezione naturalistica della realtà, dove l'intreccio non è frutto di costruzione ma effetto di condensazione. Lo dimostra l'abbozzo narrativo dei *Malavoglia*, in cui Verga valuta diverse combinazioni per il destino di Mena e Lia, come se il destino stesso fosse un'espressione combinatoria della necessità. Il romanzo si costruisce dunque come una grammatica delle possibilità previste dal determinismo, e l'epilogo — tragico e ineluttabile — non è più l'esito di un'intenzione, ma la conferma di un ordine prestabilito. Non è un caso (e qui il *caso* è divenuto *necessità*, come ha sostenuto Erich Kohler in un saggio magistrale) che nelle *Novelle rusticane* e in *Vita dei campi* emerga un arcintreccio catastrofico, dove ogni

[42] Mario Pratesi, *Un vagabondo: novella*, London, Forgotten Books, 2018, p. 370.
[43] Emilio De Marchi, *Demetrio Pianelli*, Milano, Mondadori, 1994, p. 118.
[44] Giovanni Verga, *Lettere a Capuana*, a cura di Giacomo Macchia, Milano, Mondadori, 1961, p. 94; James Woodward, *Making Things Happen: A Theory of Causal Explanation*, Oxford, Oxford University Press, 2005.
[45] Nelson Brian, *Émile Zola: A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2020, pp. 89 sgg.
[46] Gianni Oliva, *La scena del vero. Geografie letterarie dopo l'Unità*, Milano, Bruno Mondadori, 2020.

evento tende a generare effetti sempre più gravi, mettendo in luce la funzionalità predittiva della narrazione, coerente con il paradigma positivista della spiegazione causale[47].

Il mutamento di paradigma portato avanti da Verga coincide con l'elaborazione di una vera e propria *teoria storiografica dell'azione*, che ha come obiettivo l'osservazione della 'fisonomia italiana moderna'. Ma al di sotto di questo progetto conoscitivo agisce una spinta più profonda: la volontà di rappresentare il movimento incessante della vita nella sua dimensione deformata e brutale, secondo un'estetica che si avvicina al *cauchemar* simbolista. Le perturbazioni del nesso causa-effetto (si pensi alla morte di Luca a Lissa o alla tempesta che affonda la *Provvidenza*) vengono rilette entro un ordine deterministico superiore, in cui anche il caso è ricondotto a necessità. A partire dal *Mastro-don Gesualdo*, ogni personaggio appare condannato a un destino già scritto. Per questo la morte assume un ruolo centrale: essa non segna il compimento di un progetto, bensì la sottomissione definitiva a una catena causale che sfugge a ogni controllo umano. È proprio questo presupposto a rendere la morte *narrabile*, secondo i criteri del verismo[48].

Non si tratta più, dunque, di comprendere una causa individuale, ma di cogliere il *movente universale della storia*, secondo una visione dinamica del nesso causale. Al posto di una filosofia dell'azione come espressione di volontà, Verga elabora una *teoria del fatto* come 'movente incessante', ovvero come forza che attraversa indistintamente gli uomini, dalle più umili ambizioni materiali fino agli slanci più elevati. L'azione umana diviene la manifestazione di un'energia impersonale e collettiva, simile a ciò che Freud chiamava *der Trieb*, l'impulso[49].

Il romanzo storico tradizionale e quello realista cercavano ancora nei 'nessi' tra le azioni il riflesso di un'intenzione soggettiva, filtrata dalla voce onnisciente del narratore. Ma questa mediazione finiva per sacrificare la molteplicità del reale in nome di norme etiche preordinate. Con Zola e Verga, al contrario, si assiste alla sostituzione dell'azione morale con un *intreccio sociale*: l'agire dell'individuo si scioglie nel flusso ininterrotto della vita collettiva, all'interno di istituzioni che non sono altro che il sedimento di pratiche stratificate e ormai autonome. In termini antropologici, potremmo dire con Arnold Gehlen che tali istituzioni sono 'aggregati originari di azioni' che si sono autonomizzati nel tempo[50].

E dunque, in attesa che con la *fin de siècle* tutto cambi e che Andrea Sperelli alimenti a furia di *self-serving bias* la sua onnipotenza, caro, vecchio individuo *adieu*.

[47] Giovanni Verga, *Tutti i romanzi, le novelle e il teatro*, a cura di Sergio Campailla, Roma, Newton Compton, 2012; Dagmar Reichardt e Lia Fava Guzzetta (a cura di), *Verga Innovatore / Innovative Verga*, Berlin, Peter Lang, 2016; Tania Lombrozo e Ny Vasil, *Causal Explanation*, in *Oxford Handbook of Causal Reasoning*, a cura di Michael Waldmann, Oxford, Oxford University Press, 2017, pp. 415-432.

[48] Gino Tellini, *Modernità di Verga*, in *Verga oggi. Atti del convegno internazionale di studi*, a cura di Simone Magherini, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2024.

[49] Martin Schaffner, *Émile Zola – oder die Erfindung des Intellektuellen*, «Historische Anthropologie», 12, 3, 2004, pp. 434-440: 438.

[50] Gehlen, *op. cit.*

Brivido freddo. Panksepp, la musica e dintorni

Stefano Calabrese

Università di Modena e Reggio Emilia
(stefano.calabrese@unimore.it)

Abstract

La musica ha occupato più di altre forme estetiche l'attenzione dei neuro-cognitivisti perché tutti i suoi utenti sperimentano gli effetti che essa produce sul corpo: mutamenti di umore, miglioramenti nei processi di memorizzazione e performance attentive più risolutive. Inoltre, la musicoterapia è stata sperimentata con effetti migliorativi persino in alcuni casi di epilessia e Parkinson. Il contributo parte dagli studi di Jaak Panksepp sulla funzione ancestrale e adattiva della musica nel mettere in contatto le madri e la loro prole in gran parte dei mammiferi, oltre che dell'uomo, nel rappresentare un linguaggio che apparenta mente e corpo, e infine nel costituire uno strumento pro-sociale, ciò che spiega le grandi assisi collettive degli attuali concerti rock.

Parole chiave

Musica, effetto Mozart, freezing abbandonico

DOI

https://doi.org/10.58015/2036-2293/814

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.

8. L'emisfero destro, il tempio della musica

Jaak Panksepp (1943-2017), il neuroscienziato estone-americano fondatore della cosiddetta *Affective Neuroscience*, cui spetta il merito di avere identificato i circuiti emozionali primari dei mammiferi, tra le altre cose si occupò insieme al biologo Günther Benatzky anche di musica, o meglio delle origini biochimiche del potere che la musica esercita sul cervello. Convinto che la musica non vada trattata come un'attività meramente estetica ma che si sia sviluppata adattivamente allo scopo di prestare attenzione ai richiami ritmici e melodici dei conspecifici, in modo tale da favorire la coesione sociale e l'attività riproduttiva, per Panksepp essa si radicherebbe in meccanismi ancestrali di comunicazione emotiva, la cui efficacia risiede nella capacità di modulare l'affettività in contesti collettivi. A riprova, nel corso dei suoi studi e in particolare quello del 2002 sulle «neuro-affective foundations of musical appreciation[1]» egli presentò i risultati di una serie di esperimenti condotti principalmente su animali esposti a particolari sequenze musicali che avevano manifestato delle alterazioni neurochimiche significative, a conferma della possibilità che il linguaggio sonoro modifichi in profondità l'assetto fisiologico del sistema nervoso, anche quando privo della complessità cognitiva dell'uomo.

Di qui la certezza che la musica possa trovare un'applicazione terapeutica soprattutto là dove finisce il potere della parola, attivando aree subcorticali profonde e suscitando risposte emotive arcaiche. Infatti, sono stati proposti numerosi protocolli in grado di trattare condizioni quali l'autismo, la demenza senile e l'epilessia, sfruttando la potenza evocativa del suono per modulare stati affettivi compromessi. Non solo: un'intensa formazione musicale, fin dagli anni dell'alfabetizzazione scolastica, da un lato sposterebbe l'elaborazione dell'apprezzamento estetico dall'emisfero destro – deputato a una fruizione affettivamente più immediata, adibito alla decodifica spaziale e luogo deputato alla competenza musicale – a quello sinistro, più associato a processi analitici e dunque in grado di 'raffreddare' il coefficiente emotivo della musica, dall'altro darebbe all'ascolto musicale una valenza bi-emisferica, assai preziosa soprattutto nelle fasi infantili e adolescenziali di sviluppo del cervello.

Ma da dove trae origine la misteriosa predilezione dell'uomo e di molti mammiferi per il suono organizzato, e attraverso quali meccanismi inconsapevoli è in grado di influenzare l'umore, modulare stati mentali e attivare circuiti emozionali primari come quelli del piacere, della tenerezza, della nostalgia o della ricerca di qualcosa di nuovo? In quanto 'linguaggio delle emozioni', la musica riesce a suscitare un ventaglio di esperienze affettive, a radicarsi nella memoria e a creare legami la cui struttura neurobiologica può essere paragonata a quella dell'attaccamento amoroso o della devozione sociale. L'osservazione più rilevante, nel quadro teorico proposto, è che la musica sia in grado di evocare rapidamente le emozioni di base, per cui Panksepp si chiede in quale misura l'evoluzione abbia predisposto il cervello umano a ricercare il piacere musicale e quali tracce di disposizioni ritmico-melodiche possano essere rintracciate nella neurodinamica di altre specie, posto che anche nell'uomo la musica ha preceduto di migliaia di anni la genesi del linguaggio verbale. Colpisce l'isomorfismo della vita interiore e della musica, entrambe fondate su patterns di tensione e rilascio, accordo e disaccordo, preparazione ed esecuzione, diastole e sistole.

La passione per la musica sarebbe infatti inscritta in un patrimonio ancestrale che sfrutta suoni emotivi intrinseci (gli elementi prosodici presenti anche nella comunicazione animale) e movimenti ritmici dell'apparato motorio istintivo, selezionati per segnalare stati dell'essere potenzialmente favorevoli o sfavorevoli alla sopravvivenza e al benessere. È su questo sostrato affettivo che si sarebbero poi innestate le elaborazioni cognitive e culturali delle tradizioni musicali umane, le quali, pur

[1] Jaak Panksepp e Guenther Bernatzky, *Emotional sounds and the brain: The neuro-affective foundations of musical appreciation,* «Behavioural Processes», 60, 2002, pp. 133-155.

spingendosi ben oltre le esigenze adattive, non possono tuttavia prescindere da quel nucleo emozionale primordiale. Se in passato la carenza di conoscenze sui processi emotivi cerebrali aveva ostacolato tale prospettiva, le moderne tecniche di neuro-imaging hanno iniziato a rivelare le basi subcorticali, ampiamente condivise con altri mammiferi, delle esperienze musicali.

Ne deriva un interrogativo di ampio respiro: in assenza dei sistemi emotivi ancestrali del cervello, la musica conserverebbe ancora il suo significato e il suo potere di attrazione? Per Panksepp e Bernatzky, la risposta è negativa, in quanto una musica ben strutturata è straordinariamente efficace nell'attivare i sistemi emotivi di base, dando vita a inclinazioni affettive radicate in circuiti neurali antichi, geneticamente predisposti e in larga parte condivisi con altri mammiferi. Non esiste, beninteso, un singolo gene o un modulo cerebrale unico per l'apprezzamento musicale: si tratta di un fenomeno multidimensionale che coinvolge molteplici aree cerebrali, distribuite ma interconnesse[2]. Gli studi classici di neurologia della musica hanno evidenziato il ruolo critico dell'emisfero destro, definito 'prosodico', nell'apprezzamento affettivo e nell'espressione musicale[3], mentre le componenti analitiche tenderebbero a essere elaborate prevalentemente dall'emisfero sinistro. La constatazione che la sensibilità affettiva-musicale sia elaborata soprattutto dall'emisfero destro rafforza l'ipotesi di una stretta connessione tra processi emotivi e musicali; parallelamente, alcune evidenze mostrano che le emozioni positive associate alla musica possono attivare aree frontali sinistre, mentre le emozioni negative coinvolgono aree frontali destre.

Pur riconoscendo il ruolo dell'apprendimento nella formazione delle preferenze musicali individuali, la straordinaria sensibilità della specie ai suoni emotivi può essere compresa anche alla luce dei vantaggi evolutivi offerti dalla comunicazione affettiva, in grado di trasmettere, talvolta in modo più immediato del linguaggio, livelli assai elevati di devozione ed empatia; anzi, il suono stesso può essere considerato una forma particolare di contatto fisico. È dunque plausibile ipotizzare che la musica si sia sviluppata a partire dai meccanismi prosodici dell'emisfero destro deputati alla trasmissione di segnali affettivi attraverso le intonazioni vocali, e che il movimento ritmico del corpo – così come i generatori cerebrali di ritmo – possa costituire un ulteriore preadattamento alla nascita della musica.

Da parte sua, l'emisfero sinistro sembra essere specializzato nell'elaborazione delle componenti cognitive della musica, non essenziali per il godimento quotidiano dell'ascolto: un esempio celebre è quello di Maurice Ravel che, dopo un ictus all'emisfero sinistro, mantenne intatto l'apprezzamento musicale, ma perse la capacità di trascrivere le sue idee secondo un sistema di notazione standard. Accade infatti che quando un'educazione musicale intensiva sposta l'elaborazione verso l'emisfero sinistro, l'intensità affettiva dell'esperienza estetica diminuisca nell'emisfero destro.

9. L'emozione musicale: il 'brivido'

Ripetiamolo: il presupposto cardine sostenuto da Panksepp e Bernatzky è che, sebbene tutte le preferenze musicali risultino culturalmente condizionate, la mente umana sarebbe stata modellata dall'evoluzione del cervello in modo da entrare in risonanza con alcune caratteristiche affettive della vita – e in particolare della vita sociale – suscettibili di essere codificate e simbolizzate nelle variazioni melodiche, nelle risonanze armoniche e nelle pulsazioni ritmiche del suono. Il fatto stesso che la musica sia in grado di suscitare emozioni in modo diretto costituisce una prova eloquente che le attribuzioni cognitive non sono condizioni necessarie per innescare processi emotivi all'interno della mente/cervello. A sostegno di questa ipotesi[4], riportano il caso di un individuo che, in seguito a un ictus nell'emisfero sinistro, aveva perso ogni forma di cognizione musicale,

[2] Anne J. Blood e Robert J. Zatorre, *Intensely pleasurable responses to music correlate with activity in brain regions implicated in reward and emotion*, «PNAS», 98, 20, 2001, pp. 11818-11823.
[3] Oscar S. M. Marin e David W. Perry (1999), *Neurological Aspects of Music Perception and Performance*, «The Psychology of Music», pp. 653-724.

in maniera simile a quanto era accaduto a Maurice Ravel, pur conservando intatto il piacere di ascoltare musica.

Nondimeno, solo con l'introduzione delle tecniche di neuro-imaging sono stati identificati i processi cerebrali maggiormente implicati nella generazione di esperienze affettive durante l'ascolto di musica gradita[5] al punto che, come suggerito da Ramachandran, decifrare le basi neurali delle risposte estetiche potrebbe rivelarsi persino più agevole per la musica che non per le arti visive, le quali paiono esercitare un'influenza meno diretta e potente sui sistemi emotivi sottocorticali. Un'area del tronco cerebrale cruciale per l'elaborazione uditiva, il collicolo inferiore, rappresenta non solo la sede in cui la voce materna lascia le prime impronte affettive, ma è anche il luogo più ricco di recettori di oppioidi[6], i quali possono determinare un vero e proprio attaccamento a determinati suoni – come le voci delle persone amate – o a specifici tipi di musica[7]. Adiacente al collicolo inferiore si trova la sostanza grigia periacqueduttale (PAG), dove tutti i sistemi emotivi convergono in un'autorappresentazione coerente dell'organismo, configurando una sorta di nucleo di coscienza primordiale[8]: come si vede, siamo molto lontani dalle forme di coscienza più cognitive, preposte alla costruzione di rappresentazioni concettuali del mondo. No, qui ci aggiriamo in un mondo che ci governa e su cui noi possiamo poco. Un mondo adattivo, ereditario, filogenetico, radicato nella parte più remota del cervello, il tronco encefalico[9].

Eccoci ai 'brividi' (*chills*), che fanno parte prima o poi dell'esperienza musicale di ciascuno di noi solo dinanzi a certe melodie e in momenti prederminati – di cui parleremo. Infatti, se la musica non fosse in grado di riattivare i circuiti emotivi di base anche con livelli piuttosto modesti di input uditivi non si capirebbe come essa potesse indurre brividi, fenomeno che si manifesta quando la musica 'discende' lungo le vie neurali fino a raggiungere regioni primitive come il collicolo inferiore o la PAG, centri di convergenza dei sistemi emotivi. Ma la musica non si ferma qui, dice Panksepp[10]: essa si distribuisce ampiamente nel cervello organizzandosi secondo una gerarchia ad albero, con radici e tronco nelle aree subcorticali e rami che si estendono verso quelle corticali, e proprio per questo la musica è in grado di accedervi neuralmente a vari livelli, ad esempio attraverso input uditivi del lobo temporale diretti all'amigdala, connessioni frontali e parietali verso i gangli della base – come il nucleus accumbens – o proiezioni verso aree limbiche quali la corteccia cingolata e mediale[11]. Più che un ipotetico 'modulo' cerebrale specifico per la musica, sembra dunque che la passione musicale emerga dall'interazione di molteplici aree cerebrali, cui si aggiunge l'azione dei sistemi e dei processi neurochimici di prim'ordine[12].

Il punto emergente degli studi che oggi riguardano discipline come l'estetica, la neuronarratologia, la medicina narrativa e la semiotica ruota intorno agli effetti della musica sul corpo, soprattutto in termini endocrini. Va da sé che le risposte fisiologiche varino sensibilmente da individuo a individuo lasciando supporre che la personalità giochi un ruolo saliente nella modalità di risposta, ed anzi si potrebbe distinguere un approccio emotivo-dionisiaco, ed uno per così dire cognitivo-apollineo nell'apprezzamento musicale. Nondimeno, alcune reazioni sono, se non universali, molto ben documentate in varie parti del mondo, e tra queste ci sono appunto i 'brividi'

[4] Isabelle Peretz *et al.*, *Music and emotion: Perceptual and cognitive evidence*, «Cognition», 68, 1, 1998, pp. 111-141.
[5] Blood e Zatorre, *op. cit.*, pp. 11818-11823.
[6] Jaak Panksepp e Paul Bishop, *An autoradiographic map of opiate receptors in the rat brain*, «Brain Research», 221, 2, 1981, pp. 195-198.
[7] Jaak Panksepp, *The emotional sources of "chills" induced by music*, «Music Perception», 13, 2, 1995, pp. 171-207.
[8] Antonio R. Damasio, *The Feeling of What Happens*, Harcourt Brace, 1999; Jaak Panksepp, *Affective Neuroscience*, Oxford University Press, 1998.
[9] Jaak Panksepp, *The emotional sources of "chills" induced by music*, «Music Perception», 13, 2, 1995, pp. 171-207.
[10] Panksepp, *Affective Neuroscience*, cit.
[11] Blood e Zatorre, *op. cit.*, pp. 11818-11823.
[12] Panksepp, *The emotional sources of "chills" induced by music*, cit.

(*chills*), tipicamente evocati da brani malinconici legati all'amore non corrisposto, alla nostalgia[13] o musiche celebrative di un orgoglio collettivo, come quelle in memoria dei caduti. Questi *chills* edonici vanno naturalmente distinti da altre reazioni che, pur generando brividi, sono dovute a circuiti cerebrali diversi (ad esempio il suono del gesso sulla lavagna).

Di cosa si tratta? Il 'brivido' musicale è descritto come una scarica lungo il collo e la schiena, talora estesa agli arti, che riflette in misura maggiore o minore un aumento della conduttanza cutanea, tipico di stati emotivi intensi insieme alla piloerezione: purtroppo, i tentativi di misurare tale fenomeno attraverso la termografia cutanea non hanno avuto successo per la semplice ragione che i partecipanti a un test non hanno sperimentato brividi durante l'ascolto di brani musicali, sottolineando l'importanza di condizioni ambientali adeguate. Non si rabbrividisce a comando. Armonie inaspettate, crescendo e transizioni dinamiche, discese in minore tali da evocare un passato nostalgico sembra che costituiscano il brodo primordiale dei brividi, ma in genere gli individui riferiscono di provare brividi più spesso con brani con cui hanno un legame emotivo pregresso, a riprova del fatto che un ruolo eminente è rappresentato dalle associazioni apprese. Le donne, inoltre, sembrano utilizzare la musica per la regolazione dell'umore più degli uomini[14].

Arriviamo al punto, che per Panksepp ha a che vedere con uno dei sette circuiti emotivi identificati da Panksepp, segnatamente quello del *panic/grief* in cui si manifesta il fenomeno del freezing da abbandono: un crescendo sostenuto di note lunghe di dolore sarebbe particolarmente idoneo a evocare brividi in quanto potrebbe condividere caratteristiche acustiche proprie del *richiamo di separazione* (*separation call*) dei cuccioli di mammifero, grido destinato a sollecitare cure e ricongiungimento. Peraltro, come vedremo più avanti, anche il canto delle Sirene omeriche generava panico. I brividi musicali potrebbero così rappresentare una risonanza dei sistemi cerebrali di separazione/turbamento che in un arcaico passato favorivano la sopravvivenza, fornendo un'urgenza motivazionale al ricongiungimento sociale. L'associazione con le sensazioni di freddo – sia fisiche che 'neuro-simboliche': si rabbrividisce quando si ha freddo – suggerisce un legame con i circuiti di termoregolazione subcorticali, in cui il contatto sociale ristabilisce un 'calore' tanto fisiologico quanto emotivo.

Poiché alcuni esperimenti hanno rilevato che una musica ritmica, somministrata all'orecchio sinistro in modo da stimolare l'emisfero destro, può aumentare la temperatura corporea, mentre brani a valenza negativa la riducono[15], considerando che le emozioni possono indurre variazioni febbrili e vasocostrizioni per innalzare la temperatura interna[16] si potrebbe ipotizzare che i brividi musicali siano modulati da meccanismi termoregolatori ancestrali: la riduzione sperimentale dei brividi, se si eliminano dalla musica le componenti acustiche principali del richiamo di separazione (come mostrato in test con *For Crying Out Loud, You Know I Love You* di Meat Loaf), conferma la rilevanza di tali segnali. Siamo nel freezing, e precisamente nel canale emozionale che Panksepp identifica con il termine 'panic', il trauma da abbandono.

Ora, nell'esecuzione musicale che evoca i brividi un senso malinconico di perdita, unito alla promessa implicita di ricongiungimento e 'cura' (altro canale emozionale identificato da Panksepp), può essere reso con tale efficacia sonora da commuovere profondamente l'ascoltatore, offrendo, dopo la perdita, un'esperienza di 'redenzione' emotiva, in modo tale che la musica acquisisca tratti chiaramente narrativi e presenti una vera e propria trama, con un'acme e una risoluzione finale. È interessante il fatto che il

[13] Panksepp e Bernatzky, *op. cit.*, pp. 140-142.

[14] Adrian C. North, David J. Hargreaves e Susan A. O'Neill, *The importance of music to adolescents*, British Journal of Educational Psychology», 2000, 70, pp. 255-272.

[15] Richard A. McFarland e Robert F. Kennison, *Influence of music on body temperature,* «Perceptual and Motor Skills», 69, 3, 1989, pp. 911-918

[16] Eduard Briese e Michel Cabanac, *Emotional fever in humans,* «Physiology & Behavior», 49, 2, 1991, pp. 421-426; Michel Cabanac, *Emotion and phylogeny*, «Journal of Consciousness Studies», 6, 6-7,1999, pp.176-190.

naloxone, un antagonista degli oppioidi, riduca l'incidenza dei brividi, suggerendo il coinvolgimento degli oppioidi endogeni ogni volta che si esperisca una situazione dolorosa, con un coinvolgimento di strutture cerebrali che rappresentano l'epicentro della coscienza affettiva nei mammiferi (il diencefalo mediale, il PAG ecc.)[17]. Studi PET hanno mostrato un'attivazione di tali regioni durante l'ascolto di brani musicali capaci di indurre i brividi, con correlazioni positive nell'attivazione affettiva dello striato ventrale e del mesencefalo[18]. Comprendere queste risposte 'automatiche', dice Panksepp, significa scoprire la neurobiologia delle emozioni umane. Ma prima di continuare, facciamo una digressione per chiederci se anche Ulisse abbia provato dei brividi freddi ascoltando il canto lutulento delle Sirene.

10. Il canto delle Sirene e il brivido freddo di Ulisse

A occuparsi delle funzioni evolutive della musica è stato tra gli altri un neodarwinista doc come Winfried Menninghaus[19], secondo il quale il canto, le vocalizzazioni ritmiche e le melodie sono la prima forma d'arte della cultura umana. Va peraltro notato come i mammiferi non ricorrano, per Darwin stesso, al canto *(song)*, ma solo al richiamo *(call)*: addirittura agli scimpanzè mancano del tutto organi fonoarticolatori che gli consentano le straordinarie prestazioni canore effettuate invece sia dall'uomo che dagli uccelli (prestazioni spesso geneticamente limitate agli uccelli maschi, obbligati ad attrarre con il canto le femmine). Ecco: il canto costituirebbe un attrattore sessuale, mito fondatore della bellezza. L'Origine, l'*omphàlos* di tutta l'estetica nelle arti coreutiche (ad es. le danze rituali del pavone) e canore (ad es. il canto del merlo maschio) rivelerebbe tra l'altro una indistinzione tra emittente e destinatario o comunque una partecipazione attiva del secondo in un modo che solo l'estetica digitale di questi anni ha saputo nuovamente valorizzare.

Ebbene, l'ambigua morfologia delle sirene e il loro antonomastico talento canoro sembrano dare ragione ai neodarwinisti. Va innanzitutto ricordato come la sirena resti, in tutta la sua lunga storia di apparizioni e metamorfosi, una figura liminale contraddistinta da una forte polarità, una carica di energie contrapposte, racchiuse nel simbolo che scaturisce dall'associazione tra la seduzione della sua femminilità e la disarmonia della forma discordante, la deformità del mostro[20]. Dalle sirene omeriche a quelle platoniche a guardia della melodia celeste, passando attraverso le sirene raffigurate nelle polene delle navi fino alla straordinaria apparizione della protagonista della fiaba di Andersen, la loro è una storia di apparizioni fugaci e mutevoli, tali da elevarle allo status di *Pathosformeln* warburghiane accanto alle ben più note ninfe.

La bellezza e la seduzione, combinate al potere della morte e alla mostruosità, sono insite in una immagine mitica capace di suggerire un ampio spettro di variazioni metaforiche, che vanno dall'incarnazione del pericolo della navigazione fino alla deviazione dei ruoli e alla trasgressione delle aspettative sociali. Le sirene hanno infatti assunto, durante il loro cammino nella storia collettiva, vesti inedite e contrastanti: accompagnatrici degli uomini oltre le porte dell'Ade, prefiche del pianto, custodi della verginità, esseri profetizzanti, ma anche ammalianti tentatrici, assassine e prostitute. Quel che persiste nella figura della sirena, tra metamorfosi e slittamenti semantici, è lo statuto di essere liminale e *borderline*, un fantasma capace di attraversare i secoli, penetrare l'immaginario popolare e contaminare quello scientifico.

Il mito della sirena sembra apparire nel mondo occidentale con Omero, nel libro XII dell'*Odissea*, nel quale le creature omeriche incantano con la loro voce i marinai. In

[17] Panksepp, *Affective Neuroscience,* cit.
[18] Blood, Zatorre, *op. cit.*, pp. 11818-11823.
[19] Wienfried Menninghaus, *La promessa della Bellezza* [2003], trad. di Davide Di Maio, Palermo, Aesthetica Edizioni, 2013; Wienfried Menninghaus, *A cosa serve l'arte? L'estetica dopo Darwin* [2011], trad. di Massimo Salgaro, Verona, Edizioni Fiorini, 2014.
[20] Steven J. Mithen, *The Prehistory of the Mind. A Search for the Origins of Art, Religion, and Science*, 1996, London, Thames and Hudson, p. 74.

realtà, nel racconto omerico non compare alcuna descrizione fisica delle sirene, né abbiamo certezza del loro numero. Le sirene appaiono, per la prima volta nel canto omerico, nel discorso che Circe fa a Odisseo, per metterlo in guardia dai pericoli che dovrà affrontare durante il viaggio di ritorno verso Itaca[21].

I dati sulla configurazione delle sirene che Omero ci fornisce sono in realtà scarni: sappiamo che le sirene stanno su un prato fiorito e da lì ammaliano i passanti attraverso il loro canto, circondate da ossa e cadaveri. La parola greca *pythómnon* viene utilizzata per indicare i corpi degli uomini che marciscono, ma ha in realtà una doppia valenza: *pythómenos* è infatti colui che ha appreso molte cose. La stessa descrizione di Circe è costruita sull'ambiguità data dai contrasti: l'immagine è quella di un prato invitante, ma con ossa umane in putrefazione; mentre alla vista viene offerto questo spettacolo contrastante, l'udito è raggiunto da un canto persuasivo, capace di generare piacere e conoscenza. Omero parla, quindi, di due esseri misteriosi, divini, e la mitologia greca ci indica le sirene come appartenenti alla stirpe delle Muse, dotate di poteri di fascinazione finalizzati alla distruzione dell'uomo. Non sappiamo nulla del loro aspetto fisico, forse Odisseo non le ha nemmeno viste, ma solo udite. Il numero è incerto – due, forse tre –, e l'uso del duale omerico è infatti ambiguo. Quel che sappiamo è che, almeno a partire dal VI secolo avanti Cristo, l'incontro tra Ulisse e le sirene è documentato iconograficamente con rigore. Nelle più antiche pitture vascolari le sirene sono rappresentate quasi unicamente con le sembianze di donne-uccelli. La sirena inizierà presto ad arricchirsi di molteplici variazioni semantiche e morfologiche. Lo sviluppo iconografico presenta, già a partire dal V e VI secolo avanti Cristo, seppur in un numero di esemplari limitati, l'associazione del canto delle sirene agli strumenti musicali, in particolare, al doppio flauto *(aulos)* e alla *lyra*, mentre la terza sirena (quando presente) è generalmente rappresentata esclusivamente nell'atteggiamento del canto, attraverso il sapiente uso dell'espressione mimica, capace di rilevare la dimensione estatica e addirittura demoniaca del personaggio[22].

Già Apollonio Rodio nelle *Argonautiche* aveva iniziato quella tradizione ininterrotta di legami tra sirene e musica, con la vittoria di Orfeo e della sua cetra sul canto di queste. Qui, le sirene sono descritte con maggiore nitidezza: «simili in parte a uccelli si mostravano, in parte a giovani vergini» (Libro IV, vv. 901-906). Questo processo di sancita definizione delle sirene come vergini alate in Apollonio è riscontrabile anche nelle arti grafiche e appare accompagnato da un processo di maggiore umanizzazione della loro figura. L'essere con corpo e ali di uccello e volto umano subisce una lenta metamorfosi che culmina in età ellenistica, quando, come indicatori della sua mostruosità, non rimarranno che le zampe da rapace a sostenere un corpo pienamente femminile. D'altra parte, la sirena-suonatrice aveva bisogno di mani per reggere flauto e lira: assistiamo quindi a una progressiva attenuazione dei tratti più mostruosi legati alla dimensione di demone, e a un'accentuazione delle valenze rappresentative e simboliche di figura fantastica, intermediaria tra il divino e l'umano. Questa sua connotazione diverrà sempre più frequente durante il periodo romano dove la sirena appare nell'arte funeraria come accompagnatrice nelle cerimonie e nei canti funebri, riservandosi la facoltà di varcare il confine tra il mondo dei vivi e il mondo dei morti. Nella veste di *genius loci*, la sirena sembra perdere i suoi tratti più aggressivi, e infatti Euripide nell'*Andromaca* fa dire al coro: «quali torrenti di lacrime, quale sirena ti consolerà» (vv. 127-129), ritraendo la sirena come creatura accompagnatrice e consolatrice alla quale è affidato il canto funebre – sineddoche dell'intero rituale.

In ogni caso, le apparizioni della sirena sono indissolubilmente legate al suo canto, e la sua pura vocalità viene investita di poteri magici capaci di esercitare fascino persuasivo sugli uomini. La sirena stessa diviene metafora del canto spontaneo, irrazionale, creato dalla voce e dagli strumenti a fiato, contrapposti alla misura e alla

[21] Maurizio Bettini, Luigi Spina, *Il mito delle sirene. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi, 2007.
[22] Ivi, pp. 16 sgg.

razionalità dello strumento a corda di Orfeo. Tutto questo ci riporta a Darwin e alla sua convinzione che l'origine delle arti legate alla musica andasse collocata nei meccanismi del corteggiamento sessuale: «Egli offrì il primo e per ora unico modello della produzione simbolica nella materialità musicale dei segni marcatamente affettivi, non rappresentazionali, e in latenza sessualmente connotati[23]», giungendo al punto di fare, come prima di lui Johann Gottfried Herder, della poesia una sorta di mediatore prosodico tra la musica (sessualmente orientata) e il linguaggio verbale (cognitivamente orientato).

Ma di quale musica si tratta? La voce delle sirene è seducente e ipnotica e si oppone a quella delle muse, rappresentando il dionisiaco contrapposto all'apollineo: è un suono acuto, penetrante, capace di generare panico, trascinante proprio come il suono degli strumenti a fiato o il ronzio ossessivo delle api. Omero usa per le sue sirene la parola *hadinos*, 'insistente', ma ricorre nell'*Iliade* al medesimo termine per indicare il brusio molesto prodotto dagli uomini paragonati a un fitto sciame di api. I legami si rafforzano se pensiamo che i greci chiamavano *seirēn* anche una varietà di api solitarie[24], ma comunque sia il canto delle sirene è simile a un ronzio ossessivo, conturbante, primordiale e soprannaturale, la cui potenza può essere controllata solo attraverso un rituale. Il potere distruttivo della voce deve essere arginato dalle cerimonie funebri e filtrato attraverso una complessa logica simbolico-figurativa. Questo aspetto del canto come rumore persistente e ossessivo ricorre in numerose altre attestazioni, che definiscono la voce delle sirene con aggettivi come *lalos*, indicante un rumore continuo simile al gorgogliare dell'acqua o al frinire delle ali di un insetto, ma può anche raffigurare il parlottio prolungato delle donne.

L'accostamento stesso tra la sirena e lo strumento del flauto è indicativo: l'*aulos* accompagna tradizionalmente le danze orgiastiche dei Satiri e delle Menadi, quindi le manifestazioni più istintive e gli impulsi più incontrollati. Al suo suono viene riconosciuto il potere di incantare la mente, di *kataulein*, 'stregare' con il potere del flauto, e non per caso uno dei nomi che la tradizione assegna alla sirena è proprio Peisinoe, 'colei che persuade la mente'. I flautisti si basavano generalmente sull'esperienza empirica: per suonare questo strumento non esistevano norme codificate e i suonatori inesperti potevano produrre solo un suono irritante, simile appunto al ronzio degli insetti o, nel caso di una tonalità troppo acuta, agli stridulii delle oche. Lo strumento della *lyra*, che si accompagna all'*aulos* nelle rappresentazioni delle sirene musicanti, crea la polarità contrapposta, poiché rappresenta uno strumento apollineo, donato da Ermes ad Apollo, mentre il flauto è stato inventato da Atena per riprodurre il grido raccapricciante delle Gorgoni.

Nelle *Argonautiche* la lira di Orfeo viene infatti contrapposta al canto primordiale delle sirene, e non per caso Apollonio Rodio oppone questo strumento normativo alla demoniaca irrazionalità del loro grido. Partendo da tali premesse, non deve meravigliare il fatto che la sirena sia coinvolta anche nelle danze dionisiache e nelle *performances* erotiche di Satiri e Menadi. La sua voce incarna il magnetismo delle forze naturali incontrollate e irrazionali, capaci di esercitare un potere seduttivo sull'uomo. La produzione attica ci restituisce interessanti casi di sirene 'a occhio' presenti nei cortei bacchici, ovvero esseri con il corpo da volatile marcato da un grosso occhio apotropaico. Così, mentre alcune sirene se ne stanno comodamente sedute tra i tralci di vite con Dioniso, come nel caso di una *hydrya* attica a figure nere, un'altra presiede ai giochi erotici di due satiri, nella coppa a figure nere di Boston (Museum of Fine Arts, Boston, 530-520 a. C.). D'altronde la malizia traspare anche nelle parole di Ovidio, quando nelle sue *Metamorfosi* domanda (Libro V, vv. 545-563): «*Vobi, Acheloides, unde Pluma pedesque avium quum virginis ora geratis*?» (ma a voi, figlie di Acheloo, da dove vengono piume e zampe d'uccelli, quando avete volto di donna?).

[23] Wienfried Menninghaus, *A cosa serve l'arte? L'estetica dopo Darwin* [2011], trad. di Massimo Salgaro, Verona, Edizioni Fiorini, 2014, p. 123.
[24] Loredana Mancini, *Il rovinoso incanto. Storie di sirene antiche,* Bologna, Il Mulino, 2005, pp. 64 sgg.

Piume e ali, quindi, mentre il volto è quello di una Lolita quasi nabokoviana. Sembra che la sirena si spogli a poco a poco dei suoi aspetti più mostruosi e demoniaci, in un processo di sublimazione del potere erotico e persuasivo che la fa rientrare a pieno titolo nel mondo dell'ornitologia. È un uccello, dotato di ali e di belcanto, non ancora il pesce anderseniano, assiso su uno scoglio nel porto di Copenaghen. Perché? Il mito della sirena sarebbe qui la prova – in senso eziologico – di un primato della musica sul linguaggio: a partire dal mondo ornitologico e dalla valorizzazione 'sessuale' della bellezza, i suoni ritmico-musicali si sarebbero evoluti nel contesto della comunicazione multimodale – in un combinarsi di gesti, movimenti corporei e suoni – precedendo di molto la nascita della parola: come ha detto Steven Mithen, 350.000 anni or sono l'uomo avrebbe già appreso le arti canore, mentre la parola arriverà solo 250.000 anni dopo...[25]

11. Il ritmo come *reward system*

Che cosa è dunque accaduto nel cervello di homo erectus ancora prima che facesse la sua apparizione homo sapiens? Se ne sono occupati più di recente due neuro-cognitivisti nella convinzione che la musica venga ancor oggi impiegata spontaneamente dagli individui per modulare lo stato di *arousal* e regolare l'umore, costituendo pertanto uno strumento comportamentale capace di influenzare l'omeostasi psico-fisiologica. Tale funzione regolativa, oltre a rivestire un ruolo di rilevanza nella vita comune, è oggetto di un crescente interesse in ambito clinico, dove la musica viene utilizzata in contesti pre- e post-operatori come coadiuvante per la gestione del dolore, il contenimento dell'ansia e il recupero post-traumatico[26]. L'applicazione medica della musica, lungi dall'essere un'invenzione recente, affonda le proprie radici in pratiche arcaiche di medicina rituale, nelle quali la componente sonora svolgeva un ruolo essenziale nella modulazione degli stati affettivi e fisiologici del malato. La continuità tra tale eredità storica e gli approcci contemporanei evidenzia come una costante la capacità della musica di agire come modulatore multimodale, capace di integrare dimensioni emotive, cognitive e somatiche.

La questione fondamentale è tuttavia se ci sia un legame neurobiologico tra musica e sistema della ricompensa (*reward system*) in grado di integrare meccanismi di motivazione, previsione, apprendimento da rinforzo, comportamenti orientati a uno scopo e stati edonici[27]. In una parola: pur non possedendo valore biologico primario come il cibo o la riproduzione sessuale, la musica è in grado di attivare il medesimo network neuronale e di produrre risposte neurochimiche analoghe a quelle indotte da stimoli primari?

Evidenze provenienti da studi condotti attraverso neuro-imaging indicano che l'ascolto di musica percepita come piacevole determina un incremento del flusso ematico in regioni quali il sistema limbico mesocorticale, il talamo, il cervelletto, l'insula, la corteccia cingolata anteriore e la corteccia orbito-frontale, aree implicate nei processi di ricompensa e rinforzo[28]. Degna di nota è la convergenza di risultati ottenuti con PET e risonanza magnetica funzionale a indicare che il piacere musicale è strettamente associato all'attivazione dopaminergica del nucleo accumbens. Dove c'è piacere, o attesa di una ricompensa che dia piacere, lì ci stiamo aggirando nei campi elisi del nucleo accumbens: in particolare l'aspettativa di una ricompensa fondata sulla familiarità con un brano e sulla possibilità di anticiparne lo sviluppo si è rivelata, durante i test, un fattore cruciale nell'aumentare il rilascio di dopamina[29]. Insomma, la predittività

[25] Steven Mithen, *The Singing Neanderthals. The Origins of Music, Language, Mind, and Body*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2007, pp. 217-220.
[26] Mona Lisa Chanda e Daniel J. Levitin, *The neurochemistry of music*, «Trends in Cognitive Sciences», 17, 4, 2013, pp. 179 sgg.
[27] Kent C. Berridge e Morten L. Kringelbach, *Pleasure systems in the brain,* «Neuron», 86, 3, 2015, pp. 646-664.
[28] Blood e Zatorre, *op. cit.*, pp. 11818-11823; Chanda e Levitin, *op. cit.*, pp. 179-193.
[29] Valorie N. Salimpoor *et al.*, *Anatomically distinct dopamine release during anticipation and experience of peak emotion to music,* «Nature Neuroscience», 14, 2, 2011, pp. 257-262.

melodico-armonica attiverebbe processi di 'anticipatory pleasure' paragonabili a quelli osservati con stimoli primari.

Parallelamente, durante l'ascolto di brani musicali si sono registrate inattivazioni significative dell'amigdala e dell'ippocampo, aree deputate alla gestione delle risposte difensive in condizioni di stress, e bassi livelli di cortisolo. Definendo lo stress come risposta neurochimica alla perdita dell'equilibrio omeostatico, Chanda e Levitin citano molti studi che documentano l'efficacia della musica rilassante nella riduzione dei livelli di cortisolo e ansia, sia in soggetti sani sia in pazienti sottoposti a interventi invasivi, neonati e individui con patologie cardiovascolari. A riprova di ciò, sperimentazioni che hanno confrontato brani di musica classica 'rilassante' con brani di musica techno 'stimolante' hanno rivelato che i livelli di cortisolo, prolattina e noradrenalina sono aumentati significativamente nella condizione techno[30]. Come si spiega tutto questo? Se la musica influenza i centri cerebrali che regolano respirazione, frequenza cardiaca, pressione sanguigna e tono muscolare, le caratteristiche strutturali di un brano (ad es. il ritmo) possono modulare la neurotrasmissione e quindi influenzare anche funzioni cognitive come l'attenzione? La risposta, a partire da Panksepp, è affermativa: il cervello interpreterebbe determinati pattern sonori come segnali rilevanti per la sopravvivenza, analoghi a suoni naturali rassicuranti quali le vocalizzazioni materne o le fusa feline, capaci di ridurre l'attività del sistema simpatico e di utilizzare il rilascio di ossitocina per irrorare aree legate alla memoria sociale, come l'amigdala e l'ippocampo[31], a sostegno dell'ipotesi che la musica abbia svolto un ruolo evolutivo nella costruzione di reti sociali.

12. Gli antecedenti evolutive della musica e i suoi effetti

Molti aspetti dinamici della musica sembrano accedere in maniera diretta ai sistemi emozionali umani senza necessità di un'elaborazione complessa – circostanza che lascia supporre come la capacità del cervello di rispondere emotivamente ai suoni abbia una storia evolutiva stratificata, intrecciata con l'emergere della comunicazione intersoggettiva, con le strategie di selezione sessuale e con la regolazione di altre dinamiche sociali riguardanti la coesione di gruppo e il coordinamento delle attività (le grandi assisi degli attuali concerti rock deriverebbero appunto da questa originaria 'prosocialità' della musica). In questo quadro, per le neuroscienze e i neodarwinisti, le esperienze affettive evocate da stimoli musicali potrebbero poggiare su vere e proprie basi adattive, ciò che spiegherebbe la facilità con cui processi neurali anche assai profondi trovino nella musica una modalità espressiva più immediata di quella fornita dal linguaggio verbale.

Tra le molteplici interpretazioni genetiche, Panksepp e Bernatzky individuano come più persuasiva quella che attribuisce alla musica un ruolo nella selezione del partner e nell'idoneità riproduttiva: in numerose specie dei vertebrati – il caso degli uccelli è solo il più noto – l'attività vocale legata all'attrazione e all'eccitazione sessuale è sorprendentemente intensa[32], e se le emozioni fungono da metriche del benessere corporeo la capacità di generare e decodificare suoni rappresenta un vantaggio selettivo di primo piano. A ciò si aggiunge il potenziale ruolo della musicalità nella comunicazione madre-bambino e nei rapporti sociali, riguardanti i meccanismi di selezione del gruppo. Per *homo sapiens*, i cui antenati abitavano ambienti arborei dove il suono costituiva uno strumento essenziale per coordinare le attività, rafforzare i legami, attenuare conflitti e stabilire gerarchie, la capacità di modellizzare la prosodia, cioè il carattere melodico delle emissioni vocali, doveva costituire un vantaggio adattivo rilevante, molto prima della nascita del linguaggio verbale. Il suono rappresenta infatti

[30] Luciano Bernardi, Camillo Porta e Peter Sleight, *Cardiovascular, cerebrovascular, and respiratory changes induced by different types of music in musicians and non-musicians: The importance of silence,* «Heart», 92, 4, 2006, pp. 445-452.

[31] Charles T. Snowdon, David Teie e Michael M. Savage, *Music evolution and neuroscience,* in *Language, Music, and the Brain,* a cura di Michael Arbib, Cambridge (Mass.)-London, MIT Press, 2015.

[32] Jack W. Bradbury e Sandra L. Vehrencamp, *Principles of Animal Communication*, Sinauer Associates, 1998; Marc D. Hauser, *The Evolution of Communication*, Cambridge, MIT Press, 1996.

un mezzo privilegiato per sincronizzare e regolare le emozioni a beneficio della coesione sociale, come dimostrano ancora oggi specie come i babbuini Gelada[33], benché le loro 'canzoni' siano stereotipate rispetto alla complessità della musica umana.

Va detto che a opinione di alcuni studiosi[34] maggiori risultati scientifici si otterrebbero perseguendo cause evolutive *prossimali* piuttosto che *distali*: si pensi ad esempio all'ipotesi che la capacità di cantare, già osservabile nella lallazione melodica dei bambini, costituisca un adattamento per facilitare l'insegnamento e l'apprendimento nella diade madre-figlio, e un momento cruciale di tale adattamento potrebbe essersi dato quando le madri iniziarono a modulare tempo e intonazione in interazioni spontanee e cariche di valenza affettiva, nei modi del cosiddetto 'maternese' (*motherese*). Gli esperimenti condotti da Panksepp e Bernatzky con i loro studenti universitari, impegnati nell'apprendimento di complesse terminologie neuro-anatomiche, mostrarono incredibilmente che la ritenzione delle informazioni fosse superiore quando il materiale era presentato tramite un vettore musicale (ad es. il canto d'opera) rispetto a un'esposizione non musicale. Un fenomeno analogo potrebbe essere alla base del cosiddetto 'Effetto Mozart'[35], ossia il miglioramento temporaneo di abilità spaziali dopo l'ascolto di musica classica: effetto che, tuttavia, potrebbe essere spiegato anche grazie all'incremento dell'umore positivo e all'attivazione neurale prodotta dalla musica, con conseguenze favorevoli sulle *performances* cognitive e creative.

A proposito dell''Effetto Mozart' va ricordato come grande rilevanza abbia il concetto di intonazione, messo a punto fin dal XVIII secolo dal fisico francese Joseph Sauveur, studioso di acustica e fonetica, che definì il *DO centrale* come avente una frequenza di 256 Hertz (Hz), ossia 256 oscillazioni al secondo. Ora, in acustica fisica l'*Hertz* costituisce l'unità di misura della frequenza di un'onda periodica, definita come il numero di cicli completi che si ripetono in un secondo (1 Hz = 1 ciclo/secondo), e quindi l'adozione di 256 Hz come 'base' implicava un'impostazione matematica basata su potenze di due, in cui ogni ottava corrispondeva a un raddoppio della frequenza, fornendo così una struttura armonica internamente coerente e facilmente calcolabile. L'esperimento non ebbe successo, per cui nel XIX secolo Giuseppe Verdi si fece promotore della cosiddetta *accordatura verdiana*, che fissava il *La* a 432 Hz, in modo da garantire un'intonazione più naturale e meno tesa rispetto ai valori crescenti in uso all'epoca (spesso compresi tra 435 e 450 Hz); in studi recenti di psicologia della musica, infatti, questa accordatura è stata definita 'accordatura aurea' per il suo ipotetico legame con proporzioni armoniche considerate ottimali per l'orecchio umano.

L'impostazione a 432 Hz presenta una peculiare conseguenza matematica: all'interno della scala tonale temperata, il *DO centrale* risultante da questa accordatura corrisponde a circa 256 Hz, il che rende la frequenza di 8 Hz il ventisettesimo sopratono del *DO*. In acustica, il *principio delle armoniche* stabilisce che un suono reale non è mai costituito da una singola frequenza pura, ma piuttosto da una combinazione del suono fondamentale e di multipli interi di quest'ultimo (*armoniche superiori*), con intensità decrescente. La vibrazione simpatetica fa sì che quando una nota fondamentale è emessa, anche altre note (in particolare le ottave corrispondenti) entrano in vibrazione spontanea propagando la risonanza. In questo modo, accordare un *La* a 432 Hz innesca una serie di corrispondenze armoniche che, secondo alcune ipotesi, favorisce la stimolazione della frequenza di 8 Hz.

Ora, che rilevanza ha tutto questo con le architetture neurali del cervello? Come insegna la neuro-fisiologia umana, il cervello è sensibile ai cosiddetti *toni binaurali* descritti nel 1839 dal medico prussiano Heinrich Wilhelm Dove, i quali si manifestano quando due suoni puri di frequenza inferiore a 1500 Hz e con differenza reciproca inferiore a 30 Hz vengono presentati separatamente a ciascun orecchio (ad esempio tramite cuffie), in modo tale che il cervello non percepisce due toni distinti, bensì un terzo

[33] Bruce Richman, *Rhythm and melody in gelada vocal exchanges*, «Primates», 28, 2, 1987, pp. 199-223.
[34] Mithen, *The Singing Neanderthals*, cit., pp. 94 sgg.
[35] Frances H. Rauscher e Gordon L. Shaw, *Key components of the Mozart effect*, «Perceptual and Motor Skills», 86, 3, 1998, pp. 835-841.

tono illusorio, corrispondente alla differenza tra le due frequenze: questo *décalage* interno è interpretato come una modulazione lenta, capace di influenzare l'attività elettrica cerebrale e quindi condizionare l'umore e le attività cognitive.

L'elettroencefalografia distingue varie bande di frequenza dell'attività cerebrale:

1. Onde Delta (<4 Hz), tipiche del sonno profondo;
2. Onde Theta (4–8 Hz), associate a stati onirici, meditativi e alla fase REM;
3. Onde Alpha (8–14 Hz), connesse al rilassamento vigile e a stati meditativi;
4. Onde Beta (14–39 Hz), proprie della veglia attiva e dell'attenzione concentrata, ma anche di stati ansiosi;
5. Onde Gamma (>40 Hz), correlate a intensa attività cognitiva, percezioni complesse e talvolta a stati di agitazione o paura.

Ora, poiché il *range* udibile dall'orecchio umano si estende da circa 20 Hz a 20.000 Hz, e pertanto frequenze inferiori ai 20 Hz come quelle delle onde cerebrali non possono essere percepite acusticamente, i toni binaurali consentono invece di *simulare* tali frequenze presentando ad esempio all'orecchio sinistro un tono di 300 Hz e all'orecchio destro un tono di 308 Hz, in modo tale che il cervello rilevi una differenza di 8 Hz e vi si sincronizzai, stimolando onde Alpha o Theta a seconda del contesto.

Ecco il punto: la frequenza di 8 Hz assume in questo quadro una posizione privilegiata perché è stata messa in relazione alla replicazione del DNA umano e al ritmo fisiologico di alcune funzioni cerebrali, in modo tale che la sincronizzazione cerebrale a 8 Hz potrebbe attivare fino al 90% della neocorteccia 'inattiva', operando su una rete neurale più estesa rispetto ai *range* di frequenza più elevati[36].

Recenti studi sperimentali[37] hanno indagato le risposte comportamentali a esecuzioni musicali accordate a 440 Hz rispetto a quelle a 432 Hz, ed è risultato che queste ultime hanno attivato nei partecipanti indici edonici più elevati – dati collegabili almeno in via ipotetica a fenomeni analoghi a quelli descritti nell'Effetto Mozart, e cioè un temporaneo incremento delle capacità di cognizione spaziale. Il segreto di tutto questo è tuttavia neurochimico, perché è stato riscontrato in modo incontestabile che la stimolazione di onde Alpha attraverso musica accordata a 432 Hz sollecita la secrezione di ormoni quali l'adrenalina e la dopamina, oltre a neuropeptidi oppioidi endogeni (endorfine, encefaline e beta-endorfine). Il cocktail è davvero impareggiabile: da un lato gli eccitanti (dopamina e noradrenalina), dall'altro neurotrasmettitori con effetti analgesici e immunomodulatori, in quanto le endorfine riducono il dolore e la tensione muscolare, le encefaline potenziano la risposta immunitaria e le beta-endorfine favoriscono il recupero conseguente a uno stress cognitivo prolungato.

In sintesi, l'ipotesi di un legame privilegiato tra la musica accordata a 432 Hz e il funzionamento biochimico e neurofisiologico del corpo umano poggia su una complessa interazione tra fenomeni acustici (armoniche e risonanza), neurodinamica cerebrale (sincronizzazione a 8 Hz) e risposta ormonale. Pur restando necessaria una verifica empirica rigorosa e controllata, il dibattito intorno a tali connessioni continua a stimolare ricerche interdisciplinari tra musicologia, neuroscienze e psicologia della percezione[38].

13. Il quadro musicoterapeutico

Oggi si deve a Daniel J. Levitin, uno psicologo statunitense che insegna alla McGill University 'Behavioural Neuroscience' e musicista egli stesso, la più recente rassegna di studi sugli effetti terapeutici indotti dall'ascolto di musica[39]. Con grande rigore e senza abbandonarsi a toni trionfalistici, Levitin inizia con il documentare esempi di strategie

[36] Iona Miller e Pineal Gland, *DMT & Altered State of Consciousness,* «Journal of Consciousness Exploration & Research», 4, 2, 2013.
[37] Diletta Calamassi e Gian Paolo Pomponi, *Music tuned to 440 Hz versus 432 Hz and the health effects: a double-blind cross-over pilot study*, «EXPLORE», 15, 4, 2019, pp. 283-290.
[38] Daniel J. Levitin, *Music as Medicine: How We Can Harness Its Therapeutic Power*, London, Cornerstone Press, 2025, pp. 245 sgg.
[39] Ivi, pp. 50 sgg.

curative attraverso l'ascolto musicale a partire dal Paleolitico superiore, e attraverso una accertata planimetria del cervello – in base alla quale l'emisfero cerebrale destro si occuperebbe della parte più propriamente musicale della percezione di un brano, e in particolare del 'tempo', mentre l'emisfero sinistro si focalizzerebbe principalmente sul linguaggio, analizzando quindi la struttura e le parole di un brano musicale, individuandone i pattern ritmici – documenta non solo le relazioni biunivoche tra musica e apprendimento, ma soprattutto i vantaggi apportati alla memoria[40].

La nostra mente utilizza infatti dei modelli ricorsivi per previsione, riconoscimento e recupero delle informazioni, per cui la musica, attraverso la sua struttura ritmica e armonica, aiuta chi ha subìto dei traumi a memorizzare gli accadimenti e riconnettersi con sé stessi. Uno degli esempi concreti citati da Levitin è l'uso di *rhythmic auditory stimulation* in persone con malattie neurologiche, ad esempio la sclerosi multipla, allo scopo di migliorare movimento e coordinazione, ma altresì nel caso del morbo di Parkinson la musica agisce come guida ritmica per stimolare il rilascio di dopamina, deficitaria nei malati, spesso riducendo la necessità di farmaci a base di acetilcolina, dannosi per altri versi[41]. Ogni qual volta il cervello cessa di essere operativo e si dispone per così dire a una pausa riflessiva denominata Default Mode Network (DMN), la musica agisce come focalizzatore in grado di incrementare i processi introspettivi. Insomma, «the more you find out about our cognitive and emotional relationship with music, the more mysterious it seems[42]».

Se la musica costituisce oggi in psicologia sperimentale una delle procedure di induzione dell'umore più efficaci, come documentato da un'ampia serie di studi, rimane del tutto cruciale per il futuro stabilire la durata temporale di tali effetti e il grado di specificità dei cambiamenti indotti, per capire secondo quale posologia essi corrispondano alle emozioni veicolate dalla musica[43]. Per affrontare queste domande, è stata condotta una ricerca su studenti universitari di 16, 19 e 23 anni, sottoposti a due sessioni di ascolto musicale di 40 minuti ciascuna: una dedicata a brani 'allegri' e una a brani 'tristi'. Per la valutazione auto-riferita di felicità, tristezza, ansia e rabbia è stata utilizzata la scala Likert in quattro momenti: immediatamente prima dell'ascolto, subito dopo, e a due intervalli di dieci minuti ciascuno. I partecipanti avevano portato selezioni personali di brani per entrambe le sessioni, riprodotte in ordine casuale, e dopo ogni brano venivano valutati i livelli di felicità e tristezza, il grado di apprezzamento e il contenuto emotivo percepito. La maggioranza delle selezioni presentava una chiara valenza emotiva, e le categorie 'allegra' e 'triste' erano riconosciute in modo univoco.

Poiché l'obiettivo centrale era determinare la persistenza temporale dell'effetto emotivo, e dato che ai soggetti era stato chiesto di non interagire verbalmente durante l'esperimento, si è introdotta una 'attività riempitiva' negli intervalli post-ascolto, consistente nello scrivere liberamente su un argomento a scelta. Tale procedura, oltre a ridurre la noia e tenere sotto controllo variabili estranee, ha mantenuto i partecipanti in una condizione di introspezione. Ebbene, i risultati medi delle scale di valutazione (Figura 3) mostrano un pattern netto: la musica 'allegra' aumenta significativamente i punteggi di felicità, la musica 'triste' quelli di tristezza, e in entrambi i casi l'effetto è massimo subito dopo l'ascolto, rimanendo significativo, ma attenuato, per dieci minuti, mentre trascorsi venti minuti, i cambiamenti non sono più statisticamente rilevanti. Nota bene: entrambi i tipi di musica hanno cooperato a ridurre ansia e rabbia, ma solo nell'immediato post-ascolto.

[40] Nina Kraus, *Of Sound Mind: How Our Brain Constructs a Meaningful Sonic World*, Cambridge (MA.), MIT Press, 2021, pp. 180 sgg.
[41] Oliver Sacks, *Musicophilia: Tales of Music and the Brain,* New York, Knopf, 2007; David Sulzer, *Music, Math, and Mind: The Physics and Neuroscience of Music*, New York, Columbia University Press, 2021, pp. 55 sgg.; Eckart Altenmüller, Stanley Finger e Francois Boller (a cura di), *Music, Neurology, and Neuroscience: Historical Connections and Perspectives,* Amsterdam, Elsevier, 2015.
[42] Levitin, *op. cit.*, p. 14.
[43] Sulzer, *op. cit*, pp. 24 sgg.; Altenmüller, Finger e Boller (a cura di), *op. cit.*; Kraus, *op. cit.,* pp. 123 sgg.; Alice Mado Proverbio, *Neuroscienze cognitive della musica: il cervello musicale tra arte e scienza*, Bologna, Zanichelli, 2022.

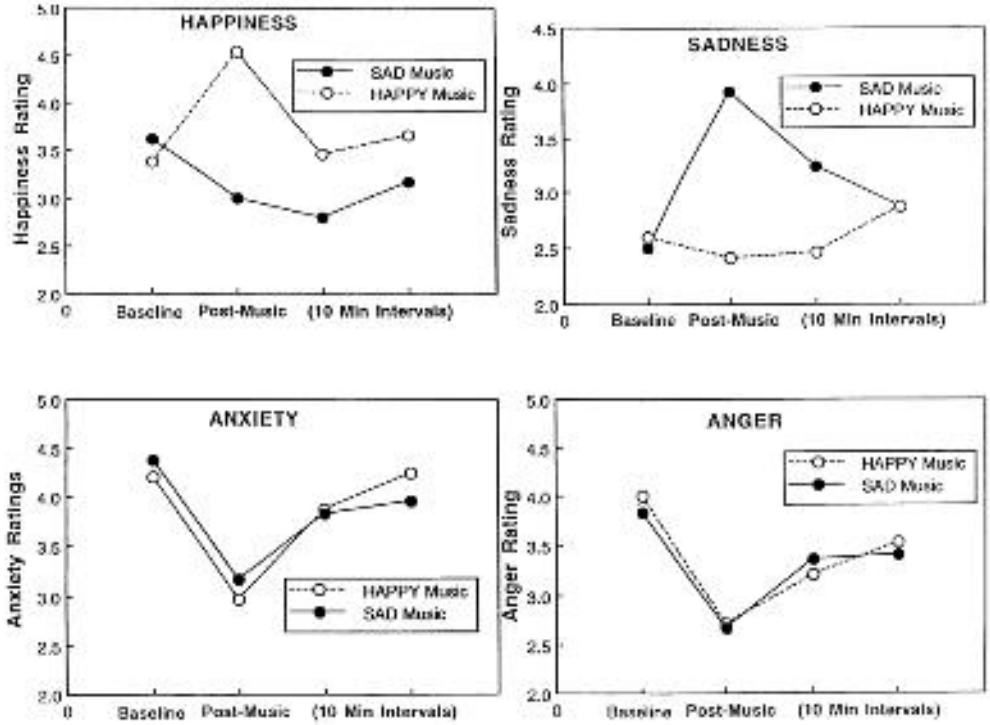


Figura 3. Variazioni medie dei punteggi di felicità e tristezza (scala Likert a 7 punti) in seguito a musica allegra e triste, nei quattro momenti di rilevazione (pre-ascolto, subito dopo, +10 min., +20 min.).

Questi dati dimostrano la possibilità di modulare in maniera selettiva felicità e tristezza mediante la musica, ma con un effetto temporale limitato ai minuti successivi. Poca cosa, ma tale esito offre spunti di riflessione in merito all'*Effetto Mozart* –secondo cui l'ascolto di alcune sonate aumenterebbe le abilità spaziali[44]–, suggerendo l'ipotesi che eventuali incrementi cognitivi possano essere in parte mediati da modificazioni emotive o attenzionali indotte dalla musica. Se il calo concomitante di ansia e rabbia lascia supporre un'interazione tra diversi processi emotivi, esso pone dei problemi interpretativi quando si cerca di collegare i cambiamenti di umore a modificazioni comportamentali osservate nel breve periodo successivo all'ascolto: tali effetti emotivi generali potrebbero infatti spiegare molti dei benefici 'terapeutici' attribuiti alla musica.

Ma perché mantenere tutte queste riserve, sosteneva Panksepp[45]? L'influenza delle emozioni sui processi fisiologici è ormai talmente consolidata che appare ragionevole ipotizzare un'azione benefica della musica sulla salute fisica dell'uomo, anche se le prove scientifiche disponibili non possiedono ancora la solidità desiderabile, in parte a causa dell'elevata variabilità dei gusti musicali e dell'esposizione massiccia alla musica, tali da rendere difficile l'individuazione di gruppi di controllo privi di tali gusti[46].

Rimane inoltre complesso distinguere tra i benefici derivanti direttamente dalla musica e quelli mediati da cambiamenti affettivi suscitati dall'ascolto. La letteratura relativa agli effetti analgesici della musica è ampia: Panksepp e Bernatzky, ad esempio, hanno riscontrato una riduzione del dolore, dello stress e della sintomatologia depressiva in pazienti con lombalgia cronica[47] , ma – di nuovo – le evidenze disponibili

[44] Gordon Shaw, Katherine Ky e Frances Rauscher, *Mozart Spatial Reasoning*, «Nature», 365, 1993, p. 611.
[45] Panksepp, *The emotional sources of "chills" induced by music*, cit., p. 49.
[46] Muriel T. Zaatar *et al.*, *The transformative power of music: Insights into the role of music in mental health and well-being*, «Frontiers in Psychology», 14, 2023, 1076501.
[47] Panksepp e Bernatzky, *op. cit.*, p. 145.

non consentono ancora di formulare una sintesi conclusiva, rendendo necessari ulteriori studi che considerino con maggiore attenzione la sofferenza emotiva, oltre alla componente strettamente fisica del dolore.

Da questo punto di vista, la comunità scientifica ha guardato con grande favore agli studi della neurologa Melissa Maguire della University of Leeds, che conducendo una indagine all'incrocio tra neuroscienze cognitive, clinica neurologica e studi musicologici ha esplorato in profondità il rapporto, complesso e in apparenza paradossale, tra musica ed epilessia. Dopo una premessa dedicata ai processi neurofisiologici implicati nell'elaborazione musicale e alla mappatura delle aree corticali e sottocorticali coinvolte, Maguire ha affrontato il tema specifico dell'epilessia musicogena, ossia quella rara, paradossale forma di epilessia riflessa in cui particolari stimoli musicali agiscono come fattori scatenanti di crisi[48]. Tale fenomeno, per la sua natura provocatoria rispetto alla consolidata percezione della musica come strumento terapeutico – talvolta dotato di documentati effetti anti-epilettici[49] – solleva un problema interpretativo centrale: la musica può forse agire sia come modulatore positivo sia come fattore pro-convulsivante, delineando un effetto dicotomico la cui spiegazione resta aperta a ulteriori verifiche sperimentali[50] .

Nel tentativo di chiarire i meccanismi sottesi a tale dualità, Maguire individua diversi assi di ricerca prioritaria: (*i*) la valutazione dell'impatto dei trattamenti antiepilettici, farmacologici e chirurgici sulle competenze musicali[51], che può offrire indizi diretti sui rapporti funzionali tra le reti neurali deputate alla percezione e produzione musicale e i foci epilettogenici, variabili in funzione della tipologia di epilessia; (*ii*) l'analisi comparativa tra casi clinici, per distinguere i profili neurocognitivi nei quali la musica opera come trigger negativo da quelli in cui assume valenza protettiva o riabilitativa.

La cornice epidemiologica ricorda come l'epilessia, patologia neurologica cronica a incidenza globale (circa 65 milioni di casi, 1 su 100 individui)[52], presenti un'elevata eterogeneità, benché la prevalenza di crisi a origine temporale – il lobo temporale rappresenta, nel 70% delle crisi focali, la sede primaria – stabilisce un collegamento diretto con l'elaborazione uditiva e la memoria musicale, funzioni in larga parte, ma non esclusivamente, lateralizzate nell'emisfero destro. È in tale contesto che le epilessie riflesse, e tra esse quella 'musicogena', acquistano un valore paradigmatico per comprendere come stimoli complessi, dotati di dimensione sensoriale ed emotiva, possano modulare l'attività epilettiforme.

L'analisi di Maguire integra un'ampia ricognizione storica – dalle prime osservazioni ottocentesche sull'amusia fino alle tecniche contemporanee di neuro-imaging– con lo studio delle specifiche sindromi cliniche legate alla musica: allucinazioni musicali, musicofilia[53], fenomeni automatistici[54], perdita temporanea della prosodia e amusia ictale[55]. In ciascuno di questi quadri, la componente emotiva emerge come variabile cruciale, in grado di attivare circuiti limbici e vie dopaminergiche che, a seconda delle condizioni individuali e dei pattern di connettività, possono favorire o inibire la generazione di crisi. Il potenziale terapeutico della musica è analizzato con rigore critico dalla Maguire, a partire dagli studi che hanno rilevato riduzioni

[48] Francesco Pittau *et al.*, *Musicogenic epilepsy: A review of 110 cases*, «Epilepsia», 49,6, 2008, pp. 933-941.
[49] Samaneh Sadat Dastgheib *et al.*, *Effect of listening to Mozart K.448 on epileptiform activity*, «Epilepsy & Behavior», 37, 2014, pp. 20-24.
[50] Michael Maguire, *Music and its association with epileptic disorders,* in *Progress in Brain Research*, vol. 217, a cura di Eckart Altenmüller e Stanley Finger, François Boller, Cambridge (Mass.)-Amsterdam, Elsevier, 2015, pp. 107-127.
[51] Akihiko Tateno *et al.*, *Carbamazepine-induced pitch perception deficit*, «Epilepsia», 47, 1, 2006, pp. 93-96; Maguire, *op. cit.*, p. 122.
[52] David J. Thurman *et al.*, *The epidemiology of epilepsy*, «Epilepsia», 52 (Suppl. 7), 2011, pp. 2-26.
[53] Sacks, *op. cit.*
[54] Ahmet Z. Burakgazi *et al.*, *Whistling as an ictal semiology*, «Epileptic Disorders», 16, 1, 2014, pp. 103-107.
[55] Andreas S. Peters *et al.*, *Ictal aprosodia*, «Epilepsia», 52, 11, 2011, pp. 2077-2085.

significative delle scariche epilettiformi in seguito all'ascolto di specifiche composizioni[56], ma la letteratura è limitata, metodologicamente eterogenea e concentrata quasi esclusivamente sull'Effetto Mozart, senza chiarire se esso sia legato a strutture ritmiche, a coerenza tonale o ad altre proprietà acustiche. L'ipotesi più accreditata implica un'azione combinata di attivazione corticale, sincronizzazione neuronale e modulazione dopaminergica, benché la stessa 'via dopaminergica', se diversamente modulata, potrebbe essere all'origine dell'effetto pro-convulsivante osservato nei casi musicogeni[57].

Maguire dedica ampio spazio alle implicazioni dei trattamenti antiepilettici sulle abilità musicali: da un lato gli effetti collaterali di alcuni farmaci sulla percezione dell'altezza tonale, dall'altro le conseguenze neuropsicologiche del trattamento chirurgico del lobo temporale, con particolare attenzione ai rischi associati a resezioni nell'emisfero destro. I casi di musicisti professionisti offrono un campo d'osservazione privilegiato, mostrando sia vulnerabilità specifiche, sia straordinarie capacità di riorganizzazione funzionale e di plasticità neurale. E dunque, come procedere? Melissa Maguire sottolinea la necessità di includere nei protocolli pre- e intra-operatori strumenti di valutazione standardizzati della musicalità, quali il *Montreal Battery for the Evaluation of Amusia*[58], l'IPP *(Intracarotid Propofol Procedure)* adattata a compiti musicali, poiché l'assenza di valutazioni sistematiche in questo ambito rappresenta, secondo Maguire, una lacuna clinica e scientifica invalidante.

In conclusione, la relazione tra musica ed epilessia appare come un sistema dinamico e multidimensionale, in cui interagiscono fattori neurofisiologici, emotivi e ambientali dove il riconoscimento della sua natura ambivalente – tanto pro, quanto anticonvulsivante – non riduce, ma anzi amplifica, il potenziale della musica come strumento terapeutico e diagnostico. Nondimeno, perché tale potenziale possa tradursi in pratiche cliniche efficaci sarà necessario un ulteriore sforzo di ricerca interdisciplinare, capace di connettere neuroscienze, musicologia e medicina, e di sviluppare paradigmi sperimentali capaci di distinguere le condizioni in cui la musica cura da quelle in cui esercita addirittura effetti nefasti.

[56] Dastgheib *et al.*, *op. cit.*, pp. 20-24.
[57] Yuri Bozzi *et al.*, *Neuroprotective role of dopamine against glutamate neurotoxicity in the striatum,* «Neuroscience», 99, 1, 2000, pp. 83-93.
[58] Peretz *et al.*, *op. cit.*, pp. 111-141.

Narrative medicine, health literacy, and the archive of migration traumas and translingualism in Igiaba Scego's *Cassandra in Mogadishu*

Tiziana de Rogatis

University for Foreigners of Siena
(derogatis@unistrasi.it)

Andreina Sgaglione

University for Foreigners of Siena
(sgaglione@unistrasi.it)

Abstract

This essay analyzes Igiaba Scego's diasporic, choral, and translingual pathography *Cassandra in Mogadishu* (*Cassandra a Mogadiscio*) from the perspective of the construction of an archive of migration trauma (Pnrr/The spoke 10/5 2022-2025). The first part of the essay identifies the archival and iconic power of pathography, the cypher for which lies in the oscillation between obfuscation and vision triggered by the ocular disease of the narrator, a female "wounded storyteller" of narrative medicine. The second part analyzes the interaction of pathography with health literacy and narrative medicine by interweaving Italian L2 didactic theory with the autobiographical narratives of migrants, which provide a privileged point of view for dealing with the topic of health.

Parole chiave

Narrative Medicine, Migratory Traumas, Archival Power

DOI

https://doi.org/10.58015/2036-2293/788

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.

Part one
Tiziana de Rogatis

1. Narrative medicine, archival images and the storytelling of migration trauma in Igiaba Scego's *Cassandra in Mogadishu*

1.1. The archive's secret compartment

This co-authored essay was conceived as a means of supporting and complementing the research-based endeavor to build an online and open-access transmedia archive of migration trauma within the regional healthcare ecosystem of Tuscany (Pnrr/The spoke 10/5 2022-2025)[1]. The methodology of the archive and the project itself were born in an interdisciplinary context, breaking down narrative medicine into the categories of storytelling, migratory trauma, and health literacy.

Migratory traumas generate a double level of untranslatability. A first level is structurally connected to every trauma, understood as a rupture of the mental system and as a more-or-less marked refusal to translate into memory and language the entirety of the traumatic event. A second level is generated instead by the Babelic variables of multicultural differences and the difficulty of tracing them back to some shared legibility.

Images stem from this dual dynamic of untranslatable migration trauma and therefore occupy an important space in the online and open-access transmedia archive of migration trauma within the Tuscan healthcare ecosystem (Pnrr/The spoke 10/5 2022-2025). From a multicultural perspective, images are indeed a way to negotiate meaning: enigmatic, ambiguous, and yet also shared. From the mental perspective, the image is an instantaneous neurocognitive synthesis that captures «the shrapnel of traumatic time»[2] and persists where the long duration of memory and language may have been fragmented and/or jammed by trauma. Situated beyond the gap of memory and speech, images are imprints or traces that lead to what cannot be spoken. On the plane of traumatic disruption and on the plane of multicultural differences, images act as centripetal vectors, as objective correlatives.

From the perspective of the archive of migratory trauma, the autobiography *Cassandra in Mogadishu* (*Cassandra a Mogadiscio* [3]) by the Italo-Somali writer Igiaba Scego has appeared to me, ever since its publication in 2023, as a paradigmatic text, capable of embodying the theoretical and practical importance of the category of migratory trauma and its interrelation with the image and the archive. Indeed, the metaphor of the archive and its nexus with migratory trauma and images are central to this choral and

[1] The translation of the essay, by David Geoffrey Lummus, was funded by the European Union - Next Generation EU, Mission 4 Component 2 Inv. 1.5 CUP: E63C22001050001. An original form of this essay (*Illness, MigratoryTtraumas and Mythical-Historical Images in Igiaba Scego's «Cassandra in Mogadishu»*) was selected by the *Institute for Medical Humanities* (Durham University, UK), as part of the symposium *Gender and Genre: Medical Humanities and the Moving Image* (18 September 2024) as dissemination of Pnrr/The spoke 10/5 2022-2025 research. The first part of this essay (*Narrative medicine, archival image and the storytelling of migration trauma in Igiaba Scego's «Cassandra in Mogadishu»*) is by Tiziana de Rogatis; the second part (*From archive to cure: applied narrative medicine and health literacy for migration trauma in «Cassandra in Mogadishu»*) is by Andreina Sgaglione.

[2] Ulrich Baer, *Spectral Evidence. The Photography of Trauma*, Cambridge (MA) and London, MIT Press, 2002, p. 7. See also Roger Luckhurst, *The Trauma Question*, London, Routledge, 2008, pp. 149-150; Katrin Wehling-Giorgi, *Toward a New Aesthetics of Trauma*, in Tiziana de Rogatis-Katrin Wehling-Giorgi, *Introduction: A Theoretical and Italian Perspective*, in *Trauma Narratives in Italian and Transnational Women's Writing*, edited by T. de Rogatis and Katrin Wehling-Giorgi, Sapienza Università Editrice (open access), 2022, pp. 22-33. Cfr. also George Didi-Huberman, *Images in Spite af All. Four Photographs from Auschwitz*, translated by S. B. Lillies, Chicago and London, The University of Chicago Press, 2008, p. 167 ff.

[3] Igiaba Scego, *Cassandra a Mogadiscio*, Bompiani, Milano, 2023. Henceforth the volume will be referred to as cm, both in the notes and in the body of the text. Scego's autobiography is written in Italian and it has not yet been fully translated into English. A partial translation by David Geoffrey Lummus is provided in this essay.

genealogical story. The text revolves mainly around the Somali civil war, which began in 1991 and is still ongoing, around the enduring diaspora of the Somali people and the Scego family itself, with continuous shifts location that bring the plot to Italy and rest of the world, and finally around the resulting collective loss of memory.

In *Cassandra in Mogadishu*, the threefold resistance of public and private archives underlies the plot, within which Somali cultural memory comes to terms with a multifaceted antagonist: the *Jirro*, a word that means «'disease'» in Somali (cm 16). The text is an «unending letter»[4], a «letter […] in eternal becoming» (cm 225), that an aunt – Igiaba Scego – writes to her distant niece, Soraya. The diaspora of the Somali people separates them. Soraya lives in Canada while her aunt (*edo*) resides in Italy with her mother (*hooyo*), who is also Soraya's grandmother *(ayeyo*). The intention that motivates the aunt to write the letter is to give her niece resources and tools to cure the *Jirro* in herself and others, a disease which includes among its initial symptoms the weakening or erasure of the private and public memory of Somalis in the diaspora. Indeed, the literal meaning of 'disease' is dynamic for Scego and translates first into a formula of diasporic *pathos*: «*Jirro* is our broken heart» (cm 17). Where the possessive adjective «nostro» reveals the choral and intersubjective nature of this account of the *Jirro*, a «post-war trauma» that is in reality still ongoing («unfortunately we are still in it») of an entire family that has been «shattered by the diaspora» (cm 362, 68). The traumas of migration etch cracks in the teeth, carve grooves in the faces, and creep inside the bodies of this family genealogy: «the war was like mold; it spreads everywhere, even into most the remote openings. Within your lungs. Within your pancreas. Into your groin. Among your armpit hairs» (cm 16, 23, 33, 130).

Cassandra in Mogadishu is not only an epistolary and genealogical pathography[5], but it is also a linguistic pathography, that is one in which the autobiographical narrative of pain and illness passes through the narrative of the languages spoken by the diasporic *Jirro*. In fact, the narrative is certifiable as translingual thanks to the large space attributed to the «linguistic experience» of Igiaba, Soraya, the mother/grandmother Chadigia, and finally the entire family, who no longer share a common language because of the diaspora[6]. The letter and the archive are thus a twofold and intertwined collective treatment. It consists in repeatedly pushing Soraya to learn the Italian language, so that she will be able to read a communication that is currently inaccessible to her and thus to tap into the only Somali archive available to her: the stories of her grandmother, whose «past is part of a national archive, of a nation that lost its memory in war» (cm 193). In this sense, «this letter, which was started a thousand times and torn up a thousand times, is memory made flesh» (cm 230). *Cassandra in Mogadishu* is thus configured as a thaumaturgical act of healing, in which the power to repair the traumas that have been told originates in narrativity and in the very act of enunciation: the translingual positioning of voices.

1.2 The object-palimpsest

Scego uses the discourse on private and public archives to express an act of threefold and interconnected resistance: against the disintegration of her own family, dispersed like all Somali families across the different continents of the world; against the emptying out of a

[4] Oral communication by Igiaba Scego during her talk on *«Cassandra in Mogadishu» and the translingual imaginaries* in the seminar *Translingualisms, multicultural imaginaries and teaching* (seminar curated by Tiziana de Rogatis, Università per Stranieri di Siena, January 17, 2025).

[5] Anne Hunsaker Hawkins, *Reconstructing Illness. Studies in Pathography*, West Lafayette, Purdue University Press, 1999; Ann Jurevic, *Illness as Narrative*, Pittsburgh, University of Pittsburg Press, 2012; Mariarosa Loddo, *Patografie: voci, corpi, trame*, Milan, Mimesis, 2020

[6] The topic is further explored by Andreina Sgaglione in the second part of this essay. On the restorative power of narrativity cf. Stefano Calabrese, *Narrazione e cura*, in Stefano Calabrese - Valentina Conti - Chiara Fioretti, *Che cos'è la medicina narrativa*, Rome, Carocci, 2022, pp. 53-70. On the notion of «vissuto linguistico» cf. Eva Maria Thüne, *Sprachbiographien: empirish und literarisch*, in Michaela Bürger-Koftis - Hannes Schweiger - Sandra Vlasta (Hrsg.), *Polyphonie – Mehrsprachigkeit und literarische Kreativität*, Wien, Praesence Werl, 2010, pp. 59-80.

national identity, deprived of the rootedness of records and thence of memory; and against the first stage of this collective uprooting, namely Italian colonialism in Somalia. According to the writer, «we can find our lost memory again inside the archives of the colonizers» (cm 230). Reviewing the colonial archive thus allows us to metaphorically find within it a secret compartment, cluttered with everyday objects and/or minor episodes, of which the narrator wants «to demonstrate the pain» (cm 223). This formula evokes a stratigraphic method, which recovers the hidden trace of the trauma and of its pathos from the very material of the object discovered: a second secret compartment, then, hidden this time within the object. This stratigraphic and archaeological technique brings to light what Derrida called the «archive of evil»[7], gradually compiled from what has been «dissimulated or destroyed, prohibited, diverted, repressed»[8]. By framing the colonial and postcolonial system from a different perspective, these palimpsest-objects rewrite their surface and, along with it, the surface on which History writ large has etched the destinies of the colonized.

I use the notion of «framing» in the metaphorical sense, but also in the literal sense. Indeed, in *Cassandra in Mogadishu*, one of the decisive junctures of the archival metaphor revolves around the ekphrasis of a colonial-era painting that Scego discusses in *Intermezzo decoloniale*. The tenth of the sixteen chapters of the autobiography, *Intermezzo decoloniale* is the only one that does not feature a title with a bilingual transcription in Somali and Italian. Here the translation process comes to a standstill, because when facing the colonial past and its archive, there can be no equivalence between the two worlds but only the acknowledgement of Italian responsibility. Scego contemplates the painting in question in Rome, inside the *Museum of Civilization*.[9] Never has a name been more contradictory, and in fact the presence of the writer in this museum, located in the Eur district and planned by Mussolini for the *Universal Exposition* of 1942, is part of a comprehensive and ongoing rethinking of the original colonial structure. With its endless accumulation of «sacred vestments, skins, orientalist paintings, photographs, documents, accessories, statues, teff and lentils» (cm 224), this space first and foremost achieves the effect of deactivating the vital power of the catalogued artifacts. For Derrida, «the archive always works, and a priori, against itself»[10]. This is because, regardless of methods, every archive is «hypomnesic»[11] because it is a prosthesis of human memory and its mnemonic limits. This hypomnesic structure compensates for the limits of human memory thanks to its quantitative storage of data.

If taken to an extreme, however, this tendency can deactivate the very memory that the archive aims to pass on, reducing it to an accumulative repertoire of disembodied and inert data. Since it is also, in this specific case, an archive structured according to a colonial ideology, the accumulation of artifacts risks objectifying and naturalizing colonial rule. Even worse, the archive risks reproducing colonial trauma, that is, reactivating it[12] through the anesthetized form of violence generated by the seriality of the artifacts. Scego in fact dwells on this reactivation, which passes through the silencing of her own words and pain: «I said nothing about the repositories. [...] Not a

[7] Translation by Cathy Caruth (*Literature in the Ashes of History*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2013, p. 76) from the original French version of *Mal d'archive* (Jacques Derrida, *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris, Galilée: 1995, p. 1), not included in the English translation.

[8] Translation by Caruth (op. cit., p. 76) from the original French version of *Mal d'archive*, not included in the English translation. Here follows the original text: «dissimulées ou détruites, interdites, détournées, refoulées» (ivi, p. 1).

[9] For a reflection on the space of the Museum and the urban space of Rome in *Cassandra in Mogadishu* see Katrin Wehling Giorgi, *Beyond the Eternal City: Topographies of Trauma in Elsa Morante's «La Storia» and Igiaba Scego's «Cassandra a Mogadiscio»*, «Allegoria», 90, 36, pp. 133-151.

[10] Jacques Derrida, *Archive Fever. A Freudian Impression*, translated by E. Prenowitz, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1995, p. 12.

[11] Ivi, p. 11.

[12] Hal Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, Massachusetts and London, MIT Press, 1996, p. 130.

word came out of my mouth, not even about the replicas. [...] The *Jirro* grips my stomach like a vise» (cm 224).

For the *Museum of Civilization*'s archives to bring out the «dissimulated or destroyed, prohibited, diverted, repressed» colonial trauma, the trauma hidden in its secret compartment, it requires the iconic strategy through which Scego selects and narrates images, starting from the smallest details. In fact, her focus is on a painting from the 1930s by colonial painter Milo Corso Malverna, in which a nude Somali woman is portrayed crouching while untangling her hair with a wooden comb. For Scego, the painting is «a slap in the face» because «that woman's body is superimposed upon the pain and humiliation of a thousand other women I have glimpsed in archives, books, and old photos found during my flea markets excursions» (cm 228). This nude painting is in fact part of a broader iconic code of representing wartime sexual prey: a stereotype produced (and re-produced) by racist Italian colonial ideology and its archives, particularly during the years of the Ethiopian War and Italian East Africa.[13] But Scego's ekphrasis generates another perspective starting with a detail that – as the writer points out – «opens doors that I didn't imagine existed» (cm 228): « focusing my gaze on a wooden, ornate, handmade comb, the same painting of a naked, submissive, black woman changes» (cm 229). The «afro comb» functions here as an object-palimpsest, for it is a fragment of reality capable of rewriting the law of domination inscribed on the naked body of a Somali woman. Its power to revise the archive consists in the fact that a recovery of Somali memory and its materiality is grafted on top of its ekphrasis. Scego points out that it is in fact an object that has by now disappeared, due to the Civil War and the resulting loss of «language, knowledge, and connection» that began with colonialism. This commonly used object is thus narrativized by the writer as the fruit of Somali craft knowledge, as an object of her childhood, and as the means of a *recherche* undertaken by her mother, intent on untangling the hair of her infant daughter. Its ekphrastic recovery is a revendication of lost time and knowledge; its focus in the painting is a redemption of that woman's decolonial freedom, and with her of an entire «matrilinear genealogy of traumas transmission and narration» of which the writer herself and her mother are also part.[14]

1.3 The wounded narrator, ocular metaphor, and the iconic narrativity of Cassandra in Mogadishu

According to Arthur Frank, the victimization paradigm of illness is reversed the moment when the sick person conceives of illness as a «call for stories». The power of storytelling thus pertains specifically to the «wounded stoyteller», that is, one who gives up a detached narrative position and instead tells their story from the perspective of their own vulnerability, becoming a «wounded healer» as well: «the wounded storyteller, ending silences, speaking truths, creating communities, becomes the wounded healer». This reversal of passivity into thaumaturgic narrativity is based on two restorative elements of stories. On the one hand, «stories have to repair the damage that illness has done to the ill person's sense of where she is in life, and where she may be going»; on the other, «stories are a way of redrawing maps and finding new destination».[15] From this perspective, stories of illness are first and foremost identifiable by the way in which they are told and therefore the point of view from which they are told. Thus, stories of illness should not be formulated merely as a type of content, but as a form which conveys the style of that specific experience of vulnerability. A paradigmatic figure of the narrative

[13] David Forgacs, *Colonie*, in *Margini d'Italia. L'esclusione sociale dall'Unità a oggi*, Rome-Bari, Laterza, 2015, pp. 59-140.

[14] Wehling Giorgi, *Beyond the Eternal City*, cit. p. 150. On the matrilineal dimension of Scego's poetics and the categories of «matria» and «dismatria», see also T. de Rogatis, *«La mia casa è dove sono» di Igiaba Scego. Mappe e storie, matrie e dismatrie*, in *Homing/Ritrovarsi. Traumi e translinguismi delle migrazioni in Morante, Hoffman, Kristof, Scego e Lahiri*, Edizioni Università per Stranieri di Siena (open access), 2023, pp. 145-166.

[15] Frank, *op. cit.*, pp. XVII, 53.

power of the wounded storyteller is the mythical figure of Tiresias: «his wound gives him his narrative power»; his blindness generates his vision.[16]

Between Tiresia and Scego, between the male narrator and the wounded female narrator, there are striking similarities. The first consists in the fact that, among the many variants of *Jirro*, the one that generates the pathographic style is related to the writer's eye disease (a low-pressure glaucoma) and to the several scenes during which Scego, alone in the house, practices with a blindfold, preparing for the potential blindness she might face in the future.

> I put a blindfold on my eyes. And I walk around the house. Wandering. Groping. One step after another […]. Blindfold on my eyes. Groping my way down the hallway. I slam against the walls (cm 264, 268).

Obfuscation pre-exists the disease, since for Scego it is the equivalent to myopia, which becomes the metaphor of an existential «fog» and of a second vision or historical «truth»:

> Without glasses, everything I see is obscured by a gray cloud; my eyesight is truly terrible […]. I struggle to make out images of a story, of a Somalia that I'm unable to grasp. […] Everything in front of me becomes a fog. But perhaps it is in the fog that the truth is hidden (cm 193-194).

The antidote to *Jirro* is the ability «to look at things with all the other organs, to always be in the light», to contemplate things by «sucking them in like a vampire» (cm 358, 271). The ocular metaphor of the oscillation between «fog» and «truth», between obfuscation and vision is the style of pathography, from which the strategy of iconic narrativity as cure is derived.

A second continuity between Tiresias and Scego lies in the fact that the «mosaic» of *Jirro* (cm 106) is held together in the pathography precisely by the connective thread of Cassandra, a mythical figure strongly complementary to that of the blind soothsayer:

> I see it [: *Mogadishu*] sitting next to a bleeding Troy, while Cassandra, the daughter of Hecuba and Priam, observes its lesions. […] And what if I, Soraya, were that Cassandra? […] A Cassandra who sees the *Jirro* towering over the continents. A Cassandra in Mogadishu (cm 119).

Cassandra is Scego, but she is also every single member of the family. In the title and plot, Cassandra stands out as a metamorphic androgyne capable of adapting the focus of her own unheard foresight to the different bodies in which she enters:

> We are a family of Cassandras. […] Each of us had a vision of a part of the catastrophe, but […] we did everything we could to not believe our own eyes (cm 141).

Cassandra/Scego is thus a «communicative body», that is, a body that escapes the confines of the «monadic body» in which Western paradigms enclose physicality traversed by illness and pain. Also, through this «other relatedness», this lattice-like porosity of the story, *Cassandra in Mogadishu* stands out as a foundational text for contemporary narrative medicine.[17]

A third element of continuity between Tiresias and Scego, between the male narrator and the wounded female narrator, lies in the fact that the eyes, already the focus of the twelfth chapter (*Indho. Occhi*), also return in the final pages of the story,

[16] Ivi, p. XVI

[17] Ivi, p. 57 e pp. 48-49. On the nexus of care, «other relatedness», and the reversal of testimonial roles, see Tiziana de Rogatis, *La narratrice ferita, la leggerezza dello storytelling e la cura*, forthcoming in *Illness and narration*, edited by Stefano Calabrese and Paola Villani, Milan, Mimesis, 2025.

underscoring the importance of the ocular metaphor for the entire pathography. These final pages evoke a lecture by Pilar del Rio, Saramago's widow, who reconstructs the writer's distressing experience in Italy. Having suffered years earlier, in Rome, a retinal detachment, Saramago received little care or reassurance from the hospital to which he had been rushed. His widow dwells on the final act of that difficult day. Once discharged from the hospital, Saramago chooses to use his eyesight, potentially destined to be extinguished altogether, to contemplate the beauty of Rome from Trinità dei Monti, which for him represents «everything good that humanity has done on this Earth» (cm 357). Moving through Pilar del Rio's lecture and identifying with Saramago's distress from his own glaucoma, Scego in turn wonders what specific form of beauty she would like to contemplate in a similar situation. The writer answers to herself that her choice would be writing, which for her is «shared beauty» and «preserved memory» (cm 359). This ocular imagination is the foundation of *Cassandra in Mogadishu*.

A fourth motive for the oscillation between obfuscation and vision as an extensive interpretative key to the style of *Cassandra in Mogadishu* is the precarious and almost always partial attempt to fully reconstruct the family histories of *Jirro*, to search for «truth» in to the «fog» of memory through an «autobiography in motion» (cm 361). The «kaleidoscope letter» (cm 362), the mosaic that is composed in *Cassandra in Mogadishu*, is always moving, bravely exposing itself to the risk of implosion generated by the fragmentary nature of the tiles, by their being made up of traumatic memory. The method of inquiring into memory, a form of inquiry that relies on the recovery of stories and their orality, pushes Scego into «slippery territories» (cm 363) in which, nevertheless, the writer learns to move and draw provisional maps akin to the variable designs of the «kaleidoscope».[18] Walking gropingly with a loss of vision seems to be not only the threat hanging over an individual woman but a symbolic synopsis of a family genealogy besieged by the *Jirro*. The vulnerable style that the pathography evokes is generated precisely by its resistance to this fate. If darkness threatens Scego and the entire diasporic genealogy, it will then be images to impose themselves in their clarity, in the course of a story that unfolds essentially through multiple icons and ekphrases of trauma.

1.4 Images, preverbal languages, and the «mother alphabet»

The image and its narrativity are disseminated in endless refractions and variations throughout the story, such that *Cassandra in Mogadishu* becomes an ekphrasis of migration traumas, an archive struggling against the *Jirro*, but also an archive that is constituted through the narrative of the *Jirro*, that is, of diasporic pain and its diseases. From these images and the iconic/traumatic strategy underlying them, the online and open access transmedia archive of migration trauma (Pnrr/The spoke 10/5) draws other important methodological lessons, which are noted below.

An initial methodological direction emerges the fact that the traumatic fragments of the pathography are details that cannot be strictly ordered into a hypomnesic principle of serial cataloguing. They are tiles of a «story-mosaic» (cm 106). The entire text forces the reader to think in visual fragments, right from the beginning, which opens with the synesthesia of a drawn laugh: «If I could, I would draw the moment when you burst with sudden joy» (cm 9).[19] Also gravitating around Soraya is an area of transmedia icons, generated by the ekphrasis formed when her face is framed by the screen of her cell phone or computer during diasporic video calls between her, her aunt, and her grandmother. These conversations are sown in the narrow terrain of the English language and are translated into Italian for Chadigia. These are images that highlight the special illusion and delusion of media exchanges in diasporic families, who perceive in a more extreme and conscious way the mixture of presence and absence structurally generated by this type of communication: «you popped out of the screen like a

[18] For a discussion of this method see de Rogatis, *La narratrice ferita* cit.

[19] On the vital power of this incipit and the idea of care in *Cassandra in Mogadishu*, see below Andreina Sgaglione.

Madonna» (cm 9); «your eyes greet us cheerfully on the screen» (cm 123); «you swim around on the screen like a goldfish» (cm 124).[20]

Lateral, anti-monumental, anti-hierarchical, off-center, and posthuman images subsequently emerge from the secret compartment of the archive, whose vital energy is connected to the story of *Jirro*, its spreading of the traumatic fragment within bodies. The iconic strategy focuses particularly on the civil war in Mogadishu, experienced firsthand by the mother. Chadigia's posthuman narrative dwells on the fate of a ferocious rooster, who lives in the large garden of the manor house in Mogadishu. Like other barnyard animals, it has been driven away by the bombings, deprived of his reassuring home, so the scornful rooster follows Chadigia and his sister as they flee, until the two runaways lose sight of him. Chadigia will meet him again long afterwards, when he is annihilated in manner and appearance, as he feeds on the carrion of a dead donkey: «it is one of the few images I have […]. A rooster and the carcass of a dead donkey» (cm 122). In fact, Chadigia's prevailing images are synesthetic, recounting trauma beginning with its dissociation into «auditory memory», into acoustic snapshots of the civil war and rapes in Mogadishu in 1991: «the screams of women [...] raped even in mosques», «the rustling of women's robes as they left town without underwear», «the grumbling of her stomach», «the fire that had destroyed the national archives», «the crackling of a radio», «the thud of the collapsed utility poles», «rockets, grenades, the earthquake of the artillery», «the cold silence of fingers [...] on a trigger», «the crash of a broken window», «the explosion of glass», hearing «your teeth clattering against each other», «your heart skipping a beat» (cm 122-123).

A second methodological direction, also valuable for the archive of migratory trauma (Pnrr/The, spoke 10/5), comes from the attention that the pathography pays to extra-linguistic communication, including silence. Indeed, Scego's story becomes the container for an unspeakable that speaks to us precisely insofar as it bears witness to the epistemic silencing of those who would like to testify and who instead only manage to express «sonorous stammering» «at times screams» (cm 226). By putting us in touch with the unspeakable element of a traumatic memory, which would sink into the swamp of the repressed without the help of the story, the pathography values as an emblematic presence Igiaba's mother, as well as the objects and images connected to her, which combine to form an overall «mother alphabet» (cm 39) that predates speech and language.

In the reconstruction of her mother's adolescence and youth, the pathography repeatedly emphasizes that Chadigia's belongs to the oral culture of Somali shepherds, highlighting the double cut she suffered: that of infibulation and that of a schooling that ended unsuccessfully because the alphabet had «evaporated», flown away from a wound on her head, one of the many signs of *Jirro* (cm 206-210). The letters of the alphabet became «phantasms», «cast into an unreachable oblivion» (cm 206). Rightly, Scego points out that «the term 'illiterate' does not fit the complex and multifaceted figure» of her mother (cm 144) and thus she proceeds to describe her using negative formulas: «*hooyo* does not know how to write»; «*hooyo* has never even read the books that her I, her educated daughter, has published over the years» (cm 144). In Chadigia's case, the word «illiterate» should, if anything, be connected with «the other way of knowing the world» (cm 144), which Elsa Morante placed at the center of her novel *History*, beginning with epigraph from César Vallejo: «for the illiterate to whom I write».

Following this derivation from Morante, the mother truly imposes herself as the holder of truth and wisdom that are different from and therefore silenced by – we might

[20] On the topic of the digital diaspora in the global context and the specific context of Somali communities, see Claudia Minchilli, *Localizing Diasporic Digital Media Practices: Social Stratification and Community Making among Somali Women Living in Rome*, «Journal of Global Diaspora & Media», 2020, 2, 1, pp. 73-89 https://intellectdiscover.com/docserver/fulltext/gdm/2/1/gdm.2.1.73_Minchilli.pdf?expires=1740231665&id=id&accname=guest&checksum=D96EE9827FF821A6674567BDCB230E89 (accessed: 6 November 2024).

say more appropriately *cut off from* – institutional and literate knowledge. And yet this «other way of knowing the world» is always ready to re-emerge from the scar, to speak through other languages. These include not only oral histories but also additional signs: obvious, and yet less translatable. These are «deferred actions»[21] of trauma but also transformative practices of trauma and its cuts, which gather around mute objects and images. Prominent in this sphere are the *maro*, crocheted textiles in heterogeneous colors and shapes that her mother begins to create only after the trauma of the Somali civil war:

> There, in those *maro*, in those cheap fabrics, she transforms the *Jirro*, that which explodes inside of her, into tapestries of pure splendor. [...] She picks the needle back up. She starts to embroider again. I look at the spirals and I see her schooling tangled up in them (cm 37, 206).

For this very reason, the power of the archive to revise resides above all in Chadigia. Her stories, her body, her *maro* are an «mother alphabet» for the daughter who writes, a sort of Rosetta Stone which Scego translates:

> There, in those concentric circles, is her alphabet.
>
> A mother alphabet. *Alifbeetada hooyo*. And I want to understand it. To decipher my mother. Her *maro* are my Rosetta Stone; I feel like Champollion in front of the silent hieroglyphics, in need of being revealed to modernity. Of being revealed to you, my Soraya. And to me, who was once terrified of them (cm 39).

The power of the archive to revise first resides in the mother, but then it is guaranteed by the daughter who translates. Indeed, because they were generated by this «other way of knowing the world», these «silent hieroglyphics» also require, like the languages of the Somali diaspora, a translation and repositioning of the voice. And, in this case, the transition from one expressive context to another is even more complex, because – as the daughter admits – it reckons with a radical otherness that can also produce «terror».

1.5. The mother, the father, and the power of archival review

From the perspective of the online and open-access transmedia archive of migration trauma within the regional healthcare ecosystem of Tuscany (Pnrr/The spoke 10/5 2022-2025), there is great value in the way in which each individual image of *Jirro* reverses the power relations of an entire scenario.

The only existing photo of Chadigia as a young girl, also the cover of the pathography, is a foundational discovery in this archive of trauma. It is, however, a photo in which the mother cannot recognize herself, while the daughter alternates between doubt and certainty. According to the paradigm of the oscillation between obfuscation and vision at the heart of the pathography (see para. 1.3), from this uncertainty about attribution an enigma emerges that surrounds an image that is nevertheless sharp and intense in its beauty. The ninth chapter (*Sawir*. Photograph), which places this picture at its center, revolves not coincidentally around two cuts: that of infibulation and that of the alphabet that the mother sees flying off her own wounded head as a young girl, one of the many stages of *Jirro*. Two lacerating firsts in adult life, capable of eroding the very status of identity related to the photo. Taken in 1956 at the Fiera Campionaria in Milan, the photo depicts her mother – a young Somali woman who has arrived with a delegation from her country – helping an Italian peer to sew two flaps of a shoe (cm 216): a re-composition of a form in opposition to the lacerating drift of the cuts, an obvious reference to Chadigia's language of *maro* and non-literate knowledge

[21] S. Freud, *Project for a Scientific Psychology* (1895), in James Strachey (ed.), *The Origins of Psycho-Analysis. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* (1990), translated by J. Strachey, London, Vintage, p. 356.

(see par. 1.4 above). Chadigia's photography later returns in the final pages of *Cassandra in Mogadishu* as the keystone of its poetics:

> That gesture of female hands, of piercing a piece of fabric with a needle and joining the edges to create new beauty, that way of paying attention to the front side that must be impeccable, while on the back side the threads get tangled and tied in small, very solid knots, seems to me to wonderfully encapsulate the meaning of writing and of my writing in particular (cm 362).

In the archive, therefore, the photo will have to be deposited along with the ecphrasis of its enigma and poetics. While it is the image of her granddaughter Soraya in which the mother will be able to find again with certainty her own young face: they do not resemble each other, but they share «the same joy of being in the world and the same dismay» (cm 217). But the archival power is such that it enables Chadigia to deliver, along with the joyful addition of her granddaughter's face, also a painful and intense fragment. It is the only event truly etched onto her memory of the whole journey. Her memory evokes the posthuman image of some dromedaries, symbolic animals of Chadigia's nomadic past, deported by ship while she was about to embark at the port of Mogadishu to go to Milan:

> From that journey, *hooyo* only remembers some dromedaries. Being loaded onto a ship bound for the Persian Gulf, they were crying. The whole journey she had a thorn stuck in her heart. The tears of those dromedaries, thin, hungry, and alone, shook *hooyo* to her core (cm 217).

Another decisive ekphrasis presents itself in a frame from a German documentary,[22] which in the fourteenth chapter (*Soo noqosho*. Return) depicts Scego's father as a Somali parliamentarian visiting West Berlin and the Wall in 1965. The frame strikes Scego from her first viewing to such an extent that she comments on it on Facebook and attaches a screenshot (fig. 1).

> My dad (the one without a hat) in front of the Berlin Wall in 1965, together with the Somali presidential delegation on an official visit to West Germany. PS my brother sent me the video he found on youtube. What an incredible find. Ps look at the expression on my dad's face and that of the other Somalis. They're expressions of pain... of dismay in front of the wall (fig 1)[23].

Figure 1

[22] The documentary, which can be viewed at the link, https://www.youtube.com/watch?v=KudA5LoIrcQ, runs 13 minutes and 18 seconds. Marked as part of Das Bundesarchiv or The Federal Archives of Unified Germany, the documentary is titled *Star and Eagle. State Visit of the President of Somalia to the Federal Republic of Germany* (film editor: Gudrun Pohl; script by Juergen Haese; photography by D. Arndt, R. Jürgens, W. Luppa, G. Pahl, R. Starke, W. Vlasdek; Deutsche Wochenschau Production). At the link, https://www.youtube.com/watch?v=6308MfjAQTA, the Somali Facebook Archive has obtained a shorter version titled *1965, Sharaftii Somalia ay Lahayad,Madaxweyne Aadan Cabdulle oo si weyn loogu soo dhoweeyey Jarmalka* (*1965, Somalia's Honor, President Aden Abdulle Receives a Warm Welcome in Germany*).

[23] From Igiaba Scego's post, 1 may 2017. I would like to thank the writer for permission to publish the post.

With deep archival insight, Scego immediately grasps the discontinuity of the paternal gaze, which breaks with a visual rhetoric present not only in this documentary but also in a documentary tradition within which it is inscribed. In this typology of «government-commissioned PR (public relations) films», the propaganda of the Federal Republic of Germany distills a vertical view intertwined with a monumental typology of themes, which functions to celebrate the politics of West Germany. [24] The propagandistic purpose is also revealed by the language chosen for the voice-over commentary, which is not German but English, i.e. the hegemonic language of NATO. In the documentary's earlier sequences, the Somali delegation, led by the President of the Somali Republic Aden Abdulle Osman Da'ar,[25] panders to the institutional and celebratory slant of the film, gazing watchfully at the military parades (fig. 1), marching to the rhythm of the two national anthems (fig. 2) and in tune with the goals of West-German technological progress indicated by the guests: among others, the Museum of Mechanical Engineering and the bridge under construction over the Rhine in Cologne, the Volkswagen plant in Wolfsburg (fig. 4), and so on.

Figures 2, 3, 4

The monumental vision is blurred, however, the moment the Somali presidential delegation, having arrived in Berlin, stands in front of the Brandenburg Gate, from which the division between West and East Berlin is accessed (fig. 5): here «every formality has been basically eaten by History» (cm 334). But the trauma is revealed in its full extent only a few minutes later, when the shot shows the President and the Somali delegates in profile, intent on contemplating the Wall (fig. 6). Scego's father breaks the visual convention of gazes directed toward prescribed destinations and suddenly looks straight into the camera. In *Cassandra in Mogadishu*, ekphrasis of this frame deepens and becomes a prefiguration of the Somali diaspora and its *Jirro*, which is recounted once again in the mythic key of Cassandra and her clairvoyance.

> Aabo has a restless look on his face. Almost unrecognizable. He and a man in the background seem worried. Like Cassandra on the slopes of a Troy still

[24] Jan Uelzmann, *Staging West German Democracy. Governmental PR Films and the Democratic Imaginary 1953-1963*, New York London Oxford New Delhi Sidney, Bloomsbury Academic, 2019, p. 3. Uelzmanm reconstructs the formal structures of these PR films, identifying the years 1949-1963 as a chronological reference period. These years «focus on the Federal Republic's foreign policy, on Konrad Adenauer as the Federal Republic's charismatic chancellor, and on the newly established West German capital Bonn» (ivi, p. 5). Although it was produced in 1965 and thus exceeds by two years the chronological span 1949-1963 indicated by Uelzmann, the PR film under analysis here falls perfectly within the thematic-formal parameters investigated by the scholar, which are focused on «the particular kind of collective postwar identity that the Adenauer administration actively pursued in these films» (ivi, p. 5).

[25] The Somali spelling of the name is Aadan Cabdulle Cismaan Dacar. The President of the Somali Republic can be seen wearing a white hat in Figure 1 and Figure 2, where he is with Karl Heinrich *Liibke*, President of the Federal Republic of Germany.

> intact before the hatred of the Achaeans, perhaps they are both catching a glimpse of the future. A future of fire and Kalashnikovs. Of denied freedom and blackmail. If it happened to the Germans, it can happen to anyone. Even to us.
>
> In that video, aabo is afraid,
>
> […] I pause the video. I isolate the frame. My father is staring at us. He's watching us living in this future. He knows that after swallowing Berlin, the same wall has come to chase us. To separate us (cm 335-336).

Figures 5,6

Once again, the archive's revisionary power has selected a frame able to speak a truth, to witness it with a vision that calls into question not only the Somali diaspora but also the dramatic and current geopolitical tensions in the heart of Europe.

Part two
Andreina Sgaglione

2. From archive to cure: applied narrative medicine and health literacy for migration trauma in *Cassandra in Mogadishu*

2.1 'Archiving' trauma: migration, health literacy, and narrative medicine in dialogue

Designing and implementing an archive on migration trauma today in a context where increasingly complex migrations intersect and where there is a cogent need for attention to the dynamics of linguistic and cultural inclusion means imagining a space for authentic and open listening and dialogue. Such a project tangibly embodies a symbolic place where data gleaned from field research can inhabit reside together with an interweaving of relationships with migrant learners of Italian L2, who are capable of transforming language from a mere communicative tool into a vehicle for personal expression, emotional care, and social *empowerment.* The sensation of being defined and limited, sometimes inextricably linked to the idea of the archive, is here overturned and subverted not only by the extended size of its digital makeup, but by the multiple nuclei of reflection that it contains: the idea of a Europe not circumscribed by the sea as a boundary[26] but as a place consecrated intime by the meaningful displacements of

[26] David Abulafia, *The Boundless Sea: a Human History of the Oceans*, London, Allen Lane, 2019.

peoples; the conviction that movements of people can be conceived as vital cultural grafts of imagination, language, and experience that should be developed; the desire and urgency to achieve a better quality of life and health for those who are metaphorically in line, waiting to reach an elsewhere made of the coexistence of multiple languages; the importance of providing adequate and innovative tools to those who work in the field of migration in various capacities; and the need to give voice to stories as powerful acts of care[27]. The structure of the archive stems from the interconnection of the teaching of Italian L2 and the autobiographical narratives of migrants, which act as privileged lenses for observing and dealing with the central theme of health. The archive serves multiple functions: on the one hand, it offers an easily searchable repertoire for those who face the complex issues of the world of migration across different contexts, from health to education to mediation; on the other hand, it becomes a valuable working tool that can simultaneously reinforce health literacy and reverse engineer the principles of narrative medicine using more authentic methods with those who have suffered ruptures related to migration trauma. This section will analyze the conceptual links established between the archive and health literacy, migration trauma, and narrative medicine – a polyphonic dialogue that restores an osmosis of the interdisciplinary exchanges on which the project is based.

Health literacy (HL) is an individuals' ability to access, understand, evaluate, and use basic health information to make informed and appropriate decisions regarding their health. Proper advocacy of health literacy involves conveying comprehensive information to individuals on various health-related topics, providing tools to access reliable sources of information, and promoting critical thinking[28]. Individuals with low health literacy are more vulnerable and at greater risk of misdiagnosis, poor care management, and misuse of health services, with significant consequences for individual and community health, as exemplified by the following:

> A two-year-old is diagnosed with an inner ear infection and prescribed an antibiotic. Her mother understands that her daughter should take the prescribed medication twice a day. After carefully studying the label on the bottle and deciding that it doesn't tell how to take the medicine, she fills a teaspoon and pours the antibiotic into her daughter's painful ear[29];
>
> A 29-year-old African-American woman with three days of abdominal pain and fever was brought to a Baltimore emergency department by her family. After a brief evaluation she was told that she would need an exploratory laparotomy. She subsequently became agitated and demanded to have her family take her home. When approached by staff, she yelled "I came here in pain and all you want is to do is an exploratory on me! You will not make me a guinea pig!" She refused to consent to any procedures and later died of appendicitis[30].

In the case of migrants, these difficulties are exacerbated by language and cultural barriers[31]. In Italy, the problem is particularly evident:

[27] Rita Charon et al., *The Principles and Practice of Narrative Medicine*, Oxford, Oxford University Press, 2017, p.1.
[28] Kristine Sørensen et al, *Health literacy and public health: A systematic review and integration of definitions and models*, «BMC Public Health», 12, 2012, pp. 1-13. https://doi.org/10.1186/1471-2458-12-80 (accessed: 22 February 2025).
[29] Ruth Parker et al., *Health literacy: a policy challenge for advancing high-quality health care*, «Health Affairs (Project Hope)», 22 (4), 2003, pp. 147-153: p. 150. doi: 10.1377/hlthaff.22.4.147 (accessed: 22 February 2025).
[30] Lynn Nielsen-Bohlman et al., *Health Literacy: A Prescription to End Confusion*, edited by Lynn Nielsen-Bohlman et al., Washington D.C., National Academies Press, 2004, p. 31.
[31] Ivi, p. 35.

> As part of the general system of Italian public and social communication, the language use in the health system does not shine for clarity, transparency, or linguistic precision: too often it seems that there is less attention to the interlocutor's explanations and linguistic abilities than to the bureaucratic-medical-administrative jargon that feeds the disparity in the social relationship between citizen-users and those that provide the service[32].

Levels of competence in HL are also closely related to the likelihood of engaging in health-promoting behaviors, participating in screening programs, or using prevention services[33]. Monitoring these levels in the population is a complex task both because these indicators are not static but vary over time, due to the relationship between individual skills and needs linked to the context, and because people may be considered health literate in one country but not in another[34]. Data collection from the archive facilitated in-depth work on HL. The first step was to build a climate of trust to facilitate reducing the affective filter that can be interposed in the relationship between the teacher and the learner[35], using specific teaching activities dedicated to health issues through which participants approached the topic in a gradual and nonintrusive way. These methods made it possible to identify learners' HL levels in a context of listening to and recognizing prior health skills related to their culture of origin, based on the assumption that no fragment of human experience, not even illness, therefore, is conceivable outside one's own cultural sphere[36]. At the same time, these practices opened the possibility of identifying and filling emerging gaps. Encountering migrants' experiences, especially in terms of their health profile, also means crossing into the dimension of migration trauma. This nexus, however, has been recognized and statistically recorded mainly regarding mental health risk factors found during the stages of the migration or flight process and during settlement in the host country. Post-traumatic stress disorder, mood disorders, and depression are the most frequently reported conditions among international migrants[37]. It should also be kept in mind that the individual and community cost associated with the migration experience appears to be very high, even when it does not necessarily result in clear psychiatric disorders[38]. Migration trauma is not always the same for everyone, but it is related to the dramatic contexts of migration and is intertwined with factors related to gender, possible LGBT orientation, age, ethnic, religious, and racial affiliations, as well as the type of migration (be it single, group, family, or as part of a migration chain), individual resources, psychic structure, and the social and cultural conditions of each individual[39]. The relationship between trauma and illness has been extensively documented, even if in different perspectives related to events that have occurred in diverse places around the world, but evidence suggests that historically traumatic events are associated with just as many historically traumatic responses, such as increases in mortality and morbidity from heart disease,

[32] Massimo Vedovelli, *Guida all'italiano per stranieri. La prospettiva del Quadro Comune Europeo per le lingue*, Rome, Carocci, 2002, pp.161-163.

[33] Stephan Van den Broucke, *Health literacy: a critical concept for public health*, «Archives of Public Health» 2014, 72, 1, p. 10. https://doi.org/10.1186/2049-3258-72-10 (accessed: 22 February 2025).

[34] Chiara Lorini et al., *Health Literacy as a Shared Capacity: Does the Health Literacy of a Country Influence the Health Disparities among Immigrants?*, «International Journal of Environmental Research and Public Health», 2020, 17, 4, pp. 1-20: p. 2. 10.3390/ijerph17041149 (accessed: 22 February 2025).

[35] Paolo Emilio Balboni, *Didattica dell'italiano a stranieri*, Rome, Bonacci, 1994, p. 50.

[36] Virginia De Micco, *La frontiera mobile: migrazioni e sanità in una prospettiva transculturale*, in *Le culture della salute. Immigrazione e sanità: un approccio transculturale*, a cura di Virginia De Micco, Naples, Liguori, 2002, pp. 7-54: p.42.

[37] WHO = World Health Organization, *The health of refugees and migrants in the Who European Region, 2023*, https://www.who.int/europe/news-room/fact-sheets/item/the-health-of-refugees-and-migrants-in-the-who-european-region (Accessed: 22 February 2025).

[38] De Micco, *op. cit.*, p.1.

[39] Tiziana de Rogatis, *Homing* cit., pp. 30-31.

hypertension, alcohol abuse, depression, and suicidal behavior[40]. If we look at an archive on migration trauma as if it were labyrinth, the thread of Ariadne that will lead us out of it lies in the search for non-destructive responses to historical trauma, which focus on recognizing signs of resilience and its strengthening and maintenance[41]. We have proceeded in this direction with the collection of stories in which storytelling, according to the principles of narrative medicine, becomes the principal tool for acquiring, understanding, and integrating information about experiences that impact health. Storytelling thus becomes an integral part of care:

> From the now well-known relationship between the narrative dimension – also and above all autobiographical, when patients talk about themselves – and the general conditions of health and well-being, which is not only physical but also mental and social, and which reflects and narrates the identity of each person, derives a plurality of practices proper to narrative medicine and related to different contexts, objectives, and actors. The idea is that nothing exists if it is not formatted in the temporal and sequential chain of a narrative, and that the ego can recognize itself, heal itself, transform itself through narrative too[42].

The narrative medicine-inspired approach to data collection in the archive allowed for an emotionally safe environment, free from conditioning that could make freedom of expression feel coerced or expose learners to the risk of dangerous backlash. As a result, the archive has become a place to test and develop the skills of attention, reflection, representation, and affiliation for all those involved with this process in various roles: a kind of fabric made of clinical thoughts, care, and the ability to tune in to the needs of others[43], but also a place to imagine and better understand others through the world of stories[44].

2.2 Toward an applied narrative medicine: Cassandra in Mogadishu as a model for the archive and a tool for trauma care

Collecting stories activates the human capacity to feel empathy for those in a state of distress, facilitates active listening, and predisposes one to better grasp the meaning of difficulties and offer help[45]:

> To know what patients endure at the hands of illness and therefore to be of clinical help requires that doctors enter the worlds of their patients, if only imaginatively, and to see and interpret these worlds from the patients' point of view. […] Medicine can benefit from learning that which literary scholars and psychologists and anthropologists and storytellers have known for some time -- that is, what narratives are, how they are built, how they convey their knowledge about the world, what happens when stories are told and listened to, how narratives organize life, and how they let those who live life recognize what it means. Using narrative knowledge enables a person understand the

[40] Maria Yellow Horses Brave Heart, *Gender Differences in the Historical Trauma Response Among the Lakota*, «Journal of Health & Social Policy», 10 (4), 1999, pp. 1-21, https://doi.org/10.1300/J045v10n04_01 (Accessed: 22 February 2025). See also Amy Bombay et al., (2014), *The Intergenerational Effects of Indian Residential Schools: Implications for the Concept of Historical Trauma*, «Transcultural Psychiatry», 51 (3), 2014, pp. 320-338, https://doi.org/10.1177/1363461513503380 (Accessed: 22 February 2025).

[41] De Rogatis, *Homing* cit., p. 3.

[42] Stefano Calabrese et al., *Che cos'è la medicina narrativa*, cit., p. 25.

[43] Charon, et al., *The Principles and Practice* cit., p. 3.

[44] Rita Charon and Martha Montello, *Stories Matter. The Role of Narrative in Medical Ethics*, edited by Rita Charon and Martha Montello, New York-London, Routledge, 2002, p. 62.

[45] Rita Charon, *Narrative Medicine. Honoring the Stories of Illness*, Oxford, Oxford University Press, 2006, pp. 3-4

> plight of another by participating in his or her story with complex skills of imagination, interpretation, and recognition. With such knowledge, we enter others' narrative worlds and accept them -- at least provisionally -- as true. Our genuine curiosity and commitment toward the truth enable us to peer through the twilight of another's story as we try to see the whole picture and as we reflect on what it might mean. We recognize what parts we play in one another's lives and how entailed we are in our shared creation of meaning. We get to know ourselves as a result of the vision of others, and we are able to donate ourselves as instruments of others' learning[46].

In this sense, Igiaba Scego's work *Cassandra in Mogadischu* shatters the element of isolation that can characterize traumatic experiences by providing a glimpse into physical and mental pain. The work uses unconventional imagery that foregrounds the body, which is recounted in an interoceptive way. Such a mode can potentially produce prodromes of healing[47] by going to the heart of the pathological symptomatology of trauma, according also to what is described in some scientific studies on *Somatic Experiencing*:

> A form of trauma therapy that emphasizes guiding the client's attention to interoceptive, kinesthetic, and proprioceptive experience. SE™ claims that this style of inner attention, in addition to the use of kinesthetic and interoceptive imagery, can lead to the resolution of symptoms resulting from chronic and traumatic stress […]. We emphasize the importance of taking into account the instinctive, bodily based protective reactions when dealing with stress and trauma, as well as the effectiveness of using attention to interoceptive, proprioceptive and kinesthetic sensation as a therapeutic tool[48]

Cassandra in Mogadischu is a breeding ground for ideas within which to find guidance tools for each category in the archive. In the context of narrative medicine, various approaches can be applied directly to people who belong to multicultural and multilingual realities, on the basis of methodologies already in use[49]. This new perspective encourages us to look differently at some thematic nuclei of the work that could become therapeutic tools, in the context outlined above. Such analysis can take place on multiple levels: the search for and use of restorative strategies that serve as antidotes to *Jirro*; active listening to what is not sayable in the first person; and reflection on memory as a form of pedagogy. The following provides, for illustrative purposes only, three points of intersection between *Cassandra in Mogadishu* and possible practical applications, which are translated into corresponding stages of laboratorial work aimed at data collection for the archive.

To start with, the first powerful tool we encounter are languages, which are crucial components in *Cassandra in Mogadishu* for exploring spaces of negotiation and healing. Although the multilingual universe represented by Scego in her works has been extensively analyzed in numerous studies[50], the focus in the present examination is not

[46] Ivi, pp. 9-10.

[47] Bessel van der Kolk, *The Body Keeps the Score. Brain, Mind, and Body in the Healing of Trauma*, New York, Penguin, 2014, ebook, p. 256.

[48] Peter Payne et al., *Somatic experiencing: using interoception and proprioception as core elements of trauma therapy*, «Front Psychol.», 2015, 6, 93, pp. 1-18: p. 1.

[49] Lorenza Garrino, *La medicina narrativa nei luoghi di formazione e di cura*, Milan, Centro Scientifico, 2019. See also Stefania Polvani and Armando Sarti, *Medicina narrativa in terapia intensiva. Storie di malattia e di cura*, Milan, FrancoAngeli, 2013; Calabrese et al., *op.cit*.

[50] See, among others, *"Italia mia, benché…". La dismatria linguistica nella narrativa di Igiaba Scego*, in *Lingue migranti e nuovi paesaggi*, edited by Maria Vittoria Calvi, Irina Bajini, Milin Bonomi, Milan, LED Edizioni Universitarie, 2015, pp. 67-81. See also Gabriella Cartago, *La lingua degli scrittori italiani multietnici*, «Mondi Migranti», 2018, 2, pp. 223-233; Edoardo Buroni, *L'italiano per vocazione. Aspetti metalinguistici nella narrativa di Igiaba Scego*, «Italiano LinguaDue», 2019, 1, pp. 57-104.

so much on how the varieties of Italian have been interpreted and used by the author, but on the power that languages have to represent and manifest whole parts of one's cultural identity and sense of belonging and to create spaces of expressiveness in which one may release, cathartically, both positive and negative emotions. The use of languages that come up in the narrative becomes an indicator of the speaker's state of discomfort or well-being, as is clear in the following examples:

> In your speech, however [...] every now and then the Somali comes out unexpectedly. It's not the Somali of the Banaadir region that we speak in the family [...]. Your Somali, Soraya, smells of home, diapers, first steps, first tooth. An almost newborn Somali, sweet and tender like a Sachertorte filled with clouds and sugar. It's a childlike Somali, casually mixed with your upper-class British accent, blossoming in your young adult mouth. [...] And every time I listen to it with amazement. Hearing you speak enchants me, Soraya, and makes me feel alive (cm 12);

> Italian, the language of those who colonized our ancestors in Brava as well as in Mogadishu, a language that was once an enemy, once a slave ship, but which has now become, for a generation between my mother and me, the language of our affections. Of our most intimate secrets. The language that accompanies us despite its contradictions. The language of Dante, Petrarch, Boccaccio, Elsa Morante and Dacia Maraini. The language of Pap Khouma, Amir Issaa, Leila El Houssi, Takoua Ben Mohamed, and Djarah Kan.
>
> A language that was once singular and is now plural.
>
> A Mediterranean language, a language of crossroads. (cm 15);

> She was afraid of the Italian language. After all, she had only heard it spoken by the prostitutes of Shangani, by women badly exploited by an unjust power. For her, Italian was corruption (cm 203);

> With your father, your *aabo*, you speak English. [...] he has perfect pronunciation, a strong American accent, a bit like Will Smith's [...] an accent that smells of bodies, moons, planets, flirting, and misunderstandings (cm 12);

> That *chimini* that I cannot speak or even dream of. Language of my regret, of my suspended being (cm 12);

> When he was angry, *aabo* spoke to us in the Queen's English. […] it was enough to hear him pronounce the article "the" to predict the storm in arrival. […] English changed his corporal being. When he spoke it, he had a less upright posture, sometimes almost hunchbacked. His shoulder blades and chest were almost pulled forward by an invisible string, and his knees supported a body that, word by word, seemed more massive, heavy, and uncomfortable than a moment before. Mouth puckered, nose scrunched up, eyes sunken. English would shake him like an earthquake within. And every time I felt as if it were taking over the innocence of his golden mouth. Brutally forcing into exile the other languages he spoke, to seek a new home in an unknown elsewhere (cm 318);

Languages can also become weapons of healing – essential parts of narrative medicine:

> Medicine is extraordinary and improves our lives every day, but its power is linked to correct diagnosis, to patience, to seriousness, and to the ability to truly listen. The miracles of medicine are triggered by words, by the will to truly understand (cm 270).

These reflections are embedded in the resulting practical application that consists in integrating all of the learners' languages and dialects in the workshops, using strategies based on the pedagogy of translanguaging[51]. Plurilingualism is legitimated within a symbolic and educational framework capable of generating new ways of relating with one another with and through languages, as Tullio De Mauro has pointed out:

> The right to use one's own language, and even more so the right to have it respected, is a primary human right and its satisfaction in practice is a decisive component in the intellectual and affective development of the individual. It is a mediocre, inefficient love of one's country that even today, in some countries, leads some to believe that one should try to hide, erase, and perhaps trample on linguistic otherness. [...] But above all, Italy lacks an anthropological and linguistic culture that is widespread enough to allow us to have a meaningful social relationship with others[52].

Ample space can be given to linguistic autobiography, an increasingly widespread and meaningful tool in the field of applied linguistics[53], which is able to open avenues toward the investigation of personal experience by facilitating the construction of a system of relationships between words, codes, and events that come into contact. Autobiographical narratives make it possible to highlight the inner worlds of speakers left uninvestigated by experimental methodologies and to explore the processes of language acquisition, language attrition, and language loss[54], promoting a greater awareness of the role that language plays in each person's universe.

For literate learners who have an intermediate proficiency in Italian, languages can be used for multiple activities of both free and guided writing: in *Cassandra in Mogadishu* there is an abundance of themes that might arouse the interest and cooperation of participants, such as the relationship with memory, reflections on one's mother tongue, dreams and metaphors, nostalgia, language learning, and the theme of love understood in a variety of ways. Scego teaches readers that from language comes an immense wisdom that helps deal with pain and loneliness. A major prompt is provided by the proverbs collected by her brother Abdul, which act as a restorative strategy and remedy for the *Jirro*:

> Those sentences, with their rhythm, their development, their duration, their commentary, their moral, had something sweet about them; they managed to calm the gusts of his restless heart. […] When he opened his book […] he gave me a world. […] He was the person who contributed most to this writing madness that I carry within me. He gave me the weapon that has defended me from *Jirro* and its abyss (cm 62, 64).

The therapeutic power of proverbs stems from the fact that they condense collective experiences, moral teachings, and practical advice into a few words, conveying universal messages across the ages. They function as instantly accessible pills of wisdom, as effective emotional support tools deeply rooted in the culture of each language. Spaces can easily be devoted to rediscovering proverbs in this new light, the educational use of

[51] Ofelia Garcìa, Susanna Ibarra and Kate Seltzer, *The Translanguaging Classroom: Leveraging Student Bilingualism for Learning*, «Journal of Immersion and Content-Based Language Education», 2017, 5, pp. 300-303.

[52] Tullio De Mauro, *Seimila lingue nel mondo, Introduction to I Mappamondi*, Roma, Sinnos Editrice, 1995, p. 5.

[53] Giampaolo Anfosso, Giuseppe Polimeni, Eleonora Salvadori, *Parola di sé: le autobiografie linguistiche tra teoria e didattica*, edited by Giampaolo Anfosso, Giuseppe Polimeni, Eleonora Salvadori, Milan, FrancoAngeli, 2016.

[54] Eva Marie Thüne, Rita Luppi, *Lingua, identità e memoria. Il lavoro con biografie linguistiche nella didattica universitaria. Un'introduzione*, in *Biografie linguistiche. Esempi di linguistica applicata*, edited by Eva Marie Thüne and Rita Luppi, Bologna, Amsacta, 2022, pp. 1-14: p. 1.

which is also recommended by the *Common European Framework of Reference for Languages*, for developing both linguistic and intercultural competence.

A second element that deserves attention in the search for useful tools linked to narrative medicine is provided by the need to find spaces for resilience, sublimation, and the joy of living despite the abyss of trauma. It is meaningful that the memoir begins with Igiaba's question to her granddaughter Soraya, «Beloved girl, how do I depict your laughter?», and goes on at numerous points to reiterate the need to activate skills that can generate zones in opposition to pain that can prevent thoughts from continuing to bleed: «Laughing. Living. It was always the wall your *aabo* erected against the *Jirro*» (cm 72). In practice, conditions must be created so that interaction with migrant learners takes place in a serene environment, where there is room for playful moments[55], in an atmosphere of exchange and absence of judgment. In this way, conditions are actualized for widespread well-being that can generate the therapeutic power of smiles and laughter, which can in turn reverberate beyond the boundaries set by the interactions for the archive.

The vital space from which we can draw energy does not end here; instead, it is fed by the relationships of affection inside and outside of the family and by many other means for the intensity of existence to be expressed: celebrations, prayer, art, literature. Other positive habits consist in consciously activating the power of hope and cultivating a conscious presence that brings one back to the present[56], by means of rewarding activities that require concentration and attention. This is precisely what the author enacts when she describes her mother sewing her textiles:

> She sews her secrets with needle and thread, using one of her *maro*, for which the family is famous, to express everything that her mouth cannot say. She uses rough fabrics bought at market stalls. She fills them with rainbow patterns and transforms them into dreams, into Miró paintings, maneuvering the roughness of the fabric with a steel crochet hook and a lot of imagination.
>
> All our houses, mine and my siblings', are full of her creations. Concentric circles followed by straight lines. Followed by pyramids. Followed by trapezoids. Followed by triangles. And then oranges that plunge into green. Edges laced with raw wool, love added to love, giving kick after kick to oblivion, to sadness, and to the cowardice of silence. There, in those *maro*, [...] she transforms the *Jirro*, that which explodes inside her, into tapestries of pure splendor (cm 37).[57]

In practice, the tools implicitly suggested by the writer can be translated into an invitation for migrant learners to reflect on what occupations and strategies can bring relief, support, and respite in daily activities and to use them as caches from which to draw strength on a daily basis.

The third point taps directly into one of the cornerstones of pathography, namely the psychosomatic symptoms of trauma. Conflicts and ambivalences that cannot be resolved often pave the way for illness. Evil can move from the body to the soul in a way that certainly does not respect the canonical division of the medical or psychiatric practice[58]. *Cassandra in Mogadishu* is a treatise on the anatomy of trauma:

> In those first weeks of the war I lost my body, Soraya. It slipped off me like a designer silk shirt. In those first weeks, the *Jirro* completely possessed me. My

[55] See Giovanni Freddi, *Gli adulti e le lingue*, Milan, Minerva Italica, 1974; Giovanni Freddi, *Azione, gioco, lingua*, Padua, Liviana, 1990; Duccio Demetrio, *L'età adulta. Teorie dell'identità e pedagogie dello sviluppo*, Rome, Carocci, 1990.

[56] Laura van Dernoot Lipsky, Connie Burk, *Trauma Stewardship. An Everyday Guide to Caring for Self While Caring for Others*, San Francisco, Berrett-Koheler Publishers Inc., 2009, p. 172.

[57] On the preverbal language of the *maro* and its ability to repair trauma, see de Rogatis in par. 1.4 of this essay.

[58] De Micco, *op. cit.*, p. 34.

> feet had lost all feeling. My mouth had become a desert. My hair a tangle of brambles. My skin cracked in several places. My eyes swollen beyond belief from too many tears. My cheeks haggard. My nails yellowed. My face tired.
>
> I spent much of my time in the bathroom with two fingers shoved down my throat. [...] my perpetual *Jirro* (cm 98-99);
>
> The *Jirro* has always had the ability to dig deep into the soft matter of our lungs (cm 35);
>
> Throughout my life, my eyes have always been a question mark. My most obvious fragility. They were the ones who paid for all the *Jirro* that overwhelmed our family, our people, our geography. In the background a war of uncalled-for intensity. A war made of losses. Separations. Vomit. Pus. Uncertainty [...] the *Jirro* wanted to scream inside our patched-up bodies that were once healthy. But now there isn't even a single healthy vein left. After a twenty-year dictatorship and a thirty-year civil war, we are exhausted. Every internal organ is exposed. Ravaged (cm 272).

But for individuals in migration what could be the use of confronting the bodily effects of trauma recounted in detail? One possible answer lies in the ability of Scego's testimony to break the loneliness of experiences, eliminate the stigma associated with illness, stitch together cause and effect, and legitimize listening to pathological experience. By centering the reading of these fragments of individual and collective memory, dignity is given to stories, triggering an initial nucleus of care related to the choice to pay attention to the other in his or her weakness, to be able to see him or her[59]. We recognize that inhumane conditions make people sick, but if contexts are changed, the body can learn to heal. Practical application takes the form of offering reflections on the symbolic meaning of the body as a metaphor for trauma, making room for stories as maps in which physical descriptions of pain represent nodes of connection with lived traumatic experiences. A discussion of how different cultures express suffering and trauma is therefore encouraged. An autobiographical storytelling[60] that can be composed not only of words, but of images, music, and objects.

The intensity of the experience of reading *Cassandra in Mogadishu*, in its potential to make available pathways different from the walls of trauma, has allowed us to create a working space with migrant learners and to identify some of the categories for the archive on migration trauma. The memoir is Scego's story, but the archive has given us the opportunity to honor the stories through the pain, nostalgia, love, and memory of those who have chosen to recount themselves – stories that do not disappear, but, like seeds, have the potential to flourish again.

[59] De Micco, *op. cit.*, p. 35.

[60] Stefano Calabrese, *Storie di vita. Come gli individui si raccontano nel mondo*, Milan, Mimesis, 2018. See also Paola Villani, *Dalla Medicina narrativa alla Narratologia medica. L'Homo patiens come Homo textilis*, in *Ripensare il Modernismo*, edited by Emilia Di Rocco e Iolanda Plescia, «Rivista STUDIUM Ricerca», 119, 1, 2023, pp. 280-328.

Tipologie cognitive della causalità nell'intreccio romanzesco

Valentina Conti

Università di Modena e Reggio Emilia
(valentina.conti@unimore.it)

Abstract

Fin dall'antichità, la narratività è stata percepita come strettamente legata alla causalità. Nella Poetica, Aristotele stabilisce che una trama ben costruita debba avere un inizio, uno sviluppo e una conclusione, con ogni evento collegato al precedente e al successivo secondo leggi di necessità o di verosimiglianza. Questa concezione classica, per quanto reinterpretata e adattata nei secoli, è rimasta dominante fino all'Ottocento; al tempo stesso, sembra non essere opinabile che l'evoluzione del romanzo tra la fine dell'Ottocento e il secondo Novecento possa essere letta come una progressiva ridefinizione, sino a giungere alla sua dissoluzione, del principio di causalità narrativa. Questo contributo cerca di mettere in luce le tipologie cognitive di causalità che sembrano essere preponderanti nell'intreccio romanzesco dal naturalismo sino alla narrativa postmodernista.

Parole chiave Tipologie cognitive, causalità, intreccio romanzesco

DOI https://doi.org/10.58015/2036-2293/813

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. Gli *eventi*, prima di tutto

In ambito narratologico il concetto di evento viene generalmente utilizzato per definire la narratività nei termini di una sequenzialità insita nella storia narrata, la quale comporta cambiamenti di stato nel mondo rappresentato e quindi implica uno sviluppo temporale, un aspetto costitutivo della narrazione, che la distingue da altre forme di discorso come la descrizione o l'argomentazione. Il termine evento si riferisce pertanto a un cambiamento di stato, che principalmente è stato analizzato in due contesti critici per definire altrettanti tipi fondamentali di narrazione[1]: da un lato, un tipo di narrazione che può essere descritto linguisticamente e si manifesta in predicati che esprimono cambiamenti (evento I); dall'altro lato, un'interpretazione di un tipo di narrazione dipendente dal contesto che implica determinati cambiamenti (evento II). Ovviamente gli eventi in quanto tali rappresentano una condizione necessaria, ma non sufficiente per definire una narrazione: ciò che fa la differenza è la struttura in cui gli stati sono inseriti, cioè il nesso logico-causale tra gli eventi la distinguono da una semplice enumerazione di elementi non correlati. Entrambe le categorie sono caratterizzate da un cambio di stato, ossia un passaggio da uno stato (situazione) all'altro, solitamente con riferimento a un personaggio (agente o paziente) o a un gruppo di personaggi, ma la differenza tra l'evento I e l'evento II risiede nel grado di specificità del cambiamento a cui si riferiscono. Se il primo caso coinvolge tutti i tipi di cambiamento di stato 'oggettivi', il secondo è invece una categoria ermeneutica, ossia un particolare cambiamento che soddisfa determinate condizioni qualitative, ad esempio, una svolta imprevedibile negli accadimenti narrati o una deviazione inaspettata rispetto alla direzione attesa, tuttavia il fatto che queste condizioni aggiuntive siano soddisfatte è una questione di interpretazione[2].

Nel linguaggio, un evento di tipo I è espresso dalla differenza di predicati, o meglio si manifesta nel discorso narrativo[3], invece un evento di tipo II acquista rilevanza solo in riferimento ad aspettative intradiegetiche e a un particolare contesto letterario o culturale; in altri termini, è portato in essere e messo in relazione con l'ambiente circostante da un'entità (personaggio, narratore o lettore) che comprende e interpreta il cambiamento di stato coinvolto. Un riferimento contestuale di questo tipo può consentire di trasformare un evento di tipo I o una combinazione di eventi di tipo I in un evento di tipo II. Consideriamo i seguenti due esempi. Di per sé la frase «Mary salì sulla nave» contiene un evento di tipo I, ma solo come risultato del riferimento (tramite personaggio, narratore o lettore) a un contesto sociale acquisisce una determinata rilevanza e diventa così un evento di tipo II, nel senso di essere una deviazione da ciò che è normale e atteso (ad esempio, l'emigrazione come nuovo inizio). Pensiamo ora a una narrazione storiografica in cui la Rivoluzione francese è trattata nel contesto degli sviluppi socio-politici a lungo termine in Francia. In questo caso, lo storico descrive la Rivoluzione come un evento di tipo II sulla base dei profondi cambiamenti in atto in quel momento, dunque si tratta della trasformazione non di un singolo evento di tipo I, ma di una molteplicità di eventi di tipo I[4]. I due tipi di evento (I e II) implicano diverse definizioni di narratività, ciascuna con una portata diversa: l'evento di tipo I è trattato come una caratteristica distintiva inerente a ogni tipo di narrazione[5]; diversamente, l'evento di tipo II è parte integrante di un particolare tipo di narrazione, contribuendo alla sua *raison d'être*, o narrabilità (*telleability*), nel senso del suo 'essere raccontabile'.

[1] Peter Hühn, *Event and Eventfulness*, in *Handbook of narratology*, a cura di Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid e Jörg Schönert, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 2009, pp. 80-97.
[2] Hühn, *op. cit.*, pp. 80-82.
[3] Gerald Prince, *Dizionario di narratologia*, trad. it., Firenze, Sansoni Editore, 1990, p. 47.
[4] Hühn, *op. cit.*, p. 81.
[5] David Herman, Manfred Jahn e Marie-Laure Ryan (a cura di), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London-New York, Routledge, 2005, *ad vocem* "Events and Event-Types".

Ricordiamo alcuni approcci – fortemente criticati da Meir Sternberg[6] – che definiscono la narratività in base all'evento I[7]. Gerald Prince, ad esempio, descrive i cambiamenti come sequenze crono-causali di tre eventi congiunti, che costituiscono gli elementi essenziali di una *storia minimale*, dove il primo e il terzo evento sono statici, mentre il secondo è attivo; inoltre, il terzo evento è l'inverso del primo[8]. Successivamente, nel perfezionare la sua definizione di *storia minimale*, precisa che un evento è un cambiamento di stato manifestato nel discorso da una dichiarazione di processo nel modo dell'agire (azione) o dell'accadere (avvenimento[9]). Invece, per Tzvetan Todorov i cambiamenti del tempo sono una componente necessaria della narrazione in riferimento a due principi: la successione e la trasformazione[10]. Distinguendo ulteriormente quest'ultima in diverse tipologie, giunge a una tassonomia di organizzazione narrativa implicante differenti tipi di eventi: trasformazioni mitologiche, gnoseologiche e ideologiche, ossia cambiamenti che coinvolgono situazioni, cognizioni o norme comportamentali[11]. Rispetto agli elementi di base della morfologia della progressione narrativa, Todorov propone una configurazione a tre stadi, dove troviamo inizialmente «una situazione stabile, che una forza qualunque viene a turbare. Ne risulta uno stato di squilibrio; mediante l'azione di una forza diretta in senso opposto, l'equilibrio viene ristabilito; il secondo equilibrio è simile al prime, ma i due non sono mai identici[12]».

Similmente, Marie-Laure Ryan utilizza un tipo di struttura sequenziale a più stadi per classificare gli eventi in base alle cause o alle forze trainanti a essi sottostanti, in particolare in termini di livello di intenzionalità coinvolta, tracciando una distinzione tripartita tra gli avvenimenti (*happenings*), che capitano accidentalmente e prevedono un paziente, ma non un agente che li fa accadere (come nel caso di un terremoto, un incontro con un animale selvatico e feroce, una malattia ecc.); le azioni (*actions*), che sono prodotte da un agente volontario e orientate a un obiettivo, o meglio sono eventi fisici derivanti da due processi mentali: la definizione di un obiettivo e l'elaborazione di un piano; i movimenti (o mosse, *moves*), che sono azioni volte alla risoluzione di un conflitto, caratterizzate da obiettivo ad alta priorità e un alto rischio di fallimento[13]. I suddetti modi di concettualizzare l'evento mostrano due caratteristiche in comune: (*i*) definiscono la narratività in termini di temporalità, ma lo fanno in riferimento alla presenza di un cambiamento a livello degli accadimenti rappresentati, inoltre, nonostante si evidenzi la necessità della mediazione linguistica all'interno del processo narrativo, nella maggioranza dei casi essa implica il riferimento a cambiamenti non a livello del discorso, ma nel solo mondo narrato; (*ii*) se si distinguono diversi tipi di eventi, lo scopo è quello di fornire nient'altro che una classificazione qualitativa dei cambiamenti o di distinguere tra differenti tipologie di narratività sulla base di tale classificazione (che, tuttavia, è inadeguato per quanto riguarda la dimensione del significato).

Per gli approcci che definiscono la narratività in base agli eventi II[14] è esemplificativa la riflessione di Jerome Bruner sul ruolo della narrazione nella strutturazione della realtà come parte dell'esistenza umana, che richiama l'attenzione su dieci dimensioni centrali dell'avvenimento implicate nell'evento II: *diacronicità narrativa*; *particolarità*; *necessario riferimento a stati intenzionali*; *componente ermeneutica*; *canonicità* e *violazione* (ossia la modalità di deviazione); *referenzialità*; *appartenenza a un genere*;

[6] Meir Sternberg, *Narrativity: From objectivist to functional paradigm*, «Poetics Today», 31, 2010, pp. 507-650.
[7] Per una panoramica puntuale sull'argomento si veda Hühn, *op. cit.*, pp. 86-89.
[8] Gerald Prince, *A Grammar of Stories: An Introduction*, Paris, The Hague: Mouton, 1973, p. 31.
[9] Prince, *Dizionario di narratologia*, cit., p. 47.
[10] Tzvetan Todorov, *The 2 principles of narrative,* «Diacritics», 1, 1971, pp. 37-44: 39.
[11] Ivi, pp. 40-41.
[12] Tzvetan Todorov, *Poetica della prosa. Le leggi del racconto*, trad. it., Roma-Napoli, Theoria Edizioni, 1989, p. 56.
[13] Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, Bloomington, Indiana UP, 1991, pp. 129-147.
[14] Per una panoramica puntuale sull'argomento si veda Hühn, *op. cit.*, pp. 89-94.

normatività; *sensibilità al contesto* e *negoziabilità*; e *accumulazione narrativa*. In particolare, Bruner sottolinea che la *componente ermeneutica*, la *canonicità* e la *violazione*, la *normatività* e *sensibilità al contesto* e la *negoziabilità* dipendono prevalentemente da contesti culturali, storici o letterari e possono essere interpretati in modi diversi dai vari partecipanti alla comunicazione narrativa[15].

Si pensi anche al modello di trama elaborato da Jurij M. Lotman, in cui distingue un concetto base di evento, inteso come l'unità elementare indissolubile che costruisce la trama (evento I), da un concetto di evento definito come il trasferimento del personaggio oltre i confini di un campo semantico (che rappresenta un ordine normativo, suddiviso in due sottoinsiemi opposti e complementari), che si verifica a un livello superiore rispetto al primo (evento II). Ebbene, la trama risulta organicamente legata a una rappresentazione del mondo che fornisce la scala degli eventi; in questo modo, Lotman identifica il campo semantico con le sue suddivisioni binarie come punto di riferimento per stabilire e delucidare la dimensione normativa dell'evento così come la sua dipendenza dai contesti storici, culturali e sociali[16]. Il fatto che un cambiamento (ad esempio il matrimonio tra due persone appartenenti a classi sociali differenti) contenga o meno una molteplicità di eventi dipende dalla struttura di classe storicamente variabile della società (un tale matrimonio era considerato ricco di eventi nell'Inghilterra del XVIII secolo; ma lo sarebbe in misura molto minore nel XXI secolo).

2. Le *cause*: una, nessuna, centomila?

Concentriamoci ora sulle cause. Una causa in narratologia è un'azione o un evento che produce direttamente o indirettamente una trasformazione. La causalità narrativa è il legame logico o motivazionale che unisce due o più eventi in una storia; diversamente dalla semplice successione temporale («A accade, poi B»), la causalità implica che «A accade, perché provoca o spiega B». Tuttavia, per quanto possa sembrare banale in apparenza dare una definizione di causa, anche la riflessione contemporanea in vari ambiti scientifici – in particolare quello filosofico, ma non solo – riconosce la difficoltà di individuare un concetto univoco di causalità, adottando consapevolmente l'idea di un autentico pluralismo causale, vale a dire l'esistenza di una molteplicità di possibili significati delle nozioni di causa e di relazione causale, che dipende a sua volta dal particolare tipo di indagine nel quale vengono evocate nozioni causali[17].

Il tema della causalità è stato assai significativo nella storia della filosofia[18]: attingendo a tradizioni precedenti, nella *Metafisica* (libro V, 1013a35-1014b15) Aristotele identifica quattro tipi di causa[19]: la causa efficiente, che è ciò che avvia il cambiamento; la causa formale, che è ciò in cui una cosa viene trasformata; la causa materiale, che è ciò in cui avviene un cambiamento; e la causa finale, ovvero lo scopo per cui è stato apportato il cambiamento. Questa visione teleologica, che concepisce la causalità come un insieme articolato di quattro cause in cui il 'perché' ultimo è spesso un fine, dominerà il pensiero antico e medievale. Non solo, perché risulta coerente con una concezione più ampia della causa (*aitìa*), intesa tanto come fattore causale oggettivo quanto come modalità di spiegazione. È dunque singolare, ma anche altamente significativo, che proprio questa dimensione pluridimensionale della causalità, messa in luce dal pensiero aristotelico, sia tornata a costituire un punto di riferimento nelle riflessioni contemporanee[20].

[15] Jerome Bruner, *La costruzione narrativa della "realtà"*, trad. it., in *Rappresentazioni e narrazioni*, a cura di Massimo Ammanniti e Daniel N. Stern, Bari, Laterza, 1991, pp. 17-38.
[16] Jurij M. Lotman, *The Structure of the Artistic Text*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1977, pp. 232-244.
[17] Christopher Hitchcock, *How to be a Causal Pluralist*, in *Thinking about Causes. From Greek Philosophy to Modern Physics*, a cura di Peter Machamer e Gereon Wolters, Pittsburgh, Pittsburgh University Press, 2007, pp. 200-221; Stathis Psillos, *Causal Pluralism*, in *Worldviews, Science and Us: Studies of Analytical Metaphysics: A Selection of Topics From a Methodological Perspective*, a cura di Robrecht Vanderbeeken e Bart D'Hooghe, Hackensack (N.J.), World Scientific Publishers, 2010, pp. 131-151.
[18] Federico Laudisa, *Causalità*, Roma, Carocci, 2024.
[19] Aristotele, *Metafisica*, trad. it., a cura di Giovanni Reale, Milano, Bompiani, 2008, pp. 190-196.
[20] Federico Laudisa, *Causalità*, «APhEx», 2012, 5, pp. 121-145.

Con la rivoluzione scientifica, tuttavia, la nozione aristotelica di causa subisce un netto ridimensionamento: Galileo e Cartesio sostituiscono la causa finale con un paradigma meccanicistico, fondato sulla causa efficiente e sulla descrizione matematica delle relazioni tra i fenomeni. La riflessione sulla natura della causalità è uno dei temi più ricorrenti nell'opera di Aristotele; nondimeno, la filosofia moderna – nel confronto e spesso nello scontro con la rivoluzione scientifica del XVII secolo – tenta progressivamente di scindere le diverse componenti della dottrina causale aristotelica. L'epistemologia contemporanea, invece, sembra recuperare proprio il carattere pluralistico di quella dottrina, riconoscendo nella causalità un intreccio di concetti eterogenei: dalla relazione causale al determinismo, dalla spiegazione alla legge[21].

A partire dalla fine dell'Ottocento si assiste infatti a un passaggio da una concezione deterministica (paradigma teorico monocausale) a una concezione non deterministica della natura (paradigma teorico pluricausale). Va detto che a livello epistemologico tale mutamento trova i suoi prodromi già alla fine del XVIII secolo, quando il paradigma meccanicistico di stampo cartesiano – che si è fatto strada dal Seicento in avanti, in base a cui la possibilità (potenza) è coestensiva alla realtà (atto), dunque tutto ciò che è potenza deve necessariamente tradursi in atto (modello hobbesiano[22]) – inizia a essere criticato da pensatori romantici (da Johann Gottlieb Fichte a Novalis) e idealisti (da Friedrich Hölderlin a Friedrich Schelling), che sembrano riconoscere alla sfera della potenza una maggiore ampiezza rispetto a quella dell'atto, sebbene non in modo ineluttabile[23]. A livello filosofico emerge così un filone critico nei confronti di un'indagine fondata sulla prospettiva naturalistica, che si diffonde dall'Ottocento in avanti, in favore di interpretazioni che rivalutano il ruolo di ragioni, credenze, desideri, volizioni e intenzioni (si pensi, ad esempio, a Edmund Husserl e Henri Bergson), ed è all'interno di questo alveo che si diffonde un 'senso della possibilità' in connessione al senso della realtà: libertà, possibilità, contingenza, dimensione 'probabilistica' e 'contestualizzata' della verità acquisiscono uno statuto 'maggioritario' rispetto a necessità, causalità e determinazione[24].

Sul finire dell'Ottocento, la fiducia positivista nell'esistenza di leggi universali capaci di spiegare la realtà comincia a vacillare, ed è in questo clima che nascono nuovi movimenti artistici, filosofici, letterari ecc., tra cui il decadentismo, che si oppongono all'idea di un mondo interamente interpretabile attraverso nessi causali chiari e verificabili. In epoca decadente la letteratura non ha il compito di seguire la logica sequenza di causa ed effetto tipica del discorso scientifico, bensì quello di evocare atmosfere, risonanze interiori e legami enigmatici, spesso sfuggenti alla ragione; in tale visione, il fatto narrato non si riduce a conseguenza di una causa determinata, ma diventa piuttosto segno, immagine o metafora, aperti a molteplici significati. La tendenza all'introversione del personaggio e il progressivo disfacimento dell'intreccio costituiscono, a livello morfologico, i tratti distintivi di questa fase della narrativa europea, che prende forma dopo il tramonto del progetto positivistico volto a descrivere la realtà sociale come se fosse una realtà naturale. Ogni personaggio appare radicato in una genealogia e ogni evento rinvia a un archetipo, così l'intreccio si struttura attraverso ampi e ridondanti flashback, come quello che occupa la parte iniziale del *Piacere* (1889) di Gabriele d'Annunzio, dove il protagonista si abbandona al ricordo, svuotando di rilievo il presente. Tuttavia, la potenza dell'analisi psicologica finisce per dissolvere ciò che sembrava un *primum* causale in un'indefinita anteriorità, spingendo a rappresentare i fatti non più secondo una sequenza lineare, ma in base a principi onirici di simultaneità e

[21] Ivi, p. 123.
[22] Per un approfondimento sul modello causale in Hobbes in relazione al concetto di potere e potenza si veda: Carlo Altini, *Potere e potenza in Hobbes. La prospettiva meccanicistica tra filosofia naturale e filosofia politica*, «Scienza & Politica», 31, 60, 2019, pp. 19-33: 20.
[23] Carlo Altini, *Potenza/atto*, Bologna, Il Mulino, 2014, pp. 143-151.
[24] Ivi, p. 19.

contiguità, principi che troveranno un compimento esemplare nell'architettura narrativa della *Recherche du temps perdu* (1913-1927) di Marcel Proust[25].

Il mutamento di sensibilità che caratterizza la fine dell'Ottocento non può essere compreso senza considerare le profonde sollecitazioni provenienti dal pensiero filosofico, si pensi a Friedrich Nietzsche, che con la sua critica alla nozione di causalità come fondamento stabile della conoscenza, mette in luce l'irriducibile pluralità delle interpretazioni e la centralità delle prospettive soggettive[26], oppure a Henri Bergson, che introduce una distinzione decisiva tra il tempo cronologico, spazializzato (*temps*), quantificabile e funzionale alle leggi della fisica, e la *durée* vissuta, l'esperienza qualitativa del fluire, irriducibile a schemi deterministici[27]. Queste riflessioni trovano un terreno fecondo anche a livello letterario, dove il modello narrativo tradizionale viene progressivamente messo in discussione: la linearità cronologica e il nesso causale stringente cedono il passo a forme più aperte e frammentarie, organizzate secondo logiche associative, analogiche o tematiche, pertanto l'evento narrativo non si inscrive più in una catena necessaria, ma diventa un nodo di significati molteplici, spesso disposto in strutture circolari o discontinuità deliberate. Tale svolta segna l'avvio di un processo di lunga durata che ha inizio con le prime avanguardie novecentesche e le sperimentazioni moderniste, fino a giungere al *nouveau roman*, in cui la causalità narrativa viene definitivamente dissolta e sostituita da una scrittura fondata sull'ambiguità, sulla polifonia interpretativa e sull'autonomia del segno letterario.

Nel Novecento, con lo sviluppo della filosofia della scienza, la causalità viene ricondotta all'ambito delle leggi di natura e dei modelli logico-deduttivi, ad esempio, il paradigma proposto da Carl Hempel e Paul Oppenheim concepisce la spiegazione scientifica come la deduzione di un evento a partire da leggi generali e da condizioni iniziali[28]. In questo quadro, 'spiegare' equivale a mostrare che l'evento era prevedibile date determinate premesse, tuttavia ciò comporta una riduzione del concetto di causalità a un ruolo secondario: l'accento è posto sulle leggi, mentre la causa si riduce a un modo di descrivere le condizioni incluse nelle premesse esplicative. L'inizio del XX secolo vede l'emergere di movimenti artistici e letterari che, pur diversi tra loro, condividono un atteggiamento di rottura verso i principi narrativi tradizionali, in particolare verso la linearità causale. Le avanguardie storiche non si limitano a modificare l'ordine degli eventi, ma mettono in discussione la stessa necessità di un legame causale: per i futuristi, la realtà è fatta di velocità, simultaneità e frammentazione, dunque il romanzo, per riflettere questa condizione, deve liberarsi dalle catene del prima e del dopo[29]; spingendosi oltre, i dadaisti propongono un'arte dell'anti-logica, in cui la connessione tra eventi è deliberatamente arbitraria, frutto del caso o del gioco[30]; mentre i surrealisti sovvertono la causalità razionale sostituendola con una causalità onirica e inconscia, in cui le associazioni sono guidate da meccanismi psichici piuttosto che da leggi narrative tradizionali[31].

Pur mantenendo una maggiore coerenza strutturale rispetto alle avanguardie, il modernismo riformula radicalmente il rapporto tra gli eventi: in autori come Marcel Proust, James Joyce e Virginia Woolf, la causalità diventa un fenomeno filtrato dalla

[25] Stefano Calabrese, *La narrazione. Letteratura, storie di vita, visual storytelling*, Milano, Pearson, 2024, p. 144.
[26] Altini, *Potenza/atto*, cit., pp. 160 sgg.; Claudia Rosciglione, *Nietzsche, Hume e la critica al principio di causalità tra scetticismo e naturalismo*, «EPEKEINA. International Journal of Ontology. History and Critics», 2022, 15, 2, pp. 1-13.
[27] Massimo Pulpito, *Temps/durée. Teoria del divenire e concezione del tempo unico nel pensiero di Henri Bergson*, «I castelli di Yale online», 3, 3, 1998, pp. 99-115.
[28] Raffaella Campaner, *Carl Gustav Hempel, Paul Oppenheim, Studies in the Logic of Explanation (1948)*, in *Biblioteca analitica: i testi fondamentali*, a cura di Guido Bonino, Carlo Gabbani e Paolo Tripodi, Roma, Carocci, 2020, pp. 125-134.
[29] Riccardo Campa, *Il futurismo come filosofia del divenire*, «Orbis Idearum», 1, 1, 2013, pp. 47-71.
[30] Phillip Andrew Prager, *Making an art of creativity: The cognitive science of Duchamp and Dada*, «Creativity Research Journal», 24, 4, 2012, pp. 266-277.
[31] Roy Jay Nelson, *Causality and narrative in French fiction from Zola to Robbe-Grillet*, Columbus, The Ohio State University Press, 1990, pp. 111-120.

coscienza soggettiva, dove gli avvenimenti non sono collegati da un ordine oggettivo, ma dalla percezione e dalla memoria di chi li vive. In questo senso, la causalità narrativa si trasforma in un legame interno alla mente del personaggio, spesso discontinuo e non lineare; il risultato è una narrativa che rinuncia alla pretesa di descrivere una realtà governata da leggi fisse e universali, privilegiando invece la rappresentazione della complessità e dell'inafferrabilità dell'esperienza umana. Pur non scomparendo del tutto, la sequenzialità causale perde il suo carattere 'assoluto' e si relativizza, e diviene una tra le tante possibili modalità di organizzazione della storia. Gertrude E. M. Anscombe spiega che con la fisica quantistica entra in gioco l'indeterminismo, che non deve essere confuso con l'assenza di cause, poiché gli eventi indeterminati hanno sì cause, che però non sono necessitanti, ad esempio, le emissioni radioattive hanno una causa (la massa del materiale), ma l'attivazione specifica di un contatore Geiger è comunque casuale. Il punto sarebbe questo: l'indeterminismo fisico è la condizione necessaria per pensare la libertà, perché se tutto fosse fisicamente predeterminato non ci sarebbe spazio per la libertà, tuttavia la libertà richiede la capacità di agire secondo un'idea, che non è propria dei processi fisici[32].

Nel suo *Unlikely Stories: Causality and the Nature of Modern Narrative* (1997), Brian Richardson concettualizza la causalità in termini di opposizione tra la *connessione causale* (soprannaturale, naturalistica o metafinzionale) e il *caso* (coincidenza), dove quest'ultimo mina e sovverte la teleologia dell'ordine naturale, sebbene esso spesso generi una propria causalità, che può essere soppressa o sostenuta dall'azione umana, divenendo nel secondo caso una forma di causalità differita[33]. Ebbene, come messo in luce da Marina Grishakova, la regolarità di certi eventi, così come le relazioni di antecedenza-successione (nel tempo) e di contiguità (nello spazio), è letta come una connessione causale, per quanto l'esistenza stessa e la natura di tale connessione possano risultare discutibili, cioè una sequenza di eventi può essere 'naturalizzata' come causale, anche se la relazione di causalità è probabilistica o ipotetica[34].

In effetti, la narrativa postmodernista porta alle estreme conseguenze il processo già avviato da quella modernista della progressiva dissoluzione della teleologia e della sostituzione della necessità con la contingenza, ovvero i modernisti spesso mettono in scena la tensione tra l'ordine e il disordine, tra l'intenzione e il caso, mentre i postmodernisti esibiscono apertamente l'arbitrarietà e l'artificialità della costruzione narrativa. Detto altrimenti, per Grishakova, se la causalità narrativa è tradizionalmente legata a una concezione del mondo ordinato e conoscibile, la sua *denaturalizzazione* segnala la perdita di fiducia in tale concezione e la necessità di elaborare nuovi modelli interpretativi; a tal proposito, l'analisi di Richardson del romanzo *Molloy* (1951) di Samuel Beckett dimostra come due visioni opposte della causalità – deterministica, da un lato, e scettica (humeana[35]), dall'altro lato – modellino i mondi soggettivi dei personaggi: l'ossessione di Moran per le connessioni causali è controbilanciata dall'incapacità di Molloy di vedere qualsiasi connessione tranne la correlazione. Il punto è che i cambiamenti filosofici e scientifici avvenuti nei secoli hanno influenzato, e tuttora influenzano, le strutture narrative, producendo una transizione da modelli fortemente deterministici a forme di racconto più aperte, frammentarie e ambigue.

[32] Gertrude Elizabeth Margaret Anscombe, *Causalità e determinazione*, «Acta Philosophica», 11, 2, 2002, pp. 197-214: 204 sgg.

[33] Brian Richardson, *Unlikely Stories: Causality and the Nature of Modern Narrative*, Newark, University of Delaware Press, 1997.

[34] Marina Grishakova, *Narrative Causality Denaturalized*, in *Unnatural Narratives - Unnatural Narratology*, a cura di Jan Albere Rüdiger Heinze, 2011, Boston-Berlin, De Guyter, pp. 127-144: 130.

[35] Per approfondire l'importanza della teoria di David Hume come una delle prime forme moderne di internalizzazione dei fenomeni cognitivi si veda: Alberto Cevolini, *La teoria dell'inferenza causale di David Hume dal punto di vista della cibernetica di secondo ordine*, «Divus Thomas», 114, 3, 2011, pp. 141-162.

3. Il rapporto tra cause ed effetti

La connessione causale tra eventi successivi nella storia è uno degli aspetti della causalità più ampiamente discussi a livello narratologico, sebbene vi sia ancora un notevole disaccordo su dove esista e quanto si estenda[36]. La celebre distinzione proposta da E.M. Forster tra *story* (storia) e *plot* (intreccio) si fonda sulla presenza o meno di un legame causale, di cui è emblematica la distinzione tra la frase «Il re morì, poi la regina morì», che presenta degli eventi connessi soltanto dal loro susseguirsi cronologico, e la frase «Il re morì, poi di dolore morì la regina», dove la sequenza temporale resta intatta, ma viene subordinata all'elemento della causalità[37]. Diversamente, Seymour Chatman osserva che, data la natura intenzionale del discorso narrativo, i lettori tenderanno a interpretare anche il primo caso come portatore di un legame implicito: pur non essendo dichiarato, si presume che la morte della regina sia in qualche modo connessa a quella del re[38]. La situazione cambia radicalmente quando ci si confronta con enunciati che riguardano eventi distanti nello *spazio* o nel *tempo*, ad esempio la sequenza «Un politico viene assassinato in Portogallo, poi un ponte crolla ad Aden e il giorno dopo uno tsunami colpisce le Fiji» sarà difficilmente percepita come una narrazione, poiché è assente una rete causale che giustifica l'appartenenza di questi eventi a una stessa vicenda. In relazione a questo aspetto, la proposta di Noël Carroll è di guardare a come gli eventi vengono connessi, per definire una narrazione, pertanto quest'ultima esisterebbe quando tra almeno due eventi si stabilisce una connessione narrativa, che non è semplicemente cronologica («prima A, poi B»), ma implica che essi siano legati da una relazione che permette di vederli come parte di una stessa storia (ad esempio «B può accadere a causa di A, o come reazione ad A, o come sviluppo conseguente di A»). In sintesi, ciò che definisce la narratività non è la mera sequenza di eventi, ma la relazione significativa che li lega e che permette di percepirli come una storia[39].

Come è noto, le connessioni causali sono fondamentali per percepire una coerenza anche nella distinzione dei formalisti russi, che per decenni ha costituito il nucleo teorico della narratologia strutturalista e post-strutturalista, tra *fabula* (o *story*, *histoire*, storia) – che rappresenta ciò che viene narrato, ossia gli avvenimenti nel loro ordine cronologico e secondo un rapporto consequenziale di cause ed effetti – e *sjuzhet* (o *plot*, *discours*, discorso) – che corrisponde al modo in cui la storia viene narrata così come l'autore ha deciso di esporla nel suo racconto, dunque la successione degli eventi non deve rispondere per forza né a un ordine logico di successione consequenziale, né a un ordine cronologico. Tale dicotomia si è rivelata estremamente produttiva per lo studio di gran parte della narrativa tradizionale, permettendo di separare con chiarezza il 'che cosa' accade nella storia dal 'come' esso viene raccontato. Nei romanzi realistici o nei racconti classici, questo schema consente di isolare deviazioni temporali, ellissi, anacronie, focalizzazioni, distinguendole dal contenuto diegetico sottostante.

Tuttavia, secondo Richardson[40], questa raffinata distinzione comporta il rischio implicito di considerare la storia come un'entità autonoma e stabile, preesistente al discorso, come se fosse un insieme di eventi 'oggettivi' che il testo si limita a riorganizzare, ma nei casi in cui l'intreccio narrativo sfida radicalmente la coerenza e la linearità crono-causale, la dicotomia tende a entrare in crisi. O meglio, quando ci confrontiamo con diverse opere della narrativa modernista, postmodernista e sperimentale, questa distinzione appare inadeguata, dato che esse non possono essere comprese né come variazioni di una *storia* preesistente, né semplicemente come manipolazioni del discorso: opere che rompono simultaneamente entrambi i livelli,

[36] Herman, Jahn e Ryan (a cura di), *op. cit.*, *ad vocem* "Causality".
[37] E. M. Forster, *Aspetti del romanzo*, trad. it., Milano, Garzanti, 1991, pp. 92 sgg.
[38] Seymour Chatman, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, trad. it., Parma, Pratiche Editrice, 1989, pp. 43-46.
[39] Noël Carroll, '*On the Narrative Connection*', in *New Perspectives on Narrative Perspective*, a cura di Willie van Peer e Seymour Chatman, Albany, University of New York Press, 2001, pp. 118-133.
[40] Brian Richardson, *Beyond Story and Discourse: Narrative Time*, in *Narrative dynamics: Essays on time, plot, closure, and frames*, a cura di Id., Columbus (Ohio), Ohio State University Press, 2002, pp. 47-63.

dissolvendo la linearità, frammentando l'identità dei personaggi, destabilizzando la linearità causale e le coordinate spazio-temporali, e introducendo livelli di autoriflessività radicale. Si pensi a *Finnegans Wake* (1939) di James Joyce o a *The Waves* (1931) di Virginia Woolf, dove la sequenza degli eventi non può essere ricostruita in un ordine cronologico univoco, dato che gli elementi narrativi si mescolano a flussi di coscienza, associazioni libere, descrizioni frammentarie e sovrapposizioni temporali, che rendono impossibile stabilire una *storia* coerente e completa 'dietro' al testo. Oppure in romanzi come *Pale Fire* (1962) di Vladimir Nabokov la distinzione stessa tra evento e racconto, tra contenuto e forma, viene deliberatamente erosa: i livelli narrativi si intrecciano in modo che non si possa determinare se esista una *storia* autonoma che preceda o sottenda il *discorso*; detto altrimenti, in questi casi, la distinzione tra 'che cosa accade' e 'come viene raccontato' diventa insufficiente, poiché il testo non mira a rappresentare un insieme coerente di eventi preesistenti, ma costruisce la propria realtà narrativa nel gesto stesso della sua enunciazione. Richardson mette in luce quanto in realtà possa essere vasta la gamma delle sequenze temporali presenti in una narrazione (circolari, contraddittorie, antinomiche, differenziali, caotiche e persino duali o multiple), introducendo altresì il termine *metatemporale* (*metatemporal*[41]), per indicare quelle temporalità insolite o impossibili, ossia sequenze che non possono essere concepite nei termini consueti delle relazioni temporali e sequenziali. Ovviamente, tutto ciò non può non incidere sul rapporto tra cause ed effetti.

La tesi di Roland Barthes presenta come un flusso unitario aspetti che Aristotele nella *Poetica* (capitolo IX, 1451a36-1451b27; capitolo XXIII, 1459a 20 sgg.[42]) distingue con chiarezza (ossia la successione cronologica e la relazione causale), osservando che il principale motore del racconto sembra proprio essere la 'confusione' tra la conseguenza intesa come mera successione temporale (semplice successione) e la conseguenza concepita come effetto causato (vero rapporto di causa). Ciò che nel racconto viene dopo tende a essere interpretato come effetto di ciò che lo precede; in questo senso la narrazione appare come l'applicazione sistematica della fallacia logica denunciata dalla scolastica nella formula *post hoc, ergo propter hoc*[43]. Mieke Bal ribadisce come sia un errore comune assumere che una sequenza cronologica e una relazione causale coincidano sempre, poiché è vero, ad esempio, che si può uccidere il proprio padre solo dopo essere stati generati, e persino perché si è stati generati da lui; ma il parricidio può anche derivare da motivazioni del tutto diverse[44]. Accusato da diversi studiosi come Jon-K. Adams di confondere la *fabula* dell'opera con la conoscenza che i personaggi ne acquisiscono progressivamente[45], Jonathan Culler ipotizza che certi testi possano invertire l'ordine tradizionale di causa ed effetto: in opere come l'*Edipo re* di Sofocle alcuni effetti fondamentali finiscono per produrre le proprie cause, poiché la direzione temporale appare rovesciata. Così, se in teoria sarebbe l'atto a generare la colpa di Edipo, il testo permette anche una lettura opposta, ossia sarebbe la colpa a produrre l'atto[46].

Per Barthes, un testo narrativo, che rende possibile valutare la pluralità di significati di cui è composto e – potremmo qui osare – immaginare molteplici 'sequenze di eventi', diviene capace di trasformare il lettore da semplice consumatore a produttore di testi. Questo avviene quando il lettore si trova di fronte non a ciò che può essere letto (*texte lisible*), caratteristico della letteratura classica, bensì a ciò che può essere scrivibile (*texte scriptible*), che consiste in un testo senza una struttura determinata, composto non da sequenze, ma da unità di lettura (lessìe), brevi frammenti contigui[47]. E se, da un lato, alcuni autori postmoderni hanno cercato di raggiungere tale obiettivo attraverso testi

[41] Ivi, p. 57.
[42] Aristotele, *Poetica*, trad. it., a cura di Manara Valgimigli, Bari, Laterza, 1964, pp. 93-101, 185-190.
[43] Roland Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, «Communications», 8, 1, 1966, pp. 1-27: 10.
[44] Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto, University of Toronto Press, 1985, p. 42.
[45] Jon-K. Adams, *Causality and Narrative*, «Journal of Literary Semantics», 18, 1989, pp. 149-162.
[46] Jonathan Culler, *Fabula and Sjuzhet in the Analysis of Narrative*, «Poetics Today», 1, 3, 1989, pp. 27-37.
[47] Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 10.

stampati, in cui la sequenza del discorso restava in una certa misura indeterminata; dall'altro lato, è soprattutto con l'avvento degli ipertesti interattivi – che, invece di imporre una linea di discorso rigidamente determinata dall'autore, richiedono al lettore scelte soggettive o un'interazione tra processi concorrenti – che i fruitori divengono veri e propri co-produttori, come accade nei videogiochi, la cui produzione testuale è guidata, ma presenta comunque una sequenzialità ampiamente aperta[48].

Al di là di ciò, lo ripetiamo, sin dall'antichità, la narratività è stata percepita come strettamente legata alla causalità. Nella *Poetica* (capitolo VII, 1450b26-33)[49], Aristotele afferma che una trama ben costruita debba avere un inizio, uno sviluppo e una conclusione, con ogni evento collegato al precedente e al successivo secondo leggi di necessità o di verosimiglianza. Questa concezione classica, per quanto reinterpretata e adattata nei secoli, è rimasta dominante fino all'Ottocento; al tempo stesso, sembra non essere opinabile che l'evoluzione del romanzo tra la fine dell'Ottocento e il secondo Novecento possa essere letta come una progressiva ridefinizione, sino a giungere alla sua dissoluzione, del principio di causalità narrativa. La catena causa-effetto, che nel naturalismo appare come la struttura portante, attraversa una serie di trasformazioni radicali: prima viene attenuata e simbolizzata, poi interiorizzata dal modernismo, infine problematizzata fino alla decostruzione nel *nouveau roman* e nella narrativa postmodernista[50].

4. Le tipologie cognitive di spiegazione causale nell'intreccio romanzesco

Indagando i processi psicologici alla base del coinvolgimento dei lettori da una prospettiva empirica e psicolinguistica, per Marisa Bortolussi e Peter Dixon, sia nelle opere 'convenzionali', sia in quelle che ignorano o sovvertono i presupposti derivati dall'esperienza ordinaria, le catene causali devono essere dedotte dal fruitore e qualsiasi ricostruzione di questo tipo varia da un soggetto all'altro[51]. Nonostante ciò, al di là di qualsiasi processo ermeneutico da parte del lettore, la narratologia neuro-cognitivista dimostra che le nostre caratteristiche cognitive 'colliderebbero' con testi eccessivamente frammentari in termini crono-causali; in altre parole, comprendiamo e ricordiamo meglio gli eventi quando fanno parte di una catena causale[52]. Tuttavia questa non è la linea d'indagine che si vuole perseguire nel presente paragrafo. Ora, si consideri il seguente evento: «Lucia ha preso un bel voto all'esame», rispetto al quale – in un'ottica di semplificazione e chiarificazione – è possibile distinguere diverse tipologie cognitive di spiegazione causale, segnatamente:

(a) l'*attribuzione situazionale* (*esterna*), che si manifesta se l'effetto è attribuito a fattori ambientali o contestuali[53], ad esempio: «Lucia ha preso un eccellente voto all'esame, perché ha avuto fortuna con le domande», in questo caso il contesto (le domande semplici o favorevoli) è la causa principale dell'evento;

(b) l'*attribuzione disposizionale* (*interna*), che è presente quando l'effetto è spiegato in termini di caratteristiche stabili dell'agente[54], ad esempio: «Lucia ha preso un eccellente voto all'esame, perché è studiosa», cioè si attribuisce la causa a una caratteristica del personaggio (diligenza), quindi interna e 'inalterabile';

---

[48] Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, Bloomington, Indiana University Press, 1991; Marie-Laure Ryan, *Avatars of Story*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2006.
[49] Aristotele, *Poetica*, cit., pp. 87-88.
[50] Si veda: Nelson, *Causality and narrative in French fiction from Zola to Robbe-Grillet*, cit.
[51] Marisa Bortolussi e Peter Dixon, *Psychonarratology: Foundations for the Empirical Study of Literary Response*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 113-116.
[52] Stefano Calabrese, *Neuro-Narratology. The Neural Secrets of Narration*, Berlin, Peter Lang, 2023, pp. 44-49.
[53] Per un approfondimento su come le persone inferiscono le cause disposizionali o situazionali si veda Harold H. Kelley, *Attribution theory in social psychology*, in *Nebraska Symposium on Motivation*, a cura di David Levine, Lincoln, University of Nebraska Press, 1967, pp. 192-238.
[54] Per la distinzione tra cause disposizionali (interne) e situazionali (esterne) si veda: Fritz Heider, *The Psychology of Interpersonal Relations*, New York, Wiley, 1958.

(c) la *spiegazione causale teleologica* (orientata allo scopo), che evidenzia l'intenzionalità o il fine ultimo dell'azione[55], ad esempio «Lucia ha preso un eccellente voto all'esame, perché vuole costruirsi una buona carriera», dunque la spiegazione si basa esclusivamente sul fine dell'azione (raggiungere un obiettivo futuro);

(d) l'*errore fondamentale di attribuzione*, inteso come la tendenza a sovrastimare le cause interne e sottostimare quelle esterne[56], ad esempio: «Lucia ha preso un eccellente voto all'esame, perché è estremamente intelligente», ossia si sovrastima l'aspetto personale (abilità del personaggio) e si sottovalutano le circostanze;

(e) il *self-serving bias*, che porta gli individui a compiere attribuzioni di responsabilità interne per un successo ed attribuzioni di responsabilità esterne per un fallimento[57], ad esempio: «Lucia ha preso un eccellente voto all'esame, perché è brava e ha studiato tanto» e «Lucia ha preso un pessimo voto all'esame, perché le domande erano impossibili e il Professore è stato ingiusto».

Applichiamo le suddette categorie all'intreccio romanzesco. Come è stato anticipato, nella seconda metà dell'Ottocento, il romanzo naturalista si fonda su una concezione deterministica della realtà, la causalità è intesa come una legge universale, infatti, in scrittori come Émile Zola, l'eredità aristotelica si intreccia con il determinismo scientifico dell'epoca, pertanto ogni evento è effetto di cause identificabili (ambientali, ereditarie, sociali), secondo una logica che rispecchia la fiducia nella scienza come strumento universale di spiegazione. In tal senso, la causalità narrativa non è solo un principio formale, ma anche una dichiarazione ideologica: la letteratura, come la scienza, può spiegare e prevedere la condotta umana. Fortemente influenzato dal positivismo di Auguste Comte e dal determinismo di Hippolyte Taine, Zola concepisce il romanzo come un laboratorio scientifico, in cui lo scrittore, assumendo il ruolo di osservatore e sperimentatore, analizza e verifica il comportamento umano con la stessa precisione con cui un biologo conduce un esperimento, come si legge nella prefazione della seconda edizione (1868) di *Thérèse Raquin* (1867)[58]. In seguito, nella prefazione di *La fortune des Rougon* (1871), egli afferma che l'individuo, in quanto prodotto dell'ereditarietà (la *race*) e dell'ambiente (il *milieu*)[59], è costretto ad agire secondo condizionamenti inesorabili che derivano da tali forze, cosicché la trama, lungi dal configurarsi come una sequenza arbitraria di eventi, si presenta come la manifestazione narrativa di leggi universali.

Di conseguenza, la scelta degli episodi, l'ordine con cui essi vengono presentati e le reazioni dei personaggi alle circostanze risultano determinati da un principio di necessità causale, per cui persino ciò che appare come coincidenza o evento fortuito viene integrato in una logica di spiegazione complessiva, nella quale nulla risulta davvero casuale. Proprio perché caratterizzata da tale regolarità (rigore formale e ideologico), la narrativa naturalista costituisce una delle espressioni più coerenti e sistematiche del legame tra causalità e struttura romanzesca, in cui l'individuo è prodotto di razza, ambiente e momento, pertanto è un esempio di *attribuzione situazionale* (*esterna*), poiché i comportamenti dei personaggi sono spiegati come effetto di condizioni ambientali ed ereditarie.

[55] Per la spiegazione causale teleologica si rinvia a: Gergely Csibra, György Gergely, *The teleological origins of mentalistic action explanations: A developmental hypothesis*, «Developmental Science», 1, 2, 1998, pp. 255-259; Daniel C. Dennett, *The Intentional Stance*, Cambridge, MIT Press, 1987; Alison Gopnik, Andrew N. Meltzoff, *Words, Thoughts, and Theories*, Cambridge, MIT Press, 1997.

[56] Fritz Heider, *The naive analysis of action*, in *The Psychology of Interpersonal Relations*, a cura di Id., New York, John Wiley & Sons Inc., 1958, pp. 79-124; Lee Ross, *The intuitive psychologist and his shortcomings: Distortions in the attribution process*, «Advances in Experimental Social Psychology», 10, 1977, pp. 173-219.

[57] Dale T. Miller e Michael Ross, *Self-serving biases in the attribution of causality: Fact or fiction?*, «Psychological Bulletin», 82, 2, 1975, pp. 213-225; Amy H. Mezulis, Lyn Y. Abramson, Janet S. Hyde e Benjamin L. Hankin, *Is there a universal positivity bias in attributions? A meta-analytic review of individual, developmental, and cultural differences in the self-serving attributional bias*, «Psychological Bulletin», 130, 5, 2004, pp. 711-747.

[58] Émile Zola, *Prefazione*, in Id., *Teresa Raquin*, trad. it., Milano, Garzanti, 1999, pp. 3-8: 4.

[59] Émile Zola, *Prefazione*, in Id., *La fortuna dei Rougon*, trad. it., Garzanti, Milano, 1992, pp. 6-7.

Con il romanzo tardo naturalista, le tipologie cognitive di attribuzione causale più diffuse sembrano essere l'*attribuzione disposizionale* (*interna*) e quella *teleologica*, dato che le passioni, i tratti personali e il fine dei personaggi sembrano governare le vicende. Si pensi a *Il marchese di Roccaverdina* (1901) di Luigi Capuana, dove la morte di Rocco Criscione è la conseguenza della gelosia, del senso di possesso e dell'orgoglio (*attribuzione disposizionale/interna*) e altresì del fine di eliminare un rivale (*attribuzione teleologica*) del marchese, Antonio Schiraldi. Sono tali caratteristiche interiori, radicate e stabili, che spingono il protagonista a commettere l'omicidio del contadino, sospettato di aver infranto il patto/veto di non avere rapporti sessuali con Agrippina, amante-schiava del marchese, data in sposa a Rocco solo per non disonorare la propria reputazione. Il delitto è non solo il prodotto diretto della sua natura passionale e possessiva, bensì il punto di partenza di una parabola che lo conduce ineluttabilmente verso l'autodistruzione, poiché, oltre a uccidere Rocco, il marchese fa in modo che un altro contadino venga accusato dell'omicidio e finisca in prigione, dove morirà di stenti. È questo antefatto a muovere il romanzo, a mettere in moto la spirale di 'delitto e castigo' che condurranno il protagonista alla follia.

Con il modernismo, la causalità subisce una virata decisiva, dove a 'produrre effetti', per così dire, non è più il principio esterno, ma un fenomeno interno alla coscienza, nel senso che il tempo interiore rompe la linearità. Influenzati dalla filosofia di Bergson e dalla sua distinzione tra *temps* (tempo cronologico) e *durée* (tempo vissuto), i romanzi modernisti abbandonano la linearità temporale a favore di una struttura fluida, dove presente e passato coesistono e si richiamano. In riferimento al modernismo italiano, Raffaele Donnarumma parla di *disarticolazione dell'intreccio*, una strategia particolarmente evidente, che spesso si accompagna alla preminenza del tempo della scrittura rispetto a quello della storia. Tale dinamica opera su due livelli: da un lato produce una discontinuità o una rottura della consequenzialità narrativa, dall'altro mette in rilievo una soggettività che, pur emergendo con forza, risulta al contempo privata di privilegi. La *disarticolazione*, che può anche essere posta sotto la figura dell'ellissi, «vede allora la cancellazione dei nessi temporali e causali, il prevalere del mondo interno del personaggio sul mondo esterno[60]». Il legame causa-effetto si configura come una costruzione soggettiva, poiché, come mostra Proust nella celebre scena della madeleine, la sequenza tradizionale viene rovesciata in quanto l'effetto (il recupero del passato) precede la narrazione della causa (gli eventi infantili); di conseguenza la causalità non appare più come un vincolo oggettivo, ma come un percorso associativo determinato dalla memoria e dall'affettività. Nella *Recherche*, interviene un modello causale che potremmo anche definire 'controfattuale', dato che un evento passato, rievocato o reinterpretato, avrebbe potuto condurre ad esiti diversi, pertanto la causalità non è più una necessità oggettiva, ma il risultato di una costruzione retrospettiva.

In questa prospettiva, il romanzo psicologico elabora tecniche specifiche (dal flusso di coscienza al monologo interiore, dalla temporalità non lineare alla polifonia dei punti di vista ecc.), le quali rivelano come la comprensione di un evento dipenda dalla rete di percezioni e di ricordi di chi li esperisce e come ogni concatenazione narrativa risulti inevitabilmente filtrata dalla soggettività. Non sempre si esaurisce tutto esclusivamente nella mente del protagonista, ad esempio, come tanti altri autori modernisti, ciò che interessa a Italo Svevo è la «possibilità di raffigurare il rapporto che c'è tra pensiero e azione nel suo eroe. E proprio qui si arresta il nesso causale: tra le intenzioni del personaggio e la sua attuazione pratica si registra sempre uno scarto; per incapacità, per sfortuna, per non consequenzialità dell'atto[61]». Detto altrimenti, emerge in larga misura l'*errore fondamentale di attribuzione* come tipologia cognitiva causale, rappresentata attraverso l'enfasi dei processi mentali, l'introspezione e l'esasperazione della coscienza individuale, dunque la sovrastima dei fattori interni (pensieri, memorie,

[60] Raffaele Donnarumma, *Tracciato del modernismo italiano*, in *Sul modernismo italiano*, a cura di Romano Luperini e Massimiliano Tortora, Napoli, Liguori, 2012, pp. 13-40: 29.
[61] Massimiliano Tortora, *La narrativa modernista italiana*, «Allegoria», 63, 2011, pp. 83-91: 88-89.

traumi, percezioni) e la sottostima delle circostanze. Si pensi agli eccessi di psicologismo che troviamo in *Una vita* (1892), *Senilità* (1898) e *La coscienza di Zeno* (1923) di Italo Svevo, *Il fu Mattia Pascal* (1904) e *Uno, nessuno e centomila* (1926) di Luigi Pirandello, *Con gli occhi chiusi* (1913) e *Il Podere* (1918) di Federigo Tozzi ecc.

Nei romanzi esistenzialisti sembra invece che sia preponderante il *self-serving bias* – già dilagante nelle opere decadentiste, di cui è emblematico l'atteggiamento narcisista di Andrea Sperelli nel *Piacere* – diventando parte del conflitto tra libertà individuale e determinismo/condizionamenti esterni, ossia trasformandosi in una strategia narrativa autoassolutoria, che mostra la tensione tra l'ideale esistenzialista di assumere su di sé la responsabilità assoluta e spesso l'impossibilità di *attualizzarsi* davvero. Detto altrimenti, i protagonisti sembrano attribuire i propri 'successi' interiori (autenticità, lucidità, consapevolezza ecc.) a se stessi, e spostare i fallimenti (passività, colpa, delitti, indifferenza ecc.) su fattori esterni come il caso, le circostanze storiche, l'assurdità del mondo. In *La Nausée* (1938) di Jean-Paul Sartre, Roquentin si compiace della propria capacità di vedere il 'nudo essere' e di cogliere l'assurdità del reale, ossia la sua *nausea* diventa segno di una sensibilità superiore, un merito intellettuale; mentre la sua incapacità di mantenere relazioni (con l'amica Anny, con gli altri) viene attribuita alla banalità altrui o alla mediocrità sociale. Non è lui a essere inadeguato: è il mondo a essere 'troppo poco'. Meursault, protagonista di *L'Étranger* (1942) di Albert Camus, vive come se la sua autenticità e la sua indifferenza fossero una conquista personale, come appare, ad esempio, quando al funerale della madre il fatto di non piangere viene quasi assunto come prova di sincerità verso se stesso, un merito del suo carattere. Diversamente, l'omicidio dell'Arabo viene spiegato da Meursault non come una scelta deliberata, ma come l'effetto delle circostanze (è accecato dalla luce e il sole batte a picco su di lui). E ancora: in *La casa in collina* (1948) di Cesare Pavese, Corrado si attribuisce lucidità morale e capacità di riflettere sugli orrori della guerra, e si considera più consapevole di altri, quasi 'filosofo suo malgrado', tuttavia la passività e la codardia durante la Resistenza sono giustificate come la conseguenza del fatto che non fosse possibile agire e che la storia 'travolge' gli individui.

Il *nouveau roman* e la narrativa postmoderna radicalizzano questa trasformazione, trattando la causalità come un artificio che può essere smontato, manipolato o persino eliminato: *Les Gommes* (1953) o *La Jalousie* (1957) di Alain Robbe-Grillet rompono deliberatamente la sequenza logica degli eventi, sostituendola con descrizioni ripetute, variazioni e discrepanze che impediscono al lettore di ricostruire un ordine causale univoco. La causalità si configura anche come un gioco metanarrativo, in quanto i testi postmodernisti, ora simulando l'esistenza di una catena necessaria di eventi per poi revocarla, ora esibendo apertamente l'atto stesso del narratore che la costruisce, inducono il lettore a confrontarsi con un tessuto narrativo in cui l'intertestualità e il montaggio frammentario non offrono legami obbligati, bensì soltanto connessioni potenziali, invitandolo a partecipare attivamente alla creazione di senso.

La tendenza alla *denaturalizzazione* della causalità di cui parla Grishakova si manifesta con particolare evidenza nella narrativa postmoderna, la quale, invece di offrire al lettore l'illusione di un nesso necessario tra gli eventi, preferisce esibire l'arbitrarietà delle connessioni e la natura artificiale dell'intreccio. Così, in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) di Italo Calvino, la linearità del racconto non soltanto viene interrotta, ma moltiplicata: dieci inizi di romanzi si succedono come altrettanti corridoi che si aprono dinanzi al lettore, i quali, prima ancora di dar vita a una catena causale compiuta, si richiudono bruscamente, lasciando intravedere soltanto la promessa di uno sviluppo narrativo. Al posto della consequenzialità si impone la logica della frammentazione, per cui l'attesa di prosecuzione si trasforma, di volta in volta, in nuovo inizio, e la teleologia, anziché costituire il principio ordinatore dell'opera, si dissolve in un perpetuo rinvio, quasi che la narrazione, invece di condurre a una meta, si offrisse come un gioco combinatorio di possibilità sempre riaperte. In tale contesto, la causalità si riduce a un riflesso superficiale, un miraggio che nasce dall'aspettativa del lettore e che immediatamente viene disatteso, rivelando la propria inconsistenza. La cornice stessa

del romanzo, che fa del Lettore un personaggio e ne tematizza la condizione, accentua la coscienza dell'artificio, problematizzando l'idea stessa di nesso causale come fondamento della narratività. In questo modo, l'opera di Calvino non soltanto registra la crisi della causalità narrativa, ma la porta sulla scena, facendone oggetto di rappresentazione e principio generativo della forma letteraria, come se la trama fosse non più il tessuto che lega, ma la tela continuamente disfatta e riannodata. In ogni caso, il postmodernismo non elimina i modelli cognitivi di causalità, ma li *denaturalizza*, trasformandoli in oggetto di riflessione metatestuale.

Referenzialità e finzione: la rappresentazione della malattia nella produzione letteraria di Ugo Riccarelli

Allegra Tonnarini

Libera Università Maria Ss. Assunta (LUMSA)
(a.tonnarini.dottorati@lumsa.it)

Abstract

Il saggio si propone di indagare la rappresentazione del tema della malattia in tre opere di Ugo Riccarelli (*Le scarpe appese al cuore*, *Ricucire la vita*, *L'amore graffia il mondo*). A partire dalla distinzione terminologica proposta da Arthur Kleinman tra i concetti di *disease*, *sickness* e *illness*, si intende procedere ad analizzare alcuni topoi della *illness narrative* presenti nei romanzi: la comunicabilità dell'esperienza della malattia, la rottura della linearità temporale e l'etica della cura.

Parole chiave

Ugo Riccarelli, medicina narrativa, malattia

DOI

https://doi.org/10.58015/2036-2293/793

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

La ricorrenza del tema della malattia nella letteratura e, in particolar modo, nella letteratura contemporanea, è un fenomeno oggetto di una crescente attenzione critica[1]. La ragione è riconducibile, da una parte, ad aspetti di carattere storico, sociale e culturale: la rinnovata attenzione allo studio delle patologie fisiche e mentali a partire dallo scorso secolo, l'emergere di una nuova consapevolezza in merito al tema della cura e del rapporto medico-paziente, la rivalutazione, grazie alla diffusione dei *social e medical studies*, del valore della narrazione come strumento di analisi della realtà oltre il dato oggettuale[2]. Dall'altra, è possibile riconoscere un motivo più prettamente letterario: la condizione della debilitazione fisica o mentale, per il suo statuto di eccezionalità e straordinarietà rispetto al vissuto comune, rappresenta una specola su alcuni aspetti della natura umana e del suo rapporto con la precarietà della vita[3]. Dalle *Lettere persiane* in avanti, la narrativa ha spesso privilegiato i punti di vista *obliqui* e stranianti sulla realtà, capaci di offrire prospettive inedite di riflessione, come lo sguardo dei bambini, degli stranieri, o degli extraterrestri[4]. Analogamente il paziente, nel raccontare la propria esperienza di malattia, assume uno statuto di alterità rispetto alla condizione della persona sana, reinterpretando dati, eventi, situazioni del quotidiano, con un punto di vista discrepante e spesso inaudito.

Nel ricco filone letterario, sollecitato dal tema della malattia e della sofferenza, merita un'attenzione particolare l'opera di Ugo Riccarelli[5].

---

[1] Sull'emergere della narrativa a tema malattia, sul suo dibattito critico e sull'eziologia del fenomeno cfr., oltre ai titoli citati nelle specifiche note al testo, in particolare Michele Paragliola, *Dalla medicina narrativa alla "letteratura maladica"*, «Medical Humanities & Medicina Narrativa», 1, 4, 2023, pp. 245-265, Mariarosa Loddo, *Scritture patografiche a confronto: la nascita di un nuovo genere*, «Enthymema», XIII, 2015, pp. 13-36 e Stefano Calabrese e Paola Villani, *Narrazione e malattia*, Milano, Mimesis, 2025.

[2] La riscoperta del ruolo del pensiero narrativo come strumento di analisi fenomenologica della realtà, accanto al pensiero paradigmatico e scientifico, si ha con gli studi di Bruner, capostipite di una feconda linea di ricerca nell'ambito dei *social studies*; dell'ampia bibliografia sul tema in questa sede è possibile ricordare solo alcuni titoli, tra cui Jerome Bruner, *La ricerca del significato,* trad. di E. Prodon, Torino, Bollati Boringhieri, 1992, Andrea Smorti, *Il pensiero narrativo. Costruzione di storie e sviluppo della conoscenza sociale*, Firenze, Giunti, 1994, Maria Sbandi, *La narrazione come ricerca di significato*, Napoli, Liguori editore, 2003, Duccio Demetrio, *Educare è narrare. Le teorie, le pratiche, la cura,* Milano-Udine, Mimesis, 2012 e Andrea Smorti, *Raccontare per capire. Perché narrare aiuta a pensare*, Bologna, Il Mulino, 2018.

[3] Scrive a tal proposito Nicola Gardini nella *Postfazione* a Virginia Wolf, *Sulla malattia*, trad. di Nicola Gardini, Torino, Bollati Boringhieri, 2006, p. 65: «[…] essere malati è una forma squisita di anticonformismo […] Il malato, sotto il pungolo della sofferenza, del fastidio e del dolore, smette di essere una persona qualunque e, sottratto agli schemi della normalità, percepisce il mondo in modo nuovo»; su questo aspetto cfr. anche Mariarosa Loddo, *Patografie: voci, corpi, trame,* Milano – Udine, Mimesis, 2009.

[4] Nel quadro italiano delle riflessioni sullo straniamento – la cui prima formulazione risale alla TdP di Šklovskij – è da menzionare il saggio di Carlo Ginzburg, *Straniamento. Preistoria di un procedimento letterario*, in Id., *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, 4ªed., Feltrinelli, Milano, 1998, pp. 15-39, in cui si fa accenno alla ricca serie di opere che ricorrono a questo espediente narratologico.

[5] Riccarelli nasce nel 1954 a Ciriè, una cittadina della cintura urbana torinese. Fin da piccolo soffre di gravi problemi polmonari che lo costringono a trascorrere alcuni anni, malvolentieri, in un collegio di suore presso una località marittima. Dopo la laurea in Filosofia all'università di Torino, inizia a lavorare presso la biblioteca civica, ma dopo non molto, alla ricerca di un clima più adatto per la sua fragile condizione di salute, si trasferisce a Pisa, impiegato presso l'ufficio stampa del comune. Negli anni '90 intraprende un viaggio incerto e difficile in Inghilterra, per sottoporsi ad un intervento di doppio trapianto polmonare e cardiaco. Dopo la buona, benché insperata, riuscita dell'intervento, torna in Italia, incomincia a pubblicare i primi romanzi e vince il premio Strega con *Il dolore perfetto*, racconto dal sapore autobiografico sulle vicende di una famiglia della campagna toscana tra fine Ottocento e inizio Novecento. Agli inizi degli anni 2000 viene chiamato a lavorare nello staff del sindaco Veltroni, per poi occuparsi della programmazione culturale del teatro di Roma. Muore prematuramente, nel 2013, per l'aggravarsi delle sue condizioni di salute. Della sua opera è stato grande estimatore Antonio Tabucchi, che Riccarelli ha modo di conoscere durante il suo soggiorno pisano; la fortuna critica delle opere di Riccarelli è stata caratterizzata, fino ad oggi, da una sostanziale afonia, al punto da dover segnalare l'assenza di studi pregressi sull'autore.

2. *Disease*, *sickness* e *illness* nei romanzi di Riccarelli

Nel 1995 Riccarelli pubblica il suo primo romanzo, *Le scarpe appese al cuore*[6]. La storia, esplicitamente autobiografica e narrata in prima persona, racconta del difficile viaggio e della lunga degenza in Inghilterra, presso l'ospedale dove l'autore viene sottoposto al doppio trapianto di polmoni e cuore. Il romanzo, che potrebbe definirsi una vera e propria odissea della sofferenza[7], è composto, come raccontato in una successiva intervista, durante il ricovero, dal letto dell'ospedale:

> … ho scritto in condizioni davvero estreme, fin quando mi è stato possibile. Bisogna immaginare che ero bloccato a letto, intubato, sotto ossigeno e praticamente privo di forze. […] . La stesura di una paginetta di quello che è oggi il libro, può essermi costata, in ospedale, due o tre ore. E comunque, quando non scrivevo materialmente, scrivevo nella mia testa: in quelle lunghe ore di attesa e sofferenza, in me c'era un mondo che nasceva e si componeva con ordine. Potrei dire di aver imparato a curare tanto la pulizia delle frasi proprio lì, nella mente[8].

L'opera è breve, si compone di centoventi pagine scarse, suddivise in cinque capitoli. Alla brevità del testo corrisponde l'essenzialità dello stile, articolato in frasi scarne e spezzate[9]. Eppure, l'autore non tace nessuna delle esperienze drammatiche vissute nei giorni del ricovero, componendo una fenomenologia personale e sociale del dolore, testimonianza della resistenza umana alla crudeltà della malattia e all'insensatezza della morte.

Nel 2011, Riccarelli, ormai già autore de *Il dolore perfetto* e *Un uomo che forse si chiamava Schulz*, torna a scrivere sulla sua esperienza di ospedalizzazione con *Ricucire la vita*[10]. L'occasione è dettata dalla fondazione dell'*Istituto mediterraneo per i trapianti e terapie ad alta specializzazione* (ISMETT), nato a Palermo dalla collaborazione con l'università di Pittsburgh. Il caso virtuoso del centro trapianti siciliano è pretesto per riflettere su alcuni temi legati alla condizione del ricovero ospedaliero: il rapporto medico-paziente, lo schiacciamento dell'identità della persona su quella di malato e il tema, tremendamente sfidante da un punto di vista etico, della carenza di organi disponibili.

L'ultimo romanzo che Riccarelli scrive si intitola *L'amore graffia il mondo*[11]. Con un'operazione di *emplotting*[12] narrativo, l'esperienza autobiografica della malattia viene trasposta in una cornice finzionale. Protagonista della vicenda è Signorina, figlia di un capostazione e abilissima sarta. La ragazza, in cui si possono riconoscere le fattezze della madre di Riccarelli, partorisce un figlio, il piccolo Ivo, che viene sottoposto ad un trapianto sperimentale per curare gravi difficoltà respiratorie.

---

[6] Tutte le citazioni sono prese dall'edizione Ugo Riccarelli, *Le scarpe appese al cuore. Storia di un trapianto*, Milano, Feltrinelli, 1995.

[7] Il modello odeporico, presente soprattutto nella prima parte del libro, è riconosciuto come uno degli archetipi ricorrenti nelle patografie letterarie da Anne Hunsaker Hawkins, *Reconstructing Illness: Studies in Patography*, 2ªed., West Lafayette, Purdue University Press, 1999 e da Arthur Frank, *The Wounded Storyteller. Body, Illness, and Ethics*, Chicago-Londra, The University of Chicago Press, 1995.

[8] Michela Monferrini, *Libri e riviste di Italia. Periodico di cultura editoriale e promozione della lettura*, Sistema Modus, n. 2-4, 2014, p. 47.

[9] La particolare morfologia della narrazione, motivata dalle condizioni di scrittura precarie, può esemplificare uno dei casi di 'narrative as illness' descritti da Lars-Christer Hydén in *Illness and narrative*, «Sociology of Health & Illness», 19, 1, 1997, pp. 48–69, <https://www.researchgate.net/publication/227789757_Illness_and_Narrative (Consultato: 6 giugno 2025), in cui non solo il contenuto, ma lo stesso stile della narrazione è influenzato e plasmato dall'esperienza della malattia.

[10] Tutte le citazioni sono prese dall'edizione Ugo Riccarelli, *Ricucire la vita*, Milano, Piemme, 2011.

[11] Tutte le citazioni sono prese dall'edizione Ugo Riccarelli, *L'amore graffia il mondo*, Milano, Mondadori, 2012.

[12] Il dispositivo dell'*emplotting* opera una riconfigurazione di eventi vissuti all'interno di una struttura narrativa, consentendone una nuova ermeneutica. Sul ruolo della rilettura narrativa degli eventi traumatici nella pratica medica vi è una letteratura critica emergente (cfr. ad esempio Alan Stewart e Robert Neimeyer, *Emplotting the traumatic self: Narrative revision and the construction of coherence*, «The Humanistic Psychologist», 29, 1-3, 2001, pp. 8–39).

Questi libri presentano al lettore i tre aspetti differenti della malattia esplorati dalla letteratura critica sulla medicina narrativa: il concetto di *disease,* di *sickness* e di *illness*[13]. Se il primo romanzo offre una narrazione cronachistica e, potremmo dire, clinica, pur nella sua vocazione letteraria, della patologia, descrivendola, quanto più possibile, nei suoi termini nosologici (quello che in inglese corrisponde alla *disease*), *Ricucire la vita* insiste invece su una serie di aspetti socio-culturali e sui risvolti politici connessi al tema della sanità pubblica (*sickness*), mentre *L'amore graffia il mondo*, spostando la vicenda sul piano della creatività letteraria, presenta una costruzione narrativa soggettiva dell'esperienza della sofferenza, secondo il vissuto personale del paziente e dei suoi parenti (*illness*).

Correlate alle diverse rappresentazioni della malattia sono poi alcune caratteristiche narratologiche dei romanzi. Coerentemente con l'impianto autobiografico del primo testo, il narratore auto-diegetico de *Le scarpe appese al cuore* coincide con il protagonista della storia e la focalizzazione interna della narrazione privilegia l'aspetto dell'enunciazione fattuale, con un grado maggiore di autenticazione e, in maniera inversamente proporzionale, un gradiente minore di attitudine esegetica. Ne *L'amore graffia il mondo*, la focalizzazione zero del narratore eterodiegetico non solo concede uno spazio maggiore alla finzionalità, ma dà adito ad una risemantizzazione simbolica degli eventi narrati. Questo aspetto si può facilmente evincere dalla comparazione di due passi analoghi del primo e del terzo romanzo, riferiti allo stesso episodio autobiografico (la permanenza dell'autore in gioventù presso un collegio di suore).

> Quando la mia compagna *[l'asma]* comincia a svegliarsi, l'ombra cinese si materializza, la suora esce da dietro il lenzuolo illuminato e viene a sedersi accanto a me, a cercare di fermare quel miagolio.
> Molte volte mischia il suo respiro al mio, perché anche lei ha un fiato disperato e forse, per questo, capisce il mio rantolare, lo asseconda con una dolcezza particolare, mi prepara misteriosi bicchierini di acqua rosa per addormentare quel respiro grossolano. Ha un buon odore di bucato, mani callose e la mia stessa nostalgia perché mi parla spesso della casa dove è cresciuta, del canale che attraversava i campi e dove andava a bagnarsi, di sua madre troppo vecchia per ricordarsi persino il suo nome. […]
> Solo quando il fischio si è addolcito torna dietro il suo teatro cinese a farsi guardare finché la luce resta accesa[14].

> Per Ivo l'assenza dell'abbraccio di Signorina, della voce di Beppe, dell'odore di legna della casa dov'era nato si materializzava, più che in un richiamo lanciato nel buio della notte, nel raspare del suo fiato, nella stretta vigliacca della mano che gli serrava

[13] Ad introdurre per la prima volta le tre diverse accezioni del concetto di malattia – il suo aspetto prettamente clinico e fisiologico (*disease*), la percezione sociale e culturale (*sickness*) e la costruzione soggettiva e narrativa (*illness*) – è il già classico Arthur Kleinman, *The illness narratives. Suffering, healing & human condition*, New York, Basic Books, 1989, a cui si affianca l'opera di Byron J. Good, *Narrare la malattia. Lo sguardo antropologico sul rapporto medico-paziente*, a cura di Silvio Ferraresi, Torino, Einaudi, 2006 (sulla concezione dell'esperienza della malattia come dispositivo culturale oltre il dato fisiologico) e il manuale di Stefano Calabrese, Valentina Conti e Chiara Fioretti, *Che cos'è la medicina narrativa*, Roma, Carocci, 2022, pp. 31-52; la distinzione tra il racconto medico e oggettivo della degenza, da un lato, e narrativo e soggettivo del proprio personale vissuto, dall'altro, sondata clinicamente da Rita Charon con l'istituzione di una 'cartella parallela' per un'anamnesi più esperienziale ed emotiva del paziente (cfr. Rita Charon, , *Narrative Medicine. Honoring the Stories of Illness*, Oxford, University Press, 2006, pp. 41-45,
<https://www.academia.edu/37834390/Narrative_Medicine_Honoring_the_Stories_of_Illness,
(Consultato: 6 giugno 2025), è riproposta, tra gli altri, nel volume di Loddo, *Patografie: voci, corpi, trame,* cit. e nel saggio di Hydén, *Illness and narrative*, cit., in cui è puntualmente messa a fuoco l'operazione di risignificazione attuata dalla costruzione soggettiva della malattia: «…the illness narrative creates something new – it does not merely reflect a self-perpetuating pathological process. What is new is that suffering is given a form. That is to say, the illness is articulated and positioned in time and space, and within the framework of a personal biography. The narrative transforms symptoms and events into a meaningful whole, thereby creating the world of illness (Radley 1993)» (ivi, p. 56).

[14] Riccarelli, *Le scarpe appese al cuore*, cit., pp. 16-17.

> la gola obbligandolo a boccheggiare. [...] Ma nello stesso tempo quel disagio aveva un risvolto traditore, perché allarmata dal grattare di Ivo, una suora arrivava puntuale a cercare di dargli conforto, a offrirgli qualche carezza, a cullarlo un po' con le braccia e con la voce, raccontandogli storie, parlandogli persino di se stessa, della sua vita […] Dunque, accanto alla durezza e alla fatica, la mano che gli serrava la gola gli fornì anche l'occasione di rifugiarsi in un surrogato di amore, nell'affetto di quella suora gentile che alla comparsa dei suoi rantoli cessava di essere un'ombra cinese dietro il telo bianco steso attorno al suo letto, per diventare una presenza reale capace, come Signorina, di regalargli carezze e abbracci […]. Così, Ivo imparò che la sofferenza poteva produrre qualche momento di conforto, […] una consolazione che assomigliava all'amore e dava un po' di luce al buio della camerata[15].

Il dato che emerge con immediatezza è come, rispetto al racconto fattuale del primo testo, nel secondo caso l'esposizione delle azioni si intrecci ad una riflessione extradiegetica («Così, Ivo imparò che la sofferenza poteva produrre qualche momento di conforto…») e ad una rilettura retrospettiva dell'episodio (l'esperienza dolorosa può disvelare la bellezza delle relazioni affettive).

La natura plurivoca della referenzialità autobiografica dei romanzi citati, esplicita nel primo caso, latamente riconoscibile e trasfigurata nell'altro, impone una riflessione sulla mobilità del confine tra *fictio* e *factio* che attraversa i due testi. Sulla scorta dell'analisi condotta da Lavocat[16] e lungi dal negare l'alterità tra referenzialità e *fiction*, è possibile piuttosto riconoscere, nelle due opere, la relazione dinamica, tensiva e complementare tra artefatti finzionali e rappresentazioni fattuali messe in atto dall'autore. In particolare, sebbene anche ne *Le scarpe appese al cuore* l'identità narrativa di Ugo Riccarelli non possa sovrapporsi pienamente o confondersi con l'identità autoriale dello stesso e non manchino tentativi di esegesi del vissuto, è soprattutto nella riscrittura dell'esperienza della malattia dell'ultimo romanzo che si esplicita il processo di continua rinegoziazione simbolica del dato autobiografico. La trasfigurazione degli eventi fattuali operata nella cornice finzionale de *L'amore graffia il mondo* non recide i legami con il referente reale, ponendosi su un piano di autoreferenzialità assoluta, ma – come si avrà modo di chiarire nel quinto paragrafo del presente saggio – continua ad alimentarsene, contribuendo a risignificarlo per il tramite della narrazione.

Sulla base di questo *framework* teorico e attraverso la poliedricità delle prospettive ermeneutiche accennate, è possibile pertanto mettere a fuoco i temi che ricorrono nelle opere di Riccarelli, ponendo attenzione ad alcuni *topoi* della *illness narrative*.

3. Comunicabilità dell'esperienza della malattia

Il tema della comunicabilità interpella direttamente lo statuto autoriale di Riccarelli. Come riuscire a rendere intelleggibile al lettore un uno stato emotivo, intellettuale, umano fuori dall'ordinario repertorio del vissuto quotidiano come quello di una patologia grave o prolungata, in modo da poter tradurre l'esperienza privata su un piano di comunicazione universale[17]? Tra il primo e l'ultimo romanzo possiamo osservare due espedienti narrativi diversi. Ne *Le scarpe appese al cuore* la natura diaristica dell'opera si

[15] Riccarelli, *L'amore graffia il mondo,* cit., p. 165.

[16] Nella recente monografia Françoise Lavocat, *Fatto e finzione. Per una frontiera*, trad. di Chetro De Carolis, Bracciano, Del Vecchio Editore, 2021, la studiosa analizza la natura ontologica della finzione e il suo confine ibrido e mobile con il mondo fattuale, rifiutando sia le ipotesi di 'integrazionismo', cioè di confusione e indistinzione tra *factio* e *fictio*, sia quelle 'segregazioniste', per una rigida distinzione delle frontiere tra i due ambiti.

[17] Come osserva Arthur Frank nel primo capitolo del volume *The Wounded Storyteller*, cit., le patografie spesso assumono la corporeità non solo come aspetto tematico, ma come prospettiva narrativa stessa, quale strumento comunicativo dell'esperienza dell'infermità. Sempre Arthur Frank analizza poi in un suo saggio del 1994 la difficoltà, per la persona malata, di affermare pubblicamente la sua voce e tradurre l'esperienza privata su un piano di comunicazione aperta e sociale (cfr. Arthur Frank, *Reclaiming an orphan genre: the first-person narrative of illness,* «Literature and Medicine», 13, 1, 1994, pp. 1-21).

serve di espressioni dirette e crude, ancorate a dati concreti, al limite della pura enunciazione:

> sono molto più debole di prima, non riesco più ad arrivare al lavandino senza dovermi fermare almeno un paio di volte a prendere fiato. La toilette del mattino è diventata un supplizio, perché da solo posso solo lavarmi le mani. Pulirsi i denti è un'operazione complicata dal fatto che se per risparmiare tempo mi muovo in fretta, allora mi manca il fiato e se compio le operazioni con lentezza sto troppo tempo senza maschera e il risultato è lo stesso[18].

L'autore non indulge in alcun sentimentalismo e offre al lettore la spietata fattualità, attraverso una scrittura affaticata e spezzata, dettata da un ritmo zoppicante, quasi rappresentazione plastica del suo respiro sfibrato. La condizione del paziente è descritta e concretizzata attraverso l'elenco di cosa egli operativamente non riesce più a fare[19]. La morfologia della patologia si compone della sottrazione delle facoltà fisiche più banali, con un inevitabile senso di estraniamento dalla propria quotidianità[20]. Nel romanzo più tardo, *L'amore graffia il mondo*, la distanza emotiva e fisica dall'esperienza della malattia apre invece a nuove modalità espressive. Il linguaggio si carica di metafore e immagini, si colora di toni fiabeschi. La descrizione della sofferenza si trasfigura e acquisisce le forme di oggetti ed esperienze comuni, come l'acqua, le mani, il cibo:

> Ma nel tempo, invece, il respiro di Ivo si inaspriva, obbligando il bimbo a grattugiare l'aria per mangiarla a morsi, neanche fosse un blocco di pane duro. La notte soprattutto, dopo che s'era addormentato, una mano bastarda cominciava a stringere la gola del piccino che si svegliava di soprassalto, le spalle inarcate, a cercare aria boccheggiando come un pesce fuori dall'acqua[21];

e ancora:

> si trovò all'improvviso ad affogare senza che nella sua stanza ci fosse una sola goccia d'acqua[22].

Se da un lato questa scrittura richiama il gusto della favola e dona leggerezza al racconto drammatico della malattia, dall'altro l'autore, attraverso la carica immaginifica del testo, riesce più facilmente ad avvicinare l'esperienza del dolore a quella ordinaria di ogni lettore. Attraverso un linguaggio che attinge ad un immaginario consueto e domestico, Riccarelli va alla ricerca di un comune sentire e un comune esperire, per rendere compartecipe il pubblico della riflessione in merito alle gioie e alle tristezze di cui è intessuta la vita dell'uomo. La ricerca di un'espressione universale, capace di includere e coinvolgere, di essere da tutti compresa e meditata è l'obiettivo dichiarato dallo stesso Riccarelli all'inizio del romanzo *Ricucire la vita*:

> Se ne ho scritto è stato, come ho detto, in forma letteraria, così che ogni apparenza di cronaca personale potesse assumere un carattere universale, umano, utile non tanto a magnificare quanto a riflettere, a ragionare e raccontare sulla vita e sulla morte, sulla inestricabile e allo stesso tempo affascinante complessità che compone la materia di cui sono fatti gli esseri umani[23].

[18] Riccarelli, *Le scarpe appese al cuore*, cit., p. 58.
[19] Un'attenta analisi fenomenologica di tutti gli aspetti di deprivazione fisica, umana e relazionale causata dalla malattia compare nel volume di Havi Carel, *Phenomenology of Illness*, Oxford, University Press, 2016, p. 36.
[20] Sulla mancata agnizione della propria individualità da parte delle persone affette da una malattia di lungo corso e sulla necessità di una ridefinizione identitaria alla luce delle conseguenze patologiche esperite si veda in particolare Loddo, *Patografie: voci, corpi, trame*, cit., pp. 47-53.
[21] Riccarelli, *L'amore graffia il mondo,* cit., p. 147.
[22] Ivi, p. 164.
[23] Riccarelli, *Ricucire la vita*, p. 8.

4. Rottura della linearità del tempo

L'autore insiste sulla percezione del tempo dettata dalla malattia, aspetto centrale nella *illness narrative*[24]. L'esperienza di degenza rompe la linearità e la scansione fisica del tempo di cui l'essere umano fa esperienza nella propria quotidianità, dilata il momento dell'attesa, sospende ogni forma di progressione e avanzamento. Il ricovero è scandito da un tempo invaso dalla malattia, in cui ogni altro capitolo della propria esistenza sembra non trovare posto[25]. Ed è soprattutto un tempo in cui il rapporto di causa ed effetto, di consequenzialità, del logico susseguirsi di un prima e un dopo, sembra venire completamente meno. Ne *Le scarpe appese al cuore* l'autore descrive molti episodi in cui sembra che la malattia stia regredendo, che il suo corpo stia compiendo dei progressi, improvvisamente cancellati da un nuovo trauma o da una nuova complicanza. Ne è un esempio la straziante sequenza di verdetti medici sulla necessità o meno di subire un trapianto, oltre che ai polmoni, anche al cuore; ipotesi dapprima incerta, poi apparentemente scongiurata, poi riconfermata. Attraverso una progressione non lineare dei fatti, la speranza, nutrita nei primi tempi del ricovero («è arrivata la decisione: i polmoni sono da buttare, il cuore si tiene»[26]), è ben presto disillusa («Il gonfiore alle gambe è un brutto segnale per il cuore, sicché, se non interverranno miglioramenti, ci potrebbe essere la necessità che si debbano cambiare cuore e polmoni»[27]), anticipando un timore poi effettivamente concretizzatosi.

La stessa dinamica si ripropone nell'episodio della promessa tradita dell'arrivo degli organi:

> Ero al telefono con mio fratello quando è entrata J., la segretaria di Mr. Y. ad annunciarmi che hanno trovato degli organi per me. Ho creduto di aver capito male e l'ho pregata di dirlo a W. che parla un ottimo inglese. Era vero. J. mi ha spiegato brevemente in cosa consisterà l'intervento, fissato per domattina e finalmente ho potuto sentire la verità ufficiale su come si fa un trapianto […]. Alle nove eravamo tutti pronti, in attesa, facendo timide previsioni per stemperare la tensione: sono sceso dentro di me a salutare il mio cuore, a raccomandargli di non preoccuparsi. Stavo in quel modo, parlando dentro me stesso quando è entrato Y., così biondo, inglese, formale. Si è messo in fondo al letto a mostrarmi le parole che probabilmente aveva cercato attentamente per nascondere il fastidio, l'imbarazzo di dovermi spiegare che era necessario che io mi riattaccassi alla parete e ricominciassi a salire, perché c'era un problema con il donatore. Non ho avuto il coraggio di chiedere qual era il problema. Ho lasciato andare le lacrime e mi sono riaggrappato alla Montagna[28].

La ricorsività del tempo non solo restituisce la condizione di incertezza e precarietà vissuta dalle persone ricoverate, ma diventa simbolo della rottura di ogni nesso di causalità[29], dell'insensatezza e dell'illogicità della malattia stessa, che non rispetta protocolli e previsioni, ma coglie impreparati e scombussola le carte in tavola[30], colpendo

[24] Nel solco degli studi fondativi di Paul Ricoeur, l'analisi della rappresentazione del tempo nella narrazione ha assunto un rilievo centrale nel dibattito critico. L'eversione della linearità temporale nel racconto è necessaria a risignificare gli eventi all'interno della cornice narrativa, attribuendo al vissuto personale un nuovo *framework* interpretativo (cfr. Paul Ricoeur, *Temps et récit*, Parigi, Le Seuil, 1983-1985); su questo aspetto cfr. anche Charon, *op. cit.*, pp. 41-45, mentre in Emil M. Cioran, *La caduta nel tempo*, 6ªed., trad. di Tea Turolla, Milano, Adelphi edizioni, 2009, l'esperienza della malattia rompe la parabola teleologica decadente del tempo umano, conducendo l'uomo ad una comprensione epifanica sulla propria natura.

[25] Il tema della sottrazione del tempo ordinario da parte dell'esperienza della malattia è analizzato ampiamente da Micaela Castiglioni, *Età adulta, narrazione, malattia*, in Duccio Demetrio, *Educare è narrare. Le teorie, le pratiche, la cura,* Milano-Udine, Mimesis, 2012, pp. 119-129.

[26] Riccarelli, *Le scarpe appese al cuore*, cit., p. 43.

[27] Ivi, p. 48.

[28] Ivi, p. 62.

[29] Il legame tra causalità, struttura narrativa e pratica medico-diagnostica è ben evidenziato sempre in Charon, *op. cit.*, pp. 48-51.

[30] Impossibile non fare riferimento al concetto di alterità e separazione simbolica associato alla condizione della malattia nella metafora della transizione dal regno dei sani a quello dei malati,

e graziando senza criterio la vita di uomini e donne. Il tempo nei romanzi di Riccarelli è raffigurazione plastica, dunque, dell'apparente casualità della salute e dell'infermità, della vita e della morte. Se l'autore ha salva la vita solo grazie ad una fortunata tempistica – la diponibilità, al momento giusto, degli organi necessari al trapianto – molti altri pazienti, nelle sue stesse condizioni, muoiono per un drammatico ritardo o un inceppo nel reperimento degli stessi.

5. Fenomenologia della cura

È significativo che l'ultimo romanzo, *L'amore graffia il mondo*, non sia raccontato dal punto di vista di Ivo, ma da quello, estraneo all'esperienza diretta dell'infermità, di Signorina. Al centro non è più dunque il tema della malattia, ma la fenomenologia della cura. La protagonista del romanzo si occupa con tenacia e sollecitudine della salute del figlio, rinunciando al suo lavoro, all'agio economico, alla serenità familiare, andando alla ricerca di cure sperimentali, viaggiando fino in Inghilterra per tentare il trapianto, prodigandosi al punto di finire in una casa di riposo per esaurimento nervoso. Il suo indefesso occuparsi della patologia del figlio e l'abnegazione che la motiva sono rappresentazione letteraria di tutto quello che, nell'esperienza della malattia, si affianca alla cura strettamente medica: l'importanza dei rapporti umani con i medici, il personale sanitario e i familiari, il benessere mentale e ambientale, l'attenzione ai bisogni del paziente e alla sua dignità, il valore di una medicina umanistica, la cura integrale della persona fatta di una natura fisica, ma anche emotiva, relazionale e intellettuale, profondamente interdipendenti e intrecciate le une con le altre. Signorina incarna dunque l'archetipo di cura informale della figura della madre: perno di una relazione di responsabilità asimmetrica nei confronti del figlio, dedita non solo al suo accudimento fisico, ma alla sua crescita affettiva, culturale e mentale[31].

Attraverso la protagonista, Riccarelli introduce l'analogia tra fenomenologia della cura, arte del cucito e pratica del trapianto[32]. L'intuizione di sostituire i polmoni malandati del figlio viene a Signorina proprio dalla sua esperienza di sarta, abile nel tagliare, ricucire e rattoppare gli strappi[33]. La cura della salute è raccontata dunque come un'arte, un mestiere dall'alta professionalità, ma allo stesso tempo antico, tradizionale, tramandato nel corso della storia da chi ci ha preceduto. Un'opera di elevata specializzazione, sempre più raffinata e accurata nella tecnica, ma anche di paziente attenzione all'altro e di relazionalità.

Il tema della tessitura suggerisce però anche un'analisi più squisitamente narratologica. In un recente volume del 2022, Michele Cometa riconosce, nelle caratteristiche delle scritture patografiche (assenza di una *closure* narrativa, antilinearità dell'intreccio, forme di soggettivazione incoerenti etc.), la manifestazione più evidente

proposta da Susan Sontag nell'ormai classico *Malattia come metafora*, 2ªed., trad. di Ettore Capriolo, Torino, Einaudi, 1979; similmente imprescindibile è il concetto di 'disruption', teorizzato dalla critica per definire il processo di interruzione della continuità temporale e identitaria della persona colpita da una malattia (cfr. Michael Bury, *Chronic illness as biographical disruption*, «Sociology of Health and Illness», 4, 2, 1982, 167-182).

[31] Sul tema della cura sono imprescindibili gli studi di Luigina Mortari, in particolare *La pratica dell'aver cura*, Milano, Bruno Mondadori, 2006, pp. 54-110, ma anche i più recenti volumi di Alessandra Papa, *L'identità esposta. La cura come questione filosofica*, Milano, Vita e pensiero, 2014 e di Laura Marzi, *Raccontare la cura. Letteratura e realtà a confronto*, Roma, Futura Editrice, 2024.

[32] Un accenno all'importanza emergente della "medicina sartoriale" (*tailored medicine*), cioè di una medicina progettata su misura delle specifiche esigenze dei pazienti, dalla procedura diagnostica alla predisposizione di farmaci *ad hoc*, e del suo legame con una nuova 'etica della cura' è nel volume di Sandro Spinsanti, *La medicina vestita di narrazione*, Roma, Il pensiero scientifico editore, 2016.

[33] In *Ricucire la vita*, non a caso intitolato così, l'autore ci racconta del giovane chirurgo Alexis Carrol, autore di una moderna tecnica chirurgica di suturazione dei vasi sanguigni, appresa dall'osservazione delle tecniche del cucito: «Voilà, ecco creata la moderna anastomosi, la tecnica di base che si usa ancora oggi e che ha permesso alla chirurgia di addentrarsi sul terreno dei trapianti. Non è meraviglioso tutto ciò? Non è meraviglioso che quanto da noi comuni mortali viene percepito, e lo è, come un atto di alta tecnica e di grande scienza, nasce in fondo da una pratica comune "bassa", e da un colpo di intelligenza e di umiltà insieme…» (pp. 34-35).

della crisi della narratologia classica e dell'insorgenza dell''anti-narrazione'[34]. Alla luce di tale cornice teorica, i romanzi di Riccarelli, e in particolare *L'amore graffia il mondo*, appaiono un'eccezione nel panorama letterario, configurandosi piuttosto come un'operazione 'restaurativa' della narrativa classica. La predilezione per la coincidenza tra *fabula* e intreccio, la chiara strutturazione della trama in incipit, svolgimento ed epilogo, la presenza di personaggi dall'identità inequivoca e dai tratti talvolta velatamente eroici (come nel caso di Signorina), sono tutti elementi che concorrono ad estraniare il romanzo dalla categoria di 'caos narrativo', introdotta dalla critica sulle *medical humanities* per riferirsi alle narrazioni che si sottraggono ad una chiara lettura interpretativa dei fatti. Ne *L'amore graffia il mondo* invece, la sequela di eventi dolorosi apparentemente ingiustificabili che si accavallano, come la guerra, le difficoltà economiche e familiari, la malattia di Ivo, trova un punto di fuga ermeneutico nell'epopea della cura compiuta da Signorina. L'abilità sartoriale della giovane protagonista, appresa nell'infanzia, scopre una rinnovata ragione d'essere nell'intuizione di un trapianto polmonare per il figlio. La tessitura, chiave risolutiva della trama da un punto di vista narratologico, diventa dunque metafora della narrazione stessa, quale pratica di rinegoziazione simbolica e interpretativa del vissuto in un ordito coerente di significato[35].

A tal proposito leggiamo in uno dei capitoli conclusivi dell'opera:

> Allora si rimise a sedere, appagata, a guardare suo figlio come si guarda un lavoro ben fatto, qualcosa che ha richiesto passione e coraggio, fatica, pena e arte e che adesso deve essere semplicemente indossato e portato in giro per il mondo, per essere vivo[36].

Nelle parole di Signorina possiamo riconoscere pertanto una sottile trama che congiunge la conclusione narrativa (la guarigione di Ivo) e una possibile chiosa ermeneutica del romanzo (la ricomposizione di una ragionevolezza degli eventi, sottratti al caos della malattia e della morte e una loro coerente risignificazione alla luce dell'epilogo del romanzo), riconoscendo alla narrazione la facoltà di ricollocare, trasfigurare e risemantizzare la natura assiologica del dato fattuale.

6. Conclusioni

La condizione di debilitazione fisica rappresenta dunque, per Riccarelli, un'occasione per riflettere su alcuni aspetti della natura umana e della vita. Egli riconosce nella sofferenza umana un'inevitabile, ma epifanica via alla comprensione delle cose e della realtà.

Nei romanzi più autobiografici, la malattia dà all'autore un punto di osservazione privilegiato e inedito sulla propria esistenza. In particolare, la sofferenza e l'infermità fanno emergere con chiarezza la natura relazionale e non autosufficiente dell'essere umano, ricordando che nessun uomo è onnipotente o può prescindere dal mondo che lo circonda e con cui deve sempre porsi in dialogo. Non solamente perché l'infermità rende

[34] Riprendendo la terminologia di 'narrazioni caotiche' proposta da Arthur Frank, Michele Cometa problematizza il concetto di coerenza narrativa e di definizione monolitica della tradizionale teoria del Sé, in favore di una costruzione della personalità plurivoca, incapace di una definizione identitaria tetragona. Cfr. Michele Cometa *Storie malgrado tutto. Per una teoria dell'autopatografia*, in *Autopatografie. Cura e narrazioni di sé*, a cura di id., Palermo, University Press, 2022, pp. 7-61.

[35] Hunsaker Hawkins, *op. cit*., riflette sulla funzione delle patografie di riorientamento simbolico dell'esperienza, riconnessione tra soggetto e proprio vissuto e sovrapposizione, per il tramite della narrazione, di significati latenti al dato fattuale: «Pathographies concern the attempts if individuals to orient themselves in the world of sickness – the world Susan Sontag calls "the kingdom of the sick" (1979, p. 3) – to achieve a new balance between self and reality, to arrive at an objective relationship both to experience and to the experiencing self. The task of the author of a pathography is not only to describe this disordering process but also to restore to reality its lost coherence and to discover, or create, a meaning that can bind it together again» (ivi, pp. 2-3); cfr. su questo anche Loddo, *op. cit*., pp. 64-72.

[36] Riccarelli, *L'amore graffia il mondo,* cit., p. 198.

inabili e dipendenti dagli altri, ma perché il benessere, nella sua concezione più compiuta e olistica, affonda sempre le proprie radici nelle relazioni virtuose con il prossimo. Non è un caso che l'esaurimento nervoso in cui incorre Signorina ad un certo punto della storia tragga origine da una sofferenza relazionale, cioè dal legame filiale appesantito dal dolore per la malattia inguaribile del suo bambino.

Scrive Riccarelli, in *Ricucire la vita*, che oggi corriamo:

> il pericolo di un vago senso di onnipotenza che suggeriscono frontiere di ricerca sempre più esasperate, corroborando l'idea che sia possibile, prima o poi, debellare ogni malattia, allungare a dismisura il nostro tempo di vita, sconfiggere il male e la vecchiaia. […] Il fatto è che, il nostro sogno di onnipotenza, il desiderio di non ammalarsi e non deperire, legittimo, ma confessiamocelo, un po' infantile, si infrange continuamente sugli scogli della complessità delle cose. Il mondo interagisce. Non c'è da una parte il male (la malattia) e dall'altra l'uomo, ma tutto è compreso in un sistema stretto e collegato, per cui toccando un elemento da un lato è inevitabile una risposta dall'altro. [...] Ammalarsi è un momento di questo confronto, un'esperienza che va accettata e affrontata non solo con mezzi tecnici ma con se stessi, con la propria storia, con la propria capacità di comprendere la malattia e costruire la guarigione[37].

L'autore invita dunque a fare i conti con la *vulnerabilità* della natura umana, cioè il nostro essere continuamente e inesorabilmente suscettibili agli eventi, permeabili dalla realtà che ci circonda[38]. Tutti i personaggi dei suoi romanzi sono fortemente vulnerabili, perché toccati da una malattia, costretti da necessità economiche, lasciati soli in preda a uomini prepotenti o travolti dagli eventi della storia. Personaggi però, come nel caso di Signorina, che reagiscono alla violenza del mondo, con la sofferta fatica degli umili e con la bocca amara per i colpi subiti. E di questa lotta portano i segni sul «corpo nudo, graffiato, sanguinante»[39], ma pur sempre alla fine vivo, proprio perché «guastato dall'amore»[40].

[37] Riccarelli, *Ricucire la vita,* cit., pp. 52-53.

[38] Sul concetto di vulnerabilità, spesso legato a quello di resilienza, ampia è la bibliografia di ambito psico-pedagogico. Leggiamo in particolare in Paola Milani, Marco Ius e Sara Serbati, *Vulnerabilità e resilienza: lessico minimo*, «Studium Educationis», 14, 3, 2013, p. 75, <https://ojs.pensamultimedia.it/index.php/studium/article/view/472/455 (Consultato: 6 giugno 2025): «il vulnus non è pertanto rimosso, negato, né eliminato, ma piuttosto integrato e soprattutto risignificato alla luce del sistema di relazioni e di valori della persona stessa. Si tratta dunque di un processo dinamico che conduce il soggetto umano, in qualunque età della vita, a trasformare le difficoltà, che possono essere di varia natura e intensità, in risorse identitarie e in pienezza di umanità: coloro che sviluppano resilienza non sono e non diventeranno invulnerabili bensì, come afferma Cyrulnik "sono vulnerabili come gli altri, ma, in più, sono stati feriti e lo saranno tutta la vita e diventeranno umani tramite questa ferita" (2000, p. 111)».

[39] Riccarelli, *L'amore graffia il mondo,* cit., p. 205.

[40] *Ibidem*.

Neuro-cognizioni sul disegno sequenziale infantile

Elena Tosi

Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia
(elena.tosi@unimore.it)

Abstract

Per l'essere umano raccontare è un'esigenza fin dalle origini, e quando le storie si intrecciano con le immagini nasce il *visual storytelling*. Il presente contributo indaga come la capacità dei bambini di narrare evolva con l'età, grazie ad una sperimentazione che ha coinvolto bambini della Scuola Primaria[1]. In particolare, attraverso il passaggio da un medium visivo dinamico ad uno statico, è stato osservato come i bambini modulino il proprio approccio nei termini di segmentazione narrativa, individuazione di nessi causali e obiettivi, e costruzione e mantenimento della coerenza narrativa.

Parole chiave

Visual storytelling, disegno sequenziale, coerenza narrativa

DOI

https://doi.org/10.58015/2036-2293/804

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] Un sentito ringraziamento a Cinzia Dall'Asta, Dirigente Scolastica dell'Istituto Comprensivo "Giuseppe Diotti" di Casalmaggiore (CR), agli insegnanti e ai bambini che hanno partecipato all'attività.

1. Introduzione

L'essere umano è altamente visivo. Fin da piccoli, prima ancora di sviluppare una locomozione controllata, impariamo a dirigere il nostro sguardo in modo volontario, per poter esplorare il mondo[2]. Con i nostri disegni, tentiamo poi di riprodurre la realtà che ci circonda, anche se inevitabilmente lo faremo con la lente del nostro vissuto personale e con la limitazione delle nostre abilità nel mezzo. Quando l'immagine si intreccia con la volontà di raccontare una storia, ecco che allora nascono le narrazioni visive, che possono essere statiche (come fumetti, *graphic novels* e albi illustrati) o dinamiche (ad esempio film e cartoni animati). Queste potrebbero essere accompagnate da parole (scritte o orali) ma non sempre è così: grazie alla loro somiglianza con il significato che veicolano, sono infatti indipendenti da una lingua parlata. Un esempio sono i filmati senza parole oppure i *silent books*, in cui viene raccontata una storia senza bisogno di testo. Per questa loro caratteristica, le immagini vengono spesso utilizzate come supporto alla comprensione nei contesti di apprendimento, e quindi affiancate a vocaboli o racconti – dando per scontato che queste siano universalmente comprese. La letteratura[3] ci dice invece che non è così: non solo è necessaria un'alfabetizzazione al mezzo, ma quest'ultima dipende da fattori culturali, socio-economici, di esposizione, di età. Infatti, all'aumentare dell'età, sembra migliorare la competenza nella comprensione delle narrazioni – con qualsiasi mezzo si scelga di raccontarle. Con il supporto degli studi sulla memorizzazione degli eventi[4] e sulla comprensione[5], è stato somministrato uno stesso esercizio basato sul disegno sequenziale ad un campione di bambini della Scuola Primaria dai 6 agli 11 anni di età, per indagare come possa evolvere la comprensione e la produzione narrativa con immagini senza parole, utilizzando una *ri-mediazione*[6] (dal video al disegno).

2. Il quadro teorico

È la nostra mente narrativa che ci permette di orientarci nel tempo e nello spazio, oltre ad aiutarci ad organizzare la comprensione psicologica del prossimo causalmente e temporalmente; poiché il nostro vivere dipende dalle relazioni con gli altri, la preponderanza di una costruzione narrativa della realtà indica una forte inclinazione ad adattarci all'ambiente in modo continuo e a doppio senso – oltre a rivelare l'esistenza di una regola causale innata[7]. D'altronde, la capacità di apprendere relazioni causali è fondamentale per la nostra sopravvivenza, in quanto ci permette di prevedere eventi futuri e spiegare il verificarsi di eventi presenti[8]: sembra che il ragionamento causale, pur appartenendo anche ad altre specie, sia distintivo dell'essere umano tanto quanto il linguaggio[9].

---

[2] Mariel K. Goddu e Alison Gopnik, *The development of human causal learning and reasoning*, «Nature Reviews Psychology», 3, 5, 2024, pp. 319-339.
[3] Ad esempio: Neil Cohn, *Visual narrative comprehension: Universal or not?*, «Psychonomic Bulletin & Review», 27, 2, 2020, pp. 266-285.
[4] Ad esempio: Jeffrey M. Zacks, *Event perception and memory*, «Annual Review of Psychology», 71, 2020, pp. 165-191.
[5] Ad esempio: Paul van den Broek, *Comprehension and memory of narrative texts: Inferences and coherence*, in *Handbook of psycholinguistics*, a cura di Morton A. Gernsbacher, San Diego, Academic Press, 1994, pp. 539-588.
[6] Nell'accezione utilizzata da Bateman e colleghi, ovvero il passaggio da un medium ad un altro – John Bateman, Janina Wildfeuer e Tuomo Hiippala, *Multimodality: Foundations, research and analysis – A problem-oriented introduction*, Berlin/Boston, De Gruyter Mouton, 2017, p. 225.
[7] Nancy Easterlin, *Thick context: Novelty in cognition and literature*, in *The Oxford handbook of the cognitive science of music*, a cura di Daniel J. Levitin, Oxford, Oxford University Press, 2015, pp. 613-632: 621.
[8] Michael R. Waldmann, *Predictive versus diagnostic causal learning: Evidence from an overshadowing paradigm*, «Psychonomic Bulletin & Review», 8, 3, 2001, pp. 600-608.
[9] Goddu e Gopnik, *op. cit.*

2.1 Comprendere

Ragionamento causale e racconto di storie sono strettamente intrecciati: quando raccontiamo o ci viene raccontata una storia, sono proprio le relazioni causali tra eventi, tempi, e personaggi che ne permettono una costruzione coerente, che in questo modo può fungere da base per attività che richiedano l'accesso ad informazioni presenti nel racconto. Per comprendere in cosa consista esattamente una *storia*, Broek ne esplicita la grammatica[10], suddividendola in:

1. un *setting*, che costituisce lo sfondo per il resto della storia, descrivendo personaggi, oggetti, informazioni di tempo e luogo;
2. degli *episodi*, che descrivono le azioni e gli eventi della storia stessa e sono organizzati intorno a un obiettivo e al suo esito, a loro volta composti da determinate categorie funzionali:

Evento iniziale	Motore delle azioni successive della storia
Risposta interna	Reazione del protagonista all'evento iniziale
Obiettivo	Scopo (implicito o esplicito) che motiva il protagonista
Tentativi	Azioni messe in atto per riuscire nell'obiettivo
Esito	Risultato dei tentativi (positivo o negativo)
Reazione	Risposta del protagonista al successo o al fallimento dell'esito

Tabella 1. Rielaborazione delle story grammar categories *di Broek.*

Per comprendere in modo significativo un racconto, è necessario che tutti gli elementi siano organizzati nella propria memoria sotto forma di una struttura coerente: questa si ottiene tramite *processi inferenziali*, i quali permettono di integrare quanto non espressamente presente nella narrazione con le proprie esperienze pregresse. Trabasso e Nickels sostengono infatti che ciò che permette di interpretare/produrre una narrazione efficace sia proprio la *coerenza*, che si ottiene creando inferenze in grado di collegare tempo, spazio, luogo delle narrazioni, nonché obiettivi, tentativi e risultati dei loro protagonisti[11]. Questo processo è dinamico e ciclico: la rappresentazione mentale si sviluppa gradualmente man mano che si procede nel racconto e viene continuamente aggiornata ad ogni nuova informazione[12].

Sembra che questa capacità appaia fin dai 4 anni, e che quindi non sia strettamente legata alla facoltà di leggere un testo scritto: quando comprendono informazioni provenienti da diversi media, i bambini sembrano compiere processi inferenziali simili a quelli utilizzati da bambini più grandi e da adulti durante la lettura – solo con minore efficienza e inferiori conoscenze pregresse su cui basarsi[13]. In letteratura si trovano numerosi esempi[14] di classificazione delle inferenze, in base alla loro natura e funzione all'interno dei racconti. Una tipologia particolarmente rilevante di inferenza è quella *causale*, che consente di riconoscere un legame causa-effetto tra elementi narrativi. Das Gupta e Bryant compiono degli esperimenti proprio per indagare la capacità dei bambini piccoli (3-4 anni) di compiere inferenze causali su sequenze di eventi: ai partecipanti viene chiesto di capire che cosa potesse aver causato il cambiamento di stato di un oggetto, prima da uno stato canonico a uno non canonico (es. *tazza asciutta → tazza bagnata*) e poi viceversa (es. *tazza bagnata → tazza asciutta*); emerge come la capacità di compiere autentiche inferenze causali compaia intorno ai 4 anni, quando i bambini iniziano a considerare gli stati iniziale e finale in modo integrato e senza lasciarsi influenzare da fattori distraenti[15]. Questo conferma quanto evidenziato anche dalle

[10] Broek, *op. cit.*, p. 551.
[11] Tom Trabasso e Margaret Nickels, *The development of goal plans of action in the narration of a picture story*, «Discourse Processes», 15, 3, 1992, pp. 249-275.
[12] Dianne Venneker, Anne Helder e Paul van den Broek, *Understanding narratives in different media formats: Processes and products of elementary-school children's comprehension of texts and videos*, «Reading and Writing», 2024, pp. 1-22.
[13] Panayiota Kendeou *et al.*, *Children's inference generation across different media*, «Journal of Research in Reading», 31, 3, 2008, pp. 259-272.
[14] Per una rassegna, vedi ad esempio: Broek, *op. cit.*
[15] Das Gupta e Bryant, *op. cit.*

ricerche di Brown, che riporta come la capacità di comprendere e utilizzare efficacemente le connessioni causali cominci a svilupparsi proprio a 4 anni, per raggiungere il livello di coerenza degli adulti intorno ai 9; sembra inoltre che i bambini di 5-6 anni siano già sensibili a tutte le componenti necessarie per raggiungere la coerenza narrativa, ma che la complessità delle storie narrate aumenti all'aumentare dell'età[16]. Anche le ricerche di Subbotsky confermano questo *timing* evolutivo[17]: sembra infatti che i bambini tra i 5 e gli 11 anni passino gradualmente da spiegazioni "pre-causali" (animistiche, artificialistiche e magiche) a spiegazioni basate su cause fisiche[18]. Un altro esperimento che conferma queste ipotesi è quello condotto da Li e colleghi, che utilizzano una rampa con delle biglie per indagare quanto sia influente il senso della direzione causale nei bambini (dai 3,5 ai 4,5 anni): i partecipanti mostrano risultati decisamente migliori nei compiti causa → effetto (condizione predittiva) rispetto a quelli effetto ← causa (condizione diagnostica), con un netto miglioramento riscontrabile tra i 3,5 e i 4 anni che sottolinea un periodo di sviluppo rapido delle capacità di ragionamento[19].

La direzione del ragionamento è stata studiata negli adulti anche da Waldmann, che scopre come nell'apprendimento causale non ci limitiamo ad associare indizi ed esiti, ma siamo in grado di acquisire conoscenze sui modelli causali in modo normativo: nei contesti complessi, tuttavia, non ci affidiamo esclusivamente alla struttura statistica che osserviamo nei dati di apprendimento, ma integriamo le nostre conoscenze pregresse[20]. Stella per sottolineare la direzione della spiegazione causale distingue due tipi di inferenze: quella (*i*) *deduttiva*, se da una legge generale si deduce un fatto osservativo da confrontare con l'esperienza; e quella (*ii*) *induttiva*, se dall'effetto si risale all'antecedente-causa[21]. L'importanza della "direzione di marcia" delle inferenze viene evidenziata anche da Broek, che per questo motivo separa le inferenze causali in due categorie: (*i*) *all'indietro (backward)* se collegano un evento ai suoi precedenti; (*ii*) *in avanti (forward)* se anticipano le conseguenze future. Le prime sono quelle più importanti per la comprensione narrativa, perché integrano l'evento che si sta svolgendo con quanto è già stato raccontato in precedenza e immagazzinato in memoria: se è possibile stabilire un collegamento causale all'interno della prima parte del racconto, allora non sono necessari ulteriori processi; se invece questo non avviene, comincia una ricerca in cui è coinvolta anche la propria conoscenza di base, che se è utile per ristabilire la coerenza blocca il processo inferenziale – permettendo la prosecuzione nella storia[22].

2.2 Ricordare

A questo punto, bisogna chiedersi come siano organizzate e conservate nella memoria le informazioni che poi sono necessarie per andare a colmare i vuoti narrativi con l'aiuto delle inferenze. Secondo la *Event Segmentation Theory*, per comprendere la realtà ogni giorno dividiamo il flusso continuo di un'esperienza in parti discrete, in segmenti, processo che ci aiuta anche ad "incasellare" questi eventi nella nostra memoria[23]. Per fare

[16] Danielle D. Brown, *The use of causal connections by young children: Implications for school readiness*, «NHSA Dialog», 11, 1, 2008, pp. 44-53.
[17] Eugene Subbotsky, *Magic and the Mind: Mechanisms, Functions, and Development of Magical Thinking and Behavior*, New York, Oxford University Press, 2010, p. 18.
[18] L'esperienza quotidiana dovrebbe favorire lo sviluppo di credenze causali portando alla scomparsa di quelle magiche già a partire dai 5 anni, ma non sempre questo accade: sebbene i bambini, quando interrogati su eventi ipotetici, tendano a rispondere in modo razionale (adattandosi alle aspettative di chi li intervista), continuano a credere nella magia quando essa offre loro dei benefici (es. bambini che si rifiutano di coinvolgere un oggetto per loro di valore in un trucco di sparizione) – Ivi, p. 23.
[19] Hong Li *et al.*, *The influence of complexity and reasoning direction on children's causal reasoning*, «Cognitive Development», 20, 1, 2005, pp. 87-101.
[20] Waldmann, *op. cit.*
[21] Aldo Stella, *La spiegazione scientifica e il concetto di relazione*, «OLOS e LOGOS – Dialoghi di medicina integrativa», 4, 2013, pp. 14-18.
[22] Broek, *op. cit.*, pp. 561-573.
[23] Stefano Calabrese, *Della segmentazione: La riconoscibilità cognitiva degli eventi nelle narrazioni*, «Symbolon», 11, 2020, pp. 115-136.

ciò, avviene quello che gli psicologi chiamano *chunking*, ovvero la segmentazione narrativa[24]: la mente automaticamente sembra produrre dei marcatori che permettono di dividere l'esperienza in unità segmentali con un inizio e una fine – gli eventi. Zacks definisce *modello di evento operativo* la rappresentazione di un segmento strutturato di esperienza, o per meglio dire la rappresentazione mentale di un evento in corso, che si trova all'interno di un determinato quadro spazio-temporale e include persone, oggetti e relazioni tra loro. L'autore lo distingue dal *modello di evento* poiché quest'ultimo include eventi memorizzati a lungo termine e funge sia da rappresentazione percettiva (di ciò che sta accadendo in questo momento) che da memoria di lavoro (mantenendo le informazioni per tutta la durata dell'evento)[25]. Questa rappresentazione viene mantenuta finché non avviene un cambiamento che la rende non più valida o rilevante: a quel punto, il modello di evento viene modificato[26].

La letteratura ci dice che esistono delle strutture mentali, chiamate *scripts*, che catturano conoscenze generali su sequenze temporali, ruoli dei partecipanti, oggetti e luoghi, permettendo di interpretare il presente in base all'esperienza passata: questo ci permette di fare previsioni su come gli eventi si svolgeranno[27]. Smock e Holt sostengono che, se qualcosa non corrisponde agli schemi preesistenti, si sviluppano nuove strutture percettivo-cognitive, oppure vengono modificate quelle già presenti, e lo scarto tra struttura cognitiva ed eventi ambientali è ciò che costituisce la base motivazionale della curiosità. I loro studi sulla *novelty* nei bambini mostrano come l'approccio positivo o meno ad essa sia un fattore che varia da individuo a individuo, ma anche come sia presente una differenza di genere: le femmine risultano essere meno inclini al fattore di novità – probabilmente a causa dei genitori, che sembrano essere più restrittivi nei confronti dei loro comportamenti esplorativi[28]. In generale, possiamo affermare che i più piccoli siano interessati ai risultati sorprendenti, e per questo motivo mettano in atto comportamenti di verifica delle ipotesi – tutto attraverso il gioco[29]. L'uomo trova conforto in ciò che conosce bene ed è prevedibile; l'abitudine infatti ci consente un orientamento cognitivo basato sulla novità: permettendo la produzione di nuova conoscenza attraverso la concentrazione dell'attenzione verso ciò che è sconosciuto, l'abitudine è ciò che consente di sfruttare al massimo le nuove opportunità ed evitare pericoli inattesi[30]. Tornando alla segmentazione degli eventi, Zacks afferma che esiste una relazione temporale tra questa e la nostra capacità di previsione: tanto più un'attività è prevedibile, maggiore è la probabilità che saremo in grado di identificare i confini degli eventi stessi[31].

2.3 Rappresentare

Fino a questo momento, tutto ciò che è stato descritto può essere applicato a qualsiasi storia – anche a quelle che esperiamo direttamente, nella nostra quotidianità. Ciò che ci possiamo chiedere è se (e quindi in cosa) i sistemi cognitivi che supportano l'elaborazione delle narrazioni siano condivisi tra diversi media. La realtà in cui siamo immersi ogni giorno ha un carattere fortemente narrativo (pensiamo anche solo alle pubblicità), ma i modi in cui queste storie ci vengono trasmesse sono molto diversi tra loro: dalle televisioni ai fumetti, dai libri ai tablet, dagli audiolibri agli albi illustrati, ogni mezzo ha le sue peculiarità. Anche se molti studi concordano sul fatto che la

[24] Valentina Conti, *New media e letteratura giovanile: Quale retorica?*, Milano, Mimesis, 2023 (Collana Eterotopie, n. 898), p. 116.
[25] Zacks, *op. cit.*
[26] Lester C. Loschky *et al.*, *The Scene Perception & Event Comprehension Theory (SPECT) applied to visual narratives*, «Topics in Cognitive Science», 12, 1, 2020, pp. 311-351.
[27] Zacks, *op. cit.*
[28] Charles D. Smock e Bess G. Holt, *Children's reactions to novelty: An experimental study of "curiosity motivation"*, «Child Development», 33, 3, 1962, pp. 631-642.
[29] Goddu e Gopnik, *op. cit.*
[30] Easterlin, *op. cit.*, pp. 617-618.
[31] Zacks, *op. cit.*

comprensione di una storia sia indipendente dal mezzo utilizzato[32], esistono sicuramente delle differenze legate alle *affordances* dei diversi media, che possono ostacolare oppure facilitare la comprensione narrativa. Venneker e colleghi ad esempio compiono uno studio a riguardo, in cui presentano a un gruppo di bambini tra i 9 e 12 anni storie sotto forma di testo scritto, audio oppure video senza parole: i bambini, soprattutto quelli con minori capacità di comprensione, rispondevano meglio alle domande dopo aver visto versioni video delle storie, rispetto alle stesse negli altri due formati[33]. Wannagat e colleghi conducono invece studi su bambini di 8, 10 anni e adulti e scoprono alcune differenze: i bambini di 8 anni, che hanno appena iniziato l'istruzione formale alla lettura, sembrano beneficiare delle presentazioni audiovisive in termini di memoria delle informazioni e di rappresentazione mentale della situazione (chiamato *modello situazionale*), mentre i bambini di 10 anni, al pari degli adulti, sembrano cogliere le storie in modo indipendente rispetto alla modalità di presentazione[34]; gli autori spiegano questo fenomeno con due assunti: (*i*) il *principio multimediale*, secondo cui le persone apprendono meglio dalle parole combinate con le immagini anziché dalle sole parole, in quanto le immagini somigliano già all'esperienza reale grazie alla loro natura analogica; (*ii*) l'*effetto di ridondanza*, secondo cui per i lettori esperti (quindi anche gli adulti) non solo le parole scritte sono sufficienti per una buona comprensione, ma anzi le immagini costituirebbero un carico cognitivo aggiuntivo non necessario che interferirebbe con un'elaborazione significativa[35].

Ricordiamo che spesso le immagini sono utilizzate anche in ambito clinico oppure inserite per aiutare in manuali di istruzioni perché considerate universalmente chiare: sono iconiche (ovvero somigliano al loro significato), ubique (appaiono in diversi luoghi ed epoche senza avere un'origine precisa) e utilizzate in tutto il mondo e a tutte le età; tuttavia, come ci ricorda Cohn, non per questo sono comprensibili a tutti. L'autore infatti sostiene che, specialmente nel caso delle narrazioni visive (ovvero immagini sequenziali che rappresentano una serie di eventi continua con lo scopo di raccontare una storia), la comprensione sia possibile solo con l'acquisizione di una fluenza nel mezzo, che a sua volta può essere raggiunta solo tramite l'esposizione e la pratica – così come avviene con il linguaggio scritto[36]. Secondo Loschky e colleghi questa caratteristica potrebbe spiegare perché nei bambini la comprensione del testo e quella delle narrazioni visive non siano fortemente correlate, mentre negli adulti lo sono[37]. Cohn traccia anche un'evoluzione di questa competenza nella comprensione di immagini sequenziali: aumenterebbe gradualmente dai 2 agli 8 anni, con un cambiamento cruciale tra i 4 e i 6; questa abilità non si svilupperebbe in modo isolato, perché proprio in questo periodo si nota un netto miglioramento delle abilità narrative verbali, insieme allo sviluppo del riconoscimento delle intenzioni e degli obiettivi del prossimo[38] (che gioca un ruolo cruciale nella comprensione delle storie)[39].

---

[32] Ad esempio, si veda: Cohn, *op. cit.*; Loschky *et al.*, *op. cit.*; Joseph P. Magliano *et al.*, *Is reading the same as viewing? An exploration of the similarities and differences between processing text- and visually based narratives*, in *Unraveling the behavioral, neurobiological, & genetic components of reading comprehension*, a cura di Brett Miller, Laurie Cutting e Peggy McCardle, Baltimore, Brookes Publishing Co., 2013, pp. 78-90; Venneker, Helder e Broek, *op. cit.*; Wienke Wannagat, Gesine Waizenegger e Gerhild Nieding, *Multi-level mental representations of written, auditory, and audiovisual text in children and adults*, «Cognitive Processing», 18, 4, 2017, pp. 491-504.

[33] Venneker, Helder e Broek, *op. cit.*

[34] Wannagat, Waizenegger e Nieding, *op. cit.*

[35] Gli autori specificano che le immagini animate potrebbero aiutare gli adulti a compensare le interruzioni di coerenza di un testo presentato per via uditiva – *Ibidem*.

[36] Cohn, *op. cit.*

[37] Loschky *et al.*, *op. cit.*

[38] Cohn, *op. cit.*

[39] Una scansione simile emerge anche nel lavoro di Kendeou e colleghi, che descrivono l'andamento dello sviluppo delle inferenze a seconda delle tipologie: quelle sugli obiettivi contribuiscono alla comprensione già a 4 anni e rimangono forti a 6 e 8; quelle causali incidono in modo significativo a 6 e 8; quelle su azioni ed emozioni dei personaggi lo fanno solo a 8 anni – Kendeou *et al.*, *Children's inference generation across different media*, cit.

Quando si parla di narrazioni visive, bisogna anche distinguerle in statiche e dinamiche: quest'ultime possono contenere dialoghi e descrizioni sotto forma di audio, ma potrebbero anche includere soli suoni ambientali o colonne sonore. Di seguito, per chiarezza, viene riportata una tabella (Tabella 2) che riassume le caratteristiche dei diversi media secondo alcune dimensioni, come proposta da Magliano e colleghi[40] e integrata con informazioni provenienti dal lavoro di Loschky e colleghi[41]:

Dimensione	*Testo*	*Narrazione grafica*	*Filmati*
1. Unità di significato	Frase (a sua volta costituita da più parole)	Vignetta (a sua volta costituita da più immagini)	Inquadratura (a sua volta costituita da più soggetti/azioni)
2. Multimodalità	Testo	Immagini (e testo)	Dialoghi, suoni, immagini (elemento peculiare del mezzo: suono)
3. Controllo della fruizione	A ritmo dell'utente (da sinistra a destra, dall'alto al basso, con la possibilità di tornare indietro se qualcosa non è chiaro)	A ritmo dell'utente (schema *a Zeta*, che segue le caratteristiche della lettura di un testo scritto – dipende da fattori culturali)	Non a ritmo dell'utente (a meno di utilizzare dispositivi *on demand*)
4. Struttura della trama	Episodi finalizzati	Episodi finalizzati	Episodi finalizzati
5. Intenzioni dei personaggi	Descritte direttamente dall'autore o inferite tramite i dialoghi	Da leggere attraverso le espressioni facciali oppure i balloons (dialoghi)	Da leggere attraverso le espressioni facciali o l'intonazione dei dialoghi
6. Movimento	Descritto dall'autore	Intuibile tramite segni grafici	Elemento chiave del mezzo
7. Attenzione dello spettatore	Autocontrollata	Autocontrollata	*Tirannia del film*[42]: il regista ha il controllo dello sguardo dello spettatore
8. Inferenze[43]	Per integrare informazioni tra diverse frasi e/o parti di testo	Per integrare informazioni tra una vignetta e l'altra	Per integrare informazioni tra un taglio e l'altro

Tabella 2. Affordances *dei diversi media.*

Nei contesti scolastici, sicuramente è il testo scritto (insieme al racconto orale) il mezzo privilegiato per la narrazione. Fin dalla prima infanzia i bambini si abituano alla comprensione orale (ben prima di iniziare a leggere), con racconti accompagnati da immagini in forma statica (come negli albi illustrati) o dinamica (come nei video), tuttavia man mano che crescono il testo assume un ruolo sempre più rilevante, in quanto considerato fonte primaria di informazioni[44] – a discapito di altre forme espressive. L'alfabetizzazione scolastica sembra sempre più legata a standard di valutazione che intrecciano il successo a operazioni di logica e ragione: così facendo, si ostacola però lo sviluppo di multi-alfabetizzazioni, perché viene data priorità al linguaggio scritto e parlato – escludendo quello simbolico[45]. Nella prassi scolastica, è comune (specialmente nelle classi più basse) chiedere ai bambini di accompagnare con un'immagine un testo su cui sono stati svolti degli esercizi, oppure un proprio racconto – ma non avviene quasi mai il contrario. I bambini non sono soliti osservare immagini e descriverle a parole. Riprendendo invece quanto sostenuto da Cohn, è indispensabile allenare la lettura delle

[40] Magliano *et al.*, *op. cit*, p. 81.
[41] Loschky *et al.*, *op. cit.*
[42] Ivi, p. 335.
[43] Per una rassegna delle inferenze nei diversi media, vedi: Panayiota Kendeou *et al.*, *The Inferential Language Comprehension (iLC) framework: Supporting inference skills development through visual narratives*, «Topics in Cognitive Science», 11, 2, 2019, pp. 345–367.
[44] Wannagat *et al.*, *op. cit.*
[45] Marie Fulková e Teresa M. Tipton, *Diversifying discourse: The influence of visual culture on children's perception and creation of art*, in *Exploring children's creative narrative* a cura di Dorothy Faulkner e Elizabeth Coates, London/New York, Routledge, 2011, pp. 230-262: 230-231.

immagini così come lo si fa per un testo scritto, favorendo così una vera e propria alfabetizzazione al mezzo[46]. Non solo: esercitarsi a comprendere e riprodurre narrazioni visive potrebbe aiutare i bambini che non hanno l'italiano come prima lingua, e per questo non sono in grado di esprimersi come vorrebbero utilizzando il linguaggio scritto. D'altronde, molti autori sottolineano l'importanza dell'utilizzo dei disegni dei bambini, che avrebbe il potenziale per amplificare la loro voce favorendo l'esplorazione immaginativa[47]. Tuttavia, è necessario sottolineare l'importanza di accompagnare i disegni dei bambini con una descrizione (orale o scritta) degli stessi. Secondo Fulková e Tipton è indispensabile includere le note di un insegnante o di un ricercatore, in quanto possono fare luce sulla complessità del disegno stesso[48]; Coates e Coates sostengono che l'aggiunta della narrazione dell'atto creativo offra una chiave di lettura per le storie che li accompagnano, arricchendone la comprensione: in questo modo, il disegno diventa un tentativo di comunicare con se stessi, con gli insegnanti, con i genitori o con gli amici[49]. Per questo motivo, anche nella sperimentazione in esame sono state incluse le descrizioni orali dei bambini riguardo alle proprie narrazioni visive.

3. La sperimentazione

3.1 Disegno sperimentale

Hanno preso parte alla sperimentazione, che si è svolta durante il mese di maggio, 92 bambini (55 maschi, 37 femmine)[50] dai 6 agli 11 anni di età di una piccola Scuola Primaria della provincia di Cremona, che accoglie una sezione per ogni annualità[51]. L'attività si è svolta all'interno del progetto *Philosphy for Children*[52], il quale ha come scopo il ricorso ad attività neuronarratologiche di didattica sperimentale nelle scuole allo scopo di sollecitare, tramite l'utilizzo di narrazioni visive, abilità cognitive come la capacità di segmentazione dell'esperienza, e, di conseguenza, di comprensione e memorizzazione della realtà attraverso il pensiero logico-sequenziale. Uno degli esercizi proposti dal gruppo di ricerca consisteva nella presentazione ai bambini di tutte le classi dello stesso filmato senza parole, per poi chiedere agli studenti di compiere quella che Bateman e colleghi definiscono una *ri-mediazione*[53], ovvero il passaggio da un medium a un altro – in questo caso, da immagine dinamica a statica. In particolare, è stata scelta una versione ridotta[54] (attraverso opportuni tagli) di *Piper*, cortometraggio animato statunitense del 2016 diretto da Alan Barillaro. Prodotto dai *Pixar Animation Studios*, il corto racconta la storia di un piccolo di piovanello che deve imparare a procurarsi il cibo e affrontare la

[46] Cohn, *op. cit.*

[47] Derek Bland, *Using drawing in research with children: Lessons from practice*, «International Journal of Research & Method in Education», 41, 1, 2017, pp. 1-11.

[48] Fulková e Tipton, *op. cit.*, p. 238.

[49] Susan Coates e Andrew Coates, *The subjects and meanings of young children's drawings*, in *Exploring children's creative narratives*, a cura di Dorothy Faulkner e Elizabeth Coates, London/New York, Routledge, 2011, pp. 149-198, p. 192.

[50] In particolare: classe I – 24 (10 m, 14 f); classe II – 21 (14 m, 7 f); classe III – 14 (7 m, 7 f); classe IV – 15 (13 m, 2 f); classe V – 18 (11 m, 7 f).

[51] Ad eccezione della classe seconda, che è stata divisa in due sezioni per la presenza di numerosi bambini con certificazione medica. Ai fini della presente ricerca, considerato anche il lavoro in parallelo (e spesso a gruppi uniti) delle due sezioni, sono state considerate come un'unica classe.

[52] Diretto da Stefano Calabrese e con la collaborazione di Valentina Conti, fa parte del "Laboratorio sul pensiero critico" diretto da Carlo Altini, che a sua volta rientra nell'alveo degli obiettivi del progetto "Analfabetismi ad alto costo sociale: strumenti di ricerca per la loro riduzione – Dipartimento d'eccellenza 2023-2027" del Dipartimento di Educazione e Scienze Umane – Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia. Il team di ricerca del presente progetto è composto da: Stefano Calabrese, Valentina Conti, Camillo Frigeni, Elena Tosi.

[53] Bateman, Wildfeuer e Hiippala, *op. cit.*, p. 225.

[54] Il cortometraggio originale è della durata di 6'02", mentre la versione selezionata è di 3'05". Quest'ultima è in linea con la durata dei filmati proposti da altri studi riguardo alla comprensione narrativa in diversi media, come ad esempio quella di Venneker, Helder e Broek, *op. cit*.
La versione scelta è consultabile al seguente indirizzo: https://youtu.be/WIPV1iwzrzg

propria paura dell'acqua. Per rendere più chiari gli elementi della narrazione, si fa riferimento alla *storia* secondo la definizione di Broek[55] – riportata in precedenza:

1. *Setting*: su una spiaggia, durante una giornata soleggiata, un piccolo uccellino deve imparare a procurarsi da solo del cibo nonostante la sua paura delle onde, sotto lo sguardo di sua madre che lo incita ad essere autonomo;
2. *Episodi*:

Evento iniziale	Un piccolo di piovanello ha fame e la mamma lo incita a procurarsi da solo del cibo, ma un'onda lo travolge.
Risposta interna	Il piovanello ha paura delle onde, ma ha anche fame.
Obiettivo	Vuole procurarsi il cibo ma cercando di evitare l'impetuosità delle onde.
Tentativi	Riprova numerose volte, sempre molto spaventato. Ad un certo punto, incontra una famiglia di paguri dai quali impara a sfruttare le onde a suo vantaggio.
Esito	Inizialmente i suoi tentativi sono fallimentari. Dopo aver preso fiducia in se stesso, riesce nell'impresa.
Reazione	Inizialmente è spaventato e triste per i fallimenti. Quando riesce, procura felicemente il cibo anche a tutti gli altri uccelli dello stormo.

Tabella 3. Story grammar categories *di Broek applicate al corto* Piper.

Due ricercatori[56], alla presenza degli insegnanti della classe, sono entrati nella sezione e hanno consegnato ai bambini un template vuoto, costituito da 6 *frames* in successione orizzontale. È stato chiesto ai bambini di piegare il foglio a metà, in modo tale da ottenere tre riquadri a sinistra e tre a destra. Alla lavagna, è stato riprodotto il template in formato ingrandito, accompagnato dalla spiegazione riportata nella (Figura 1).

Figura 4. Istruzioni operative per i bambini alla lavagna.

È stato quindi spiegato loro che avrebbero visto un filmato, che raccontava la storia di un uccellino – ma solo in parte: il video sarebbe stato interrotto a metà[57]. Nei primi tre riquadri avrebbero dovuto raccontare la storia vista fino a quel momento – la piega segnava il punto di interruzione. Nei tre riquadri successivi avrebbero dovuto continuare loro la storia, immaginandone la prosecuzione. Lo stesso esercizio, con le medesime modalità, è stato presentato in modo trasversale a tutti gli alunni di tutte le classi (a eccezione di alcuni alunni con disabilità grave, che non sarebbero stati in grado di completare l'esercizio a causa della mancata acquisizione del disegno spontaneo). Ai bambini è stato chiesto di alzare la mano una volta che avessero terminato il lavoro: a quel punto, è stato chiesto loro di mostrare e raccontare a voce la storia del proprio uccellino ai ricercatori, mentre quest'ultimi prendevano appunti a riguardo. Al termine

[55] Broek, *op. cit.*, p. 551.
[56] Già conosciuti dai bambini per attività sulla narrazione visiva sequenziale svolte in precedenza.
[57] Il video è stato interrotto a 1'36", in corrispondenza di un momento-svolta della narrazione: il piccolo piovanello incontra la famiglia di paguri.

dell'attività, agli studenti è stato mostrato il filmato nella sua interezza – momento seguito da una discussione a grande gruppo sulle loro impressioni a riguardo.

3.2 Analisi dei dati

Segmentazione

Analizzando i disegni dei bambini insieme ai loro racconti, si ritiene significativa la scelta dei soggetti della prima scena: alcuni decidono di rappresentare solo il piccolo piovanello, altri lui insieme alla sua mamma, altri ancora lo stormo di uccelli, e infine alcuni rappresentano solo il mare (Figura 2).

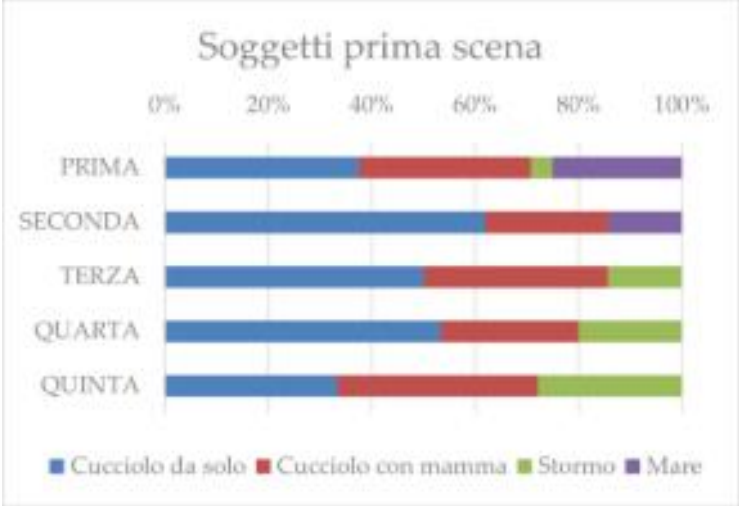


Figura 5. Distribuzione, in percentuale, delle scelte dei bambini riguardo alla rappresentazione della prima scena del compito, suddivise per classe.

Chiedendo ai bambini di operare un riassunto visivo in soli tre *frames* di circa un minuto e mezzo di filmato, ci si aspetterebbe di trovare più o meno le stesse scene salienti (questo infatti è ciò che accade in compiti simili negli adulti[58]), raffiguranti i protagonisti della storia e le loro azioni più significative. Nelle classi prima e seconda appare invece una percentuale di bambini che decidono di rappresentare solo il mare (Figura 3). Questo potrebbe essere dovuto ad un'immaturità nell'immagazzinare e organizzare gli eventi in modo efficace: come sostiene Zacks infatti, solo a 10 anni si raggiunge un grado di maturità pari agli adulti[59].

Figura 6. Striscia appartenente a una bambina, classe I.
Racconto: "All'inizio c'è solo la spiaggia. Poi c'è la mamma che prende del cibo. Poi ci sono tutti gli uccelli che stanno per partire per andare a prendere altro cibo. La mamma parte e vola via. Il pulcino prende anche lui altro cibo. Poi la mamma torna dal piccolo pulcino."

Svolta narrativa

Un punto cruciale della narrazione (quello che Cohn chiamerebbe *peak*[60]) è sicuramente l'incontro del piovanello con la famiglia di paguri, che nel racconto originale mostrano al protagonista una soluzione per risolvere il suo problema. Il filmato viene interrotto dai ricercatori appositamente nel momento di questo incontro, lasciando sulla lavagna

[58] Si veda ad esempio gli studi di Loschky *et al.*, *op. cit.*
[59] Zacks, *op. cit.*
[60] Cohn, *op. cit.*

interattiva (su cui è proiettato il video) il fermo immagine in cui compaiono i nuovi personaggi. Sorprendentemente, i bambini più piccoli sembrano – nella maggior parte dei casi – ignorare questa svolta, proseguendo con la propria narrazione. Inoltre, chi include effettivamente il personaggio del paguro nel proprio disegno poi dona a lui due possibili connotazioni: un amico/alleato oppure cibo (Figura 4).

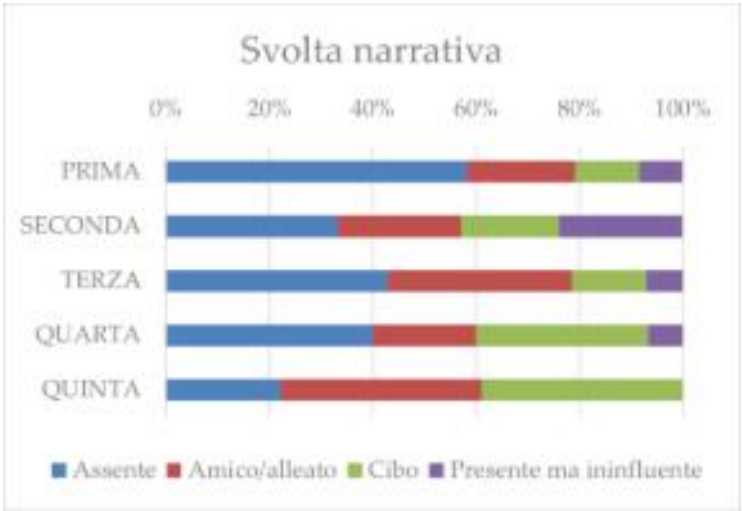


Figura 7. Distribuzione, in percentuale, delle scelte dei bambini riguardo alla rappresentazione della funzione del paguro nel racconto visivo, suddivise per classe.

Come si evince dal grafico, il personaggio del paguro è spesso assente, ma all'aumentare dell'età i bambini lo considerano sempre di più come elemento da inserire all'interno della narrazione (Figura 5). Non solo: i ragazzi più grandi della classe quinta, quando lo inseriscono gli assegnano sempre un ruolo – fatto che non avviene sempre nelle classi inferiori. Questa tendenza ad ignorare l'inserimento di un nuovo elemento quando altri fattori, più salienti, sono già presenti, sembrerebbe essere in linea con quello che Sedlak e Kurtz chiamano *principio di svalutazione* (*discounting principle*)[61], secondo cui se una causa sufficiente è già presente, altre potenziali cause vengono sminuite di importanza e quindi scartate: questo effetto emergerebbe tra i 7 e i 9 anni e deriverebbe dal fatto che richieda un'elaborazione cognitiva più semplice e meno dispendiosa – offrendo quindi un valido criterio per poter limitare ulteriori indagini causali.

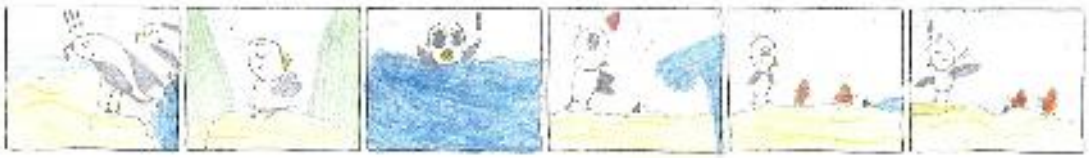


Figura 8. Striscia appartenente ad una bambina, classe III.
Racconto: "La mamma vede un semino e dopo l'uccellino aspetta che glielo porti. Poi lei gli dice che deve andare lui a prenderlo, ma vede un'onda e si spaventa, per fortuna si riesce a salvare. Dopo vede il semino e dei paguri che lo vogliono loro (il semino) e gli dispiace, quindi glielo lascia e li saluta."

Coerenza visiva

Cohn[62] descrive molto chiaramente quali sono i due vincoli da considerare perché il lettore di una sequenza visiva narrativa possa riconoscere che gli elementi di una vignetta sono gli stessi di quelle successive, e quindi stabilire che è una narrazione coerente: (*i*) il *vincolo di continuità*, per cui ogni immagine non rappresenta personaggi

[61] Andrea J. Sedlak e Susan T. Kurtz, *A review of children's use of causal inference principles*, «Child Development», 52, 3, 1981, pp. 759-784.
[62] Cohn, *op. cit*.

diversi ma ripropone gli stessi personaggi in tutte le immagini (stessi vestiti, colori, caratteristiche aiutano il lettore); (*ii*) il *vincolo di attività*, per cui piccoli cambiamenti visivi possono indicare variazioni nel tempo, nel punto di vista o nella causalità (il cambiamento posturale di uno stesso personaggio indica un cambio di azione). Se questi vincoli non esistessero, le immagini non potrebbero essere riconosciute come una sequenza: (*i*) se manca continuità referenziale ogni personaggio è percepito come unico e non connesso; (*ii*) se c'è continuità ma senza attività, gli stessi personaggi compaiono in scene scollegate; (*iii*) se entrambi i vincoli non ci sono, ogni immagine è una scena isolata, priva di relazione con le altre. I disegni sequenziali dei bambini sono stati analizzati secondo questi due aspetti, ricercando la presenza/assenza di continuità (stessi personaggi rappresentati allo stesso modo) e presenza/assenza di attività coerente (stessi personaggi che agiscono in modo consequenziale tra una scena e un'altra) (Figura 6).

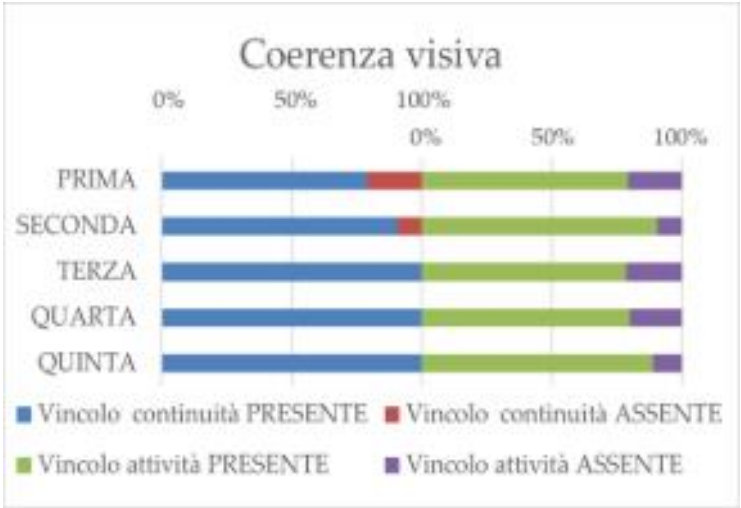


Figura 9. Distribuzione, in percentuale, della presenza o assenza dei vincoli di coerenza visiva (continuità e attività) nel racconto visivo, suddivise per classe.

Come evidenzia il grafico, il *vincolo di attività* sembra sia quello più complesso da mantenere: alcuni bambini infatti, pur riuscendo a mantenere continuità visiva tra i propri personaggi, poi li inseriscono in scene che non sono collegate tra di loro. Si può tuttavia notare un generale miglioramento al progredire con l'età. Cohn riporta infatti come a 7-8 anni i bambini siano in grado di sviluppare storie complesse, ma con possibili errori di coerenza tra i diversi *frames*; a partire dai 9, cominciano a mostrare un uso più complesso delle vignette, utilizzando anche dispositivi coesivi (come didascalie) per sostenere la continuità della narrazione[63] (Figura 7).

Figura 10. Striscia appartenente ad una bambina, classe III.
Racconto: "L'uccellino piccolo non sa cosa c'è nella sabbia, va a vedere e trova un granchietto, guarda il granchietto e ne arrivano altri due. Visto che non riesce a prenderli, decide di andare nel mare a prendere un pesce e ci riesce. Vedi qui? [indicando l'ultima vignetta] Ho rappresentato così il movimento, visto che avevo poche vignette."

Individuazione delle motivazioni dei personaggi

[63] *Ibidem.*

Nella narrazione del piccolo piovanello, come si è visto in precedenza, ci sono numerosi elementi che concorrono al sostegno della struttura coerente della storia: l'uccellino ha fame, ma la madre lo spinge all'indipendenza e quindi a procurarsi il cibo da solo; tuttavia lo scontro con un'onda lo spaventa ed è costretto a vincere la propria paura. Nei loro racconti visivi, i bambini non sempre sono riusciti a far emergere tutti gli elementi presenti nel racconto originale – pur venendo già mostrati nella prima parte del corto. Sono state quindi analizzate le strisce disegnate in combinazione con quanto raccontato oralmente dai bambini, per andare ad indagare se fossero presenti delle motivazioni esplicite che muovessero i personaggi (Figura 8).

Figura 11. Distribuzione, in percentuale, della presenza di motivazioni che muovono i personaggi nel racconto visivo, suddivise per classe.

Innanzitutto, emergono chiaramente degli obiettivi ricorrenti: la ricerca del cibo, il superamento della paura dell'onda e la ricerca del genitore. Come emerge dal grafico, in classe prima la maggior parte dei bambini non cita un motivo esplicito per il prosieguo del racconto, in quanto tendono ad accostare azioni in sequenza dei personaggi, senza che però questi siano mossi da obiettivi specifici. All'aumentare dell'età, questo andamento tende a diminuire, fino a scomparire in classe quinta dove invece la maggior parte dei bambini accosta due (o più) motivazioni per giustificare le azioni dei personaggi. Trabasso e Nickels confermano questo miglioramento, affermando come solo a partire dai 9 anni i bambini siano in grado di elaborare al pari degli adulti episodi obiettivo-tentativo-risultato (*GAO – goal, attempt, outcome*) legati ai personaggi di una narrazione[64] (Figura 9).

Figura 12. Striscia appartenente ad un bambino, classe V.
Racconto: "Un uccellino aspetta il cibo dalla mamma, però dopo va da lei e cerca di prendere un pesce da solo ma viene travolto da un'onda. Si spaventa e si rifugia nella sua casa. Prende coraggio e torna in mare e incontra un paguro e vede un'altra onda. Il paguro scappa e l'uccellino viene travolto da un'altra onda ma ha gli occhi chiusi così non può vedere quando l'onda lo travolge. Quando apre gli occhi vede tutto il mare e la sua bellezza. Alla fine scopre che la sua mamma voleva fargli imparare di non avere paura del mare."

[64] Trabasso e Nickels, *op. cit.*

4. Conclusioni

Potremmo dunque concludere che nel corso dell'infanzia la modalità narrativa rappresenta la forma principale di strutturazione delle idee per l'apprendimento e per comprendere gli eventi che accadono nella vita[65]: i racconti non sono solamente un elenco sterile di episodi, ma sono densi di senso e di coinvolgimento emotivo e, proprio per questo, sono permeati di significatività. Lo *storytelling* è più ricco ed efficace rispetto ai soli gesti e parole: creando empatia sia a livello cognitivo che emotivo, aiuta a capire anche le esperienze altrui[66]. D'altronde, una ricca letteratura illustra come gli individui seguano più facilmente un discorso quando gli elementi che lo compongono sono collegati causalmente. Ad esempio, Brown indaga come la capacità di collegare eventi, azioni, idee, intenzioni, esiti in una storia sia importante per la preparazione scolastica, in quanto la narrazione è presente sia nel discorso quotidiano che nei libri di testo: intervenire sulla comprensione causale dei bambini migliorerebbe le loro abilità di lettura, comprensione e scrittura[67]. Anche Broek sostiene che la probabilità di un corretto recupero di un'informazione dipenda in larga parte dalla presenza di connessioni causali – pur emergendo numerose variazioni individuali[68]. È dunque evidente che le narrazioni visive, attraverso la coordinazione di processi percettivi (vedere le immagini) e comprensione (capire la storia), siano in grado di produrre un modello mentale duraturo di una narrazione, molto meglio di qualsiasi altro medium.

[65] Corrado Petrucco, *Digital Sotrytelling come integrazione tra formale e informale per motivare l'apprendimento,* in *Le narrazioni digitali per l'educazione e la formazione*, a cura di Marina De Rossi e Corrado Petrucco, Roma, Carocci, 2018, p. 71.

[66] Kristijan Mirkovski *et al.*, *Visual storytelling for improving the comprehension and utility in disseminating information systems research: Evidence from a quasi-experiment*, «Information Systems Journal», 29, 6, 2019, pp. 1153-1177.

[67] Brown, *op. cit.*

[68] Broek, *op. cit.*, p. 556.

Paragone delle arti e intermedialità

Lello Bersani: la televisione come scena critica. Il racconto del cinema d'autore nella Rai degli anni Sessanta e Settanta

Anna Bisogno

Universitas Mercatorum
(anna.bisogno@unimercatorum.it)

Abstract

Il contributo propone un'analisi dell'attività divulgativo-cinematografica di Lello Bersani nella televisione italiana tra gli anni Sessanta e Settanta, delineando la sua figura come esempio di mediazione culturale tra giornalismo, critica e racconto del cinema. Attraverso le cronache dai festival, le interviste a registi e attori (Anna Magnani, Pier Paolo Pasolini, Marcello Mastroianni, per citarne alcuni) Bersani in RAI si distinse per uno stile sobrio ma incisivo, capace di restituire la complessità del cinema al grande pubblico e costruire una cinefilia colta e accessibile.

Parole chiave

Storia della televisione, critica cinematografica, Lello Bersani

DOI

https://doi.org/10.58015/2036-2293/795

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 televisione come scena critica

L'avvio regolare delle trasmissioni Rai nel 1954 sancisce l'ingresso della TV nel quotidiano degli italiani, mentre il mantenimento del monopolio pubblico fino alla metà degli anni Settanta garantisce una cornice istituzionale che incentiva un progetto editoriale riconoscibilmente pedagogico e nazional-popolare al tempo stesso. In tale scenario, la televisione non si limita a riflettere gli orientamenti culturali dominanti, ma contribuisce a costruirli, agendo come dispositivo di mediazione tra cultura alta e cultura popolare, tra autorialità e consumo, tra critica e intrattenimento. All'interno di questo scenario, il contributo interroga la televisione pubblica come sistema culturale e apparato di produzione del discorso sul cinema d'autore, collocandosi nel solco degli studi sulla storia della televisione in dialogo con quelle prospettive che lo interpretano come oggetto storico-culturale (Grasso; Scaglioni), nonché con le ricerche che ne hanno messo in luce il ruolo formativo e pedagogico (Menduni; Monteleone). In tale prospettiva, il mezzo viene assunto come spazio segnato dalla tensione strutturale tra istanze di controllo e progettualità editoriale che ha storicamente caratterizzato la RAI.

L'arco temporale considerato coincide con il primo ventennio della programmazione (1954–1974) e fa riferimento al segmento compreso tra i primi anni Sessanta e la metà degli anni Settanta che risulta determinante per la configurazione delle pratiche educative e d'intrattenimento. Attraverso materiali audiovisivi conservati presso le Teche RAI — interviste, servizi e cronache festivaliere realizzati da Lello Bersani per *TV7* e *TG1 Settimanale* tra il 1963 e il 1972— integrati dalla stampa dell'epoca, si osservano in particolare le modalità attraverso cui il Servizio Pubblico costruisce e media il racconto critico del cinema, contribuendo alla formazione di una specifica cinefilia televisiva.

Nei primi vent'anni di programmazione, infatti, la RAI assume esplicitamente una funzione di "scuola parallela", offrendo contenuti di alfabetizzazione di base e di aggiornamento culturale. Programmi come *Non è mai troppo tardi* (1960–1968), con le lezioni di Alberto Manzi rivolte all'alfabetizzazione degli adulti, o *Telescuola* (fine anni Cinquanta–metà anni Sessanta), che porta a distanza insegnamenti secondari a studenti geograficamente isolati, incarnano la dimensione didattica del servizio pubblico. Ma la missione pedagogica non si esaurisce nell'istruzione formale: format come *L'Approdo* (1952–1972), derivato dall'omonima rivista culturale, operano come ponte tra letteratura, arti e pubblico televisivo; *Sapere* (1958-1966) estende l'ambito divulgativo alle scienze umane e naturali; le *Tribune politiche* allenano al linguaggio della democrazia rappresentativa, educando alla cittadinanza.

Accanto a tali programmi esplicitamente didattici, si sviluppa un giornalismo audiovisivo d'inchiesta che riformula il rapporto tra informazione e interpretazione. Enzo Biagi sperimenta nel primo *Rotocalco televisivo* (1962) un linguaggio capace di unire ritmo narrativo, reportage e montaggio saggistico; con *TV7*, settimanale d'informazione avviato nel 1963, l'approfondimento entra in una forma più compatta e moderna, che diventa habitat per i cronisti culturali.

La televisione pubblica in quegli anni si poneva come un "teatro della cultura", dove l'informazione s' intreccia con la formazione dello spettatore. In tal senso, il cinema d'autore diventa anche uno strumento pedagogico e identitario: attraverso la tv, si costruisce un immaginario collettivo nazionale che unisce generazioni, territori e classi sociali.

Il rapporto tra cinema e televisione nella seconda metà del Novecento italiano è segnato da tensioni, ibridazioni e progressive forme di integrazione. Inizialmente percepiti come antagonisti — con il cinema, arte dello spettacolo e della sala, da un lato, e la televisione, mezzo domestico e generalista, dall'altro — questi due linguaggi finiranno per dialogare sempre più intensamente, ridefinendo i propri spazi di legittimazione. La Rai, in quanto servizio pubblico, svolge un ruolo cruciale in questo processo, proponendosi come mediatore tra l'opera filmica e il pubblico[1]. Attraverso trasmissioni

[1] Cfr. Aldo Grasso (a cura di), *Televisione*, Milano, Garzanti, 2008, pp. 30-34.

culturali, rubriche critiche, reportage dai festival e cicli di programmazione serale, la televisione italiana ha contribuito in modo significativo a costruire una cinefilia nazionale, capace di orientare lo spettatore verso una lettura più consapevole dell'immagine cinematografica.

Negli anni Cinquanta e Sessanta, la televisione si confronta progressivamente con il cinema, inizialmente percepito come antagonista competitivo, poi sempre più riconosciuto come patrimonio culturale da valorizzare. C'è anzitutto, l'industria cinematografica teme che la fruizione domestica offerta dalla TV sottragga pubblico alle sale. Come ben documenta la stampa dell'epoca – in particolar modo *L'Unità* e *La Stampa* - dopo il grande successo di *Lascia o raddoppia?* che debutta al sabato sul Programma Nazionale il 26 novembre 1955, le sale cinematografiche registrano un calo degli ingressi proprio in quella serata tradizionalmente dedicata allo spettacolo. Gli esercenti protestano vivacemente, lamentando che la programmazione televisiva cannibalizzava completamente il pubblico delle sale. In risposta a queste pressioni e per tutelare l'attività delle sale, la Rai sposta la messa in onda del quiz dal sabato al giovedì, a partire dal 16 febbraio 1956. Questa decisione segnò un momento cruciale nella storia del rapporto tra cinema e televisione: il piccolo schermo dimostrò di avere un impatto diretto e persino destabilizzante sulla fruizione collettiva in luoghi fisici. Quel cambio di programmazione rappresenta una delle prime contromisure strutturali della televisione pubblica per salvaguardare la complementarità con il sistema cinema, evitando conflitti che avrebbero potuto compromettere le economie locali. In sostanza, gli esercenti non chiesero solo misure simboliche, ma un concreto aggiustamento nell'offerta televisiva, spostando il quiz a un giorno meno sensibile per gli introiti delle sale. Un episodio che anticipa le successive dinamiche di interdipendenza tra intrattenimento televisivo e industria cinematografica in Italia[2].

Oltre ciò, la televisione intravede nel cinema un oggetto privilegiato di racconto e interpretazione, in linea con la missione pedagogica assegnata alla Rai nel contesto postbellico[3].

Le cronache dai festival, i ritratti di autori, le interviste nei backstage e nei set diventano strumenti con cui la televisione offre una lettura plurale e contestualizzata dell'opera cinematografica.

2. Un cinema narrabile

I primi programmi televisivi dedicati al cinema nascono in anni molto lontani dalla leggerezza e dallo stile narrativo tipico di Bersani. Tra questi ricordiamo *Schermi e ribalte* (1953–1960), realizzato da Silvio D'Amico e Gian Luigi Rondi, seguito da *Cinemarx* (1956) e poi da *Panorama* e *Fabbro Cinema* (1957), un'inchiesta in trenta puntate firmata da Bruno Benech. Nello stesso periodo andava in onda *Luci dello schermo* (1958), a cura di Vinicio Marinucci e dello stesso Benech; più leggera nel tono era invece *Il girasole* (1958), rassegna settimanale ideata da Sandro Pallavicini[4].

Un nuovo modo di raccontare i protagonisti del cinema arriva con *Ritratto d'attore* (1957–1959), programma ideato dal critico Fernaldo Di Giammatteo. Fu tra i primi a comprendere il valore della monografia televisiva. Pur non possedendo la capacità di racconto agile e spontaneo di Bersani — tendeva infatti a guidare l'intervista con il suo

[2] Cfr. Enrico Menduni, I linguaggi della radio e della televisione. Teorie, tecniche, formati, Bari, Laterza 2006, pp. 67-75.

[3] Per comprendere l'imprimatur editoriale della Rai delle origini si rimanda a Franco Monteleone, *Storia della radio e della televisione in Italia*, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 186-194, in cui ricostruisce come, già a partire dal 1944, Filiberto Guala, primo direttore generale della RAI, concepì il mezzo radiofonico — e poi televisivo — come strumento pedagogico e civile, destinato ad accompagnare la formazione culturale e democratica dell'Italia repubblicana. Alla televisione pubblica veniva così affidato un doppio mandato: da un lato la cattedra, ovvero il compito educativo, dall'altro il pulpito, simbolo della funzione morale e civile del mezzo. Questa visione, espressa da Guala e proseguita nei decenni successivi, costituì l'architrave del modello comunicativo della RAI: sobrio, autorevole, pubblico.

[4] Cfr. Gian Battista Canova (a cura di), *Cinema*, Milano, Garzanti, 2002.

punto di vista critico — Di Giammatteo diventò uno dei primi volti noti della critica cinematografica in TV. Il suo aspetto raffinato, la voce impostata e le sopracciglia folte gli conferirono una forte presenza scenica, in contrasto con la figura più informale che più in avanti interpreterà Bersani. Il primo rappresenta un modello di cronista dinamico, dotato di grande mobilità e padronanza delle lingue straniere, qualità che gli permettevano di seguire il cinema italiano e internazionale da Londra a Los Angeles. Diversamente da Bersani, egli privilegiava un approccio esterno e visivo: celebre il suo documentario realizzato durante le riprese americane di *Il mafioso* (1962) di Lattuada o l'inseguimento di Sordi in Inghilterra per *Fumo di Londra* (1966). Inviato della Rai al Festival di Cannes, il suo stile moderno e diretto si esprime al meglio nelle situazioni d'esterno e la sua pratica professionale, priva di compiacimento ma ricca di contesto, ha influenzato fortemente anche i suoi successori. Quando la TV cominciò ad affidare ai critici la presentazione dei film, Di Giammatteo fu ancora tra i protagonisti, affiancato da figure importanti come Gian Luigi Rondi, Ernesto G. Laura, Claudio G. Fava, Vieri Razzini e, più tardi, Enrico Ghezzi.

Il 1957 non è soltanto l'anno in cui debutta Di Giammatteo con la formula della monografia d'attore, ma segna anche un passaggio fondamentale nel legame tra cinema e televisione. Con *Il Musichiere*, il celebre varietà condotto da Mario Riva fino alla sua improvvisa scomparsa nel 1960, nasce la prima vera forma di promozione cinematografica nella TV generalista. Per la prima volta, attori italiani e stranieri venivano invitati come ospiti per pubblicizzare i propri film nel contesto di uno show popolare e leggero[5].

Da quel palco sono passati nomi leggendari: Gary Cooper, Steve Reeves, Alberto Sordi, Totò, Aldo Fabrizi. Mario Riva, insieme agli autori Garinei e Giovannini, aveva intuito che la celebrità non andava trattata come nei telegiornali o nei programmi culturali, ma coinvolta nel gioco, nel canto, nell'ironia. Il lancio del film passava quasi in secondo piano, perché il vero valore promozionale era la presenza della star all'interno dello show. Che Riva fosse anche un attore di varietà rendeva tutto più naturale: gli ospiti si sentivano a loro agio, anche quando la lingua era una barriera. Senza parlare inglese, Riva sapeva comunque interagire in modo brillante con Reeves o Totò.

Questo nuovo modo di connettersi al cinema raggiunge il suo apice con *Il vigile* di Luigi Zampa: nel film, Sylva Koscina — ospite di *Il Musichiere* — racconta la sua esperienza con il vigile Celletti (Alberto Sordi), mentre Sordi stesso guarda la scena in TV circondato da amici e parenti. Un gioco di specchi perfetto, in cui lo spettacolo riflette la vita e viceversa, con la star che diventa spettatrice di sé stessa.

Questo schema — la star trattata come parte attiva dello show — diventerà poi la regola nei grandi programmi serali, da *Canzonissima* fino a *Verissimo*. La formula vincente prevede che l'attore o l'attrice non si limiti a promuovere un film, ma partecipi a un vero e proprio numero da varietà. Il cinema, così, entra nello spettacolo non con la distanza della critica, ma con il sorriso dell'intrattenimento[6].

Il rapporto tra i due medium subisce una prima grande trasformazione con l'inserimento degli attori nei grandi show di varietà. Con *Il Musichiere* (1957), condotto da Mario Riva, il cinema si inserisce nel cuore della televisione generalista: attori come Gary Cooper, Totò, Steve Reeves e Alberto Sordi diventano ospiti regolari, non per promuovere direttamente un film, ma per partecipare attivamente al gioco televisivo. Questa forma di "promozione travestita da intrattenimento" segna una svolta importante nella comunicazione cinematografica televisiva.

Parallelamente, negli anni Sessanta emergono trasmissioni come *Tv7* e *Colonna sonora* (1966), con Giulietta Masina, che arricchiscono la programmazione culturale con interviste, backstage e rubriche dedicate alla musica da film. La TV scopre il potenziale del linguaggio cinematografico come materiale da racconto giornalistico, coniugando

[5] Cfr. Franco Monteleone, *op. cit.*, p. 142.

[6] Per una contestualizzazione più organica delle prime ibridazioni tra i generi si rinvia a Luca Barra, Paola Brembilla, V. Innocenti, *La televisione italiana. Storie, generi e linguaggi,* Milano, MyLab, 2024, pp. 78-85.

spettacolo e approfondimento. A parte i cicli di film che vengono regolarmente presentati da critici come Fernaldo Di Giammatteo, Gian Luigi Rondi e Ernesto G. Laura, nascono programmi dedicati al cinema comico del muto, al cinema animato per ragazzi (presentati da Francesco Mulè e Roberto Galve) e anche a quello per adulti. Vengono realizzati anche programmi dedicati alla musica del cinema, come *Colonna sonora* (1966) presentato da Giulietta Masina, e *Music Rama*, del 1967, un vero e proprio show di Vito Molinari con Alida Valli.

L'avvento del colore e la concorrenza delle emittenti private aprono la strada alla creazione di veri e propri "contenitori" domenicali. Trasmissioni come *Domenica In*, con Corrado e poi Pippo Baudo, e *Blitz* di Gianni Minà, portano il cinema in studio: interi cast vengono intervistati, vengono mostrati filmati dai set (come Sergio Leone al lavoro su *C'era una volta in America*), e il cinema diventa elemento centrale della TV pomeridiana[7].

Allo stesso tempo, nasce anche un filone più ironico e parodico: *L'altra domenica* di Renzo Arbore ospita Roberto Benigni in un'inedita veste di "critico cinematografico". Benigni interpreta la critica come performance, deformandone i toni e i contenuti in chiave comica, e sottolineando così il legame sempre più prossimo tra informazione e spettacolo. Anche in format non strettamente cinematografici — come *Specchio segreto* di Nanni Loy (1964–1970) o *Io e...* (dal 1970), che alternavano confessioni private e autorappresentazione — il linguaggio visivo mutuato dal cinema diventava parte integrante del racconto televisivo. Questi programmi, pur non trattando direttamente di film o di autori, adottavano una grammatica audiovisiva di taglio cinematografico, che contribuiva a plasmare l'abitudine visiva degli spettatori. In questo scenario, il cinema non è solo oggetto di racconto, ma anche matrice linguistica per la televisione stessa, afforzando la rilevanza del lavoro di cronisti come Bersani, capaci di mediare tra estetiche diverse.

In questo contesto, il cinema in TV non è semplice riempitivo di palinsesto, ma diventa strumento di formazione, confronto e costruzione di un immaginario condiviso[8]

3. Il racconto umano di Lello Bersani

Ad interpretare una fase significativa della trasformazione dei linguaggi televisivi e ridefinizione del rapporto tra informazione e spettacolo a partire dagli anni Sessanta, si inserisce con particolare rilievo l'attività di Lello Bersani. Il giornalista romano, classe 1922, inizia la sua carriera in Rai nei primi anni del secondo dopoguerra, quando assume il ruolo di cronista sportivo per la radio dove crea e cura la rubrica *Ciak* sull'attualità cinematografica. All'interno di questo percorso professionale in rapido sviluppo, si segnala come uno dei primi giornalisti italiani a realizzare interviste radiofoniche in esterni, rompendo con la consuetudine dell'intervista da studio e contribuendo a rinnovare le modalità di racconto radiofonico[9]. Tale innovazione trova concreta espressione nel programma *Voci dal mondo*, che rappresentò una delle prime esperienze strutturate di reportage mobile nell'ambito della radiofonia pubblica italiana del dopoguerra. Quasi tutte le grandi figure del cinema e dello spettacolo sono passate davanti al suo microfono, e in moltissimi casi Bersani è riuscito a farne emergere l'aspetto umano — anche quando questo si celava dietro la maschera dell'attore o l'armatura del personaggio pubblico. Era un'altra epoca: le interviste non seguivano ancora la logica industriale della promozione a tappe forzate e gli interlocutori sembravano più inclini a raccontarsi piuttosto che a veicolare un messaggio. In questo contesto, Lello Bersani ha

[7] Cfr. Alberto Barbera (a cura di), *Cavalcarono insieme, 50 anni di cinema e televisione in Italia,* Milano, Electa, 2004.

[8] Per un inquadramento sociale del medium televisivo delle origini e dei suoi effetti sulla vita degli italiani si rimanda a Damiano Garofalo, *Storia sociale della televisione in Italia (1954-1969)*, Venezia, Marsilio, 2018 e Achille Campanile, *La televisione spiegata al popolo*, a cura di Aldo Grasso, Milano, Bompiani, 2011.

[9] Sull'ibridazione tra cronaca, critica e commento di quegli anni si rimanda a Paolo Murialdi, *Storia del giornalismo italiano*, Bologna, Il Mulino, 2021.

saputo essere un mediatore prezioso tra i protagonisti del cinema e il grande pubblico, contribuendo a renderli più accessibili, più comprensibili, talvolta più veri.

Nel 1952, con un semplice registratore portatile appoggiato su una Topolino parcheggiata a piazza San Pietro, realizza per l'intervista per *Lo sceicco bianco* di Federico Fellini: un'immagine che restituisce la spontaneità e l'artigianalità del giornalismo dell'epoca.

Bersani ama il cinema e il cinema ama Bersani.

Non è un caso che Pier Paolo Pasolini gli affidi la voce dell'intervistatore in *Comizi d'amore*, riconoscendogli un tono autentico e non giudicante, né che Tinto Brass lo coinvolga in un breve ruolo — quello del cronista televisivo — in *Il disco volante*; un'apparizione che aveva già avuto in *Un uomo facile* di Paolo Heusch. Piccole presenze[10], certo, ma indicative del credito umano e professionale di cui godeva nel mondo del cinema.

La sera dell'8 aprile 1962, l'Italia intera festeggia un riconoscimento senza precedenti: Sophia Loren riceve l'Oscar come miglior attrice protagonista per *La ciociara*, segnando un punto di svolta nella storia del cinema italiano e nel ruolo delle interpreti europee a Hollywood. Il film di Vittorio De Sica, tratto dal romanzo di Alberto Moravia, racconta con intensità struggente la devastazione fisica e morale della guerra, e la Loren vi offre una prova drammatica di straordinaria potenza. Giunta in Italia la notizia dell'Oscar assegnato alla Loren, il cronista viene immediatamente inviato alle sei del mattino, con una troupe della Rai, a casa dell'attrice per trasmettere la notizia e le prime emozioni di questa vittoria. L'intervista però non verrà diffusa perché giudicata inopportuna dai funzionari dell'azienda televisiva: l'attrice infatti compariva in vestaglia accanto a Carlo Ponti, che non aveva ancora regolarizzato la sua posizione coniugale secondo la legge italiana. Il servizio sarà mandato in onda diversi anni dopo[11].

Quell'intervista non è solo un documento giornalistico, è il ritratto di un momento storico in cui il cinema italiano riesce a farsi voce di una nazione, e Sophia Loren, pur nella luce abbagliante della celebrità internazionale, rimane un volto profondamente legato alla memoria collettiva del paese. Lello Bersani, ancora una volta, sa cogliere quel delicato equilibrio tra pubblico e privato, tra immagine e verità con quel suo: "*Sophia ha vinto, Sophia ha vinto*".

Nel 1963, per lo storico rotocalco *TV7*, Lello Bersani realizza una delle più rare e significative apparizioni televisive di Antonio De Curtis, in arte Totò. Quest'ultimo intrattenne con la televisione un rapporto problematico e discontinuo, segnato da una reciproca diffidenza: da un lato la sua indole imprevedibile e refrattaria a ogni forma di regimentazione, dall'altro la cautela di una dirigenza incline al controllo e alla normalizzazione del linguaggio. L'intervista, intitolata *Dieci minuti con Totò*[12], conservata presso le Teche Rai, costituisce una delle rarissime testimonianze audiovisive in cui l'attore accetta di mettersi in gioco sul piccolo schermo. Venne registrata nella sua

[10] Pur noto soprattutto per il suo ruolo di giornalista e cronista culturale, Lello Bersani comparve in più occasioni anche sul grande schermo, talvolta come attore, più spesso nei panni di sé stesso, testimoniando così la sua riconoscibilità pubblica e l'intreccio tra la sua figura e l'immaginario cinematografico. Esordì in *Siamo donne* (1953) e in *Un uomo facile* (1958). Apparve poi nel surreale *Il disco volante* (1964) di Tinto Brass, film in cui il confine tra realtà televisiva e finzione comica viene ironicamente attraversato. La sua partecipazione a *Comizi d'amore* (1965) di Pier Paolo Pasolini, in qualità di intervistatore sul campo, è forse la più significativa: Bersani rappresenta qui il volto della TV pubblica che dialoga con la società italiana. Seguono altre apparizioni simboliche, come in *Di che segno sei?* (1975) di Sergio Corbucci e nel cult *FF.SS.* (1983) di Renzo Arbore, dove la sua figura entra ormai a pieno titolo nel linguaggio dell'autoironia mediatica. Chiude questo excursus il film *Festival* (1996) di Pupi Avati, in cui Bersani compare quasi come figura-ricordo di un'epoca di televisione e cinema che non c'è più.

[11] Il servizio è integralmente disponibile sul sito Rai all'indirizzo https://www.raiplay.it/video/2024/10/Ieri-oggiDe-Sica---LOscar-a-Sophia-Loren-per-La-Ciociara-c070b369-311c-4882-bd26-d941e5822fd1.html (consultato il 15 maggio 2025).

[12] L'intervista è integralmente disponibile sul sito Rai all'indirizzo https://www.raicultura.it/cinema/articoli/2019/02/Dieci-minuti-con-il-grande-Toto-fae63c89-086c-4abd-9cb8-6eb87a2767c4.html (consultato il 24 maggio 2025).

abitazione romana di via Monti Parioli e, attraverso la mediazione discreta del cronista, restituisce un sottile gioco di sdoppiamento tra la maschera del comico e la figura del Principe De Curtis. La conversazione, condotta con il tatto e la curiosità di Bersani, tocca temi personali come la salute ormai fragile — Totò stava perdendo la vista — e il senso del mestiere dell'attore. L'incontro si chiude con un momento di straordinaria intensità: la recitazione integrale de *'A livella,* un testo che riflette sul tema della morte con quella miscela inconfondibile di ironia, malinconia e saggezza che ha reso Totò non solo un gigante della comicità, ma anche un poeta della condizione umana.

Il valore del documento risiede proprio nella capacità di Bersani di creare uno spazio di ascolto non invasivo, restituendo un ritratto complesso dell'attore nella sua rappresentazione televisiva.

Figura 1. Lello Bersani in conversazione con Totò nella sua casa di Napoli nel rione Sanità

Questo metodo — costruito su domande dense ma sobrie, voice-over riflessivo ma non assertivo, immagini che parlano senza bisogno di eccessive didascalie — si ripete in altri momenti centrali della sua carriera come nella intervista per TV7 del 1964 ad Anna Magnani nella sua casa di Roma, dove l'attrice fa una sorta di bilancio del suo essere attrice e donna. Bersani imposta l'intervista[13] su un tono intimo, rispettoso:

> L.B. «Signora Magnani, oggi lo sa cosa è un'attrice?»
> A.M. «[…] No, non lo so. Però come diceva qualcuno gli attori sono egoisti, un po' esibizionisti ma guai se non ci fossero: comunicano tanta commozione»
> L.B. «Quali giudizi la offendono di più: quelli rivolti alla donna o all'attrice?».
> A.M. «Alla donna. Sono profondamente umana e credo di avere molta poesia dentro»

Nel 1967 il caso di *Blow-Up* si impone, nel 1967, come uno dei nodi più significativi del rapporto tra cinema d'autore, censura e dibattito pubblico in Italia. Il sequestro del film di Michelangelo Antonioni per oscenità, disposto dalla Procura della Repubblica di Ancona il 14 ottobre dello stesso anno, innesca una controversia che coinvolge istituzioni, stampa e critica, rendendo l'opera non solo un evento cinematografico, ma un terreno di confronto culturale. Liberamente ispirato al racconto *Le bave del diavolo* di Julio Cortázar, il film rappresenta uno dei vertici della filmografia antonioniana, insieme a *La notte*, ed è tra le sue opere più premiate: proprio in quell'anno ottiene la Palma d'Oro al

[13] L'intervista ad Anna Magnani è disponibile sul sito Rai Teche all'indirizzo <https://www.teche.rai.it/2021/03/intervista-ad-anna-magnani-tv7-1964/> (consultato il 6 giugno 2025).

Festival di Cannes. Di fatto Antonioni parlerà del rapporto tra le difficoltà dell'uomo e la sua difficoltà a stabilire un rapporto autentico con la realtà. Nelle sollecitazioni del cronista non c'è enfasi, ma nemmeno freddezza: l'emozione è trattenuta, dosata. Non c'è autoreferenzialità, ma nemmeno anonimato: la voce fuori campo di Bersani è riconoscibile, non tanto per il timbro, quanto per il tono — quello di chi racconta senza imporsi, interpreta senza dichiararlo, accompagna senza spiegare troppo. La sua è una vera e propria pratica giornalistica che si ripete anno dopo anno, festival dopo festival, costruendo nel pubblico televisivo una consuetudine: ascoltare i registi, cogliere i temi, apprezzare la forma. Bersani non crea il gusto, ma contribuisce a formarlo[14].

4. Cinefilia televisiva

Tra le molte forme di mediazione culturale realizzate dalla televisione pubblica italiana tra gli anni Sessanta e Settanta, quella legata alla diffusione del cinema d'autore assume un ruolo centrale. Il lavoro di Lello Bersani si inserisce esattamente in questa traiettoria: i suoi servizi, le interviste e le cronache realizzate in occasione dei grandi festival internazionali non si limitano a raccontare il fatto cinematografico come evento spettacolare, ma contribuiscono attivamente a costruire un discorso culturale pubblico sul cinema. In questo modo, la televisione diventa uno dei luoghi principali in cui si forma una cinefilia nazionale, non elitaria ma culturalmente orientata, capace di riconoscere un'opera, un autore, una poetica.

Il Festival di Cannes, la Mostra del Cinema di Venezia e, in misura minore, la Berlinale costituiscono le principali coordinate geografiche dell'attività di Lello Bersani tra la prima metà degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta. In particolare, i servizi realizzati in occasione delle edizioni di Cannes tra il 1964 e il 1972 e delle Mostre veneziane dal 1965 al 1973, trasmessi all'interno di *TV7* e del *TG1 Settimanale* e oggi conservati presso le Teche Rai, mostrano come questi eventi vengano trattati non come semplice cronaca, ma come momenti strategici per leggere lo stato del cinema italiano e internazionale. Attraverso tali materiali, Bersani restituisce al pubblico televisivo non solo i titoli presentati, ma anche i temi dominanti, le linee di tendenza e le tensioni culturali che attraversano le opere in concorso, contribuendo a orientare una lettura critica del panorama cinematografico contemporaneo. Oltre ai festival, Bersani segue il cinema italiano nei set e nelle retrospettive, contribuendo a costruire figure autoriali nella mente del pubblico.

Le sue interviste a registi come Francesco Rosi, Mauro Bolognini, Elio Petri e Bernardo Bertolucci contribuiscono a delineare un vero e proprio pantheon di cineasti civili, poetici e visionari, i cui film non vengono semplicemente annunciati, ma interpretati attraverso temi, motivi ricorrenti e cornici storico-sociali. In questa prospettiva, il lavoro di Bersani si colloca in una tradizione critica che riconosce al cinema una funzione conoscitiva e riflessiva, intesa come forma di interrogazione del reale, in linea con le riflessioni di André Bazin (1967) e con l'idea kracaueriana del film come dispositivo capace di restituire le tensioni profonde della modernità. Al tempo stesso, la sua pratica giornalistica richiama una concezione del racconto audiovisivo non puramente informativa, ma interpretativa e culturalmente orientata, riconducibile a un giornalismo critico che trova, in figure come Pasolini, ad esempio, un riferimento significativo.

Il suo contributo si nota anche nell'uso della televisione come archivio in costruzione. Molti servizi realizzati da Bersani, oggi conservati nelle Teche RAI, documentano momenti cruciali della storia del cinema italiano e internazionale, offrendo testimonianze inedite. Le sue interviste, anche brevi, costituiscono un corpus storico che tiene insieme la parola dell'autore e il contesto della sua ricezione. Il valore documentaristico di questo materiale è legato proprio al suo formato: il frammento

[14] L'intervista a Michelangelo Antonioni è disponibile sul sito Rai Teche all'indirizzo https://www.teche.rai.it/2021/10/michelangelo-antonioni-sul-film-blow-up/ (consultato il 12 giugno 2025).

televisivo permette di vedere e ascoltare registi e attori nel momento stesso in cui costruiscono il loro discorso pubblico.

La funzione di questi servizi non era puramente informativa, ma profondamente culturale. In un'epoca in cui le riviste specialistiche avevano un pubblico limitato e in cui la critica cinematografica era ancora perlopiù appannaggio delle élite intellettuali, la televisione diventa il luogo in cui il cinema d'autore viene presentato, discusso, messo in scena. Bersani fa da mediatore tra questi mondi: non traduce verso il basso, ma apre verso l'alto. Lo spettatore della Rai, accendendo il telegiornale o seguendo una rubrica culturale, entra in contatto con *Deserto rosso* (1964), *Partner* (1968), *Il conformista* (1970), *La classe operaia va in paradiso* (1971), e lo fa attraverso una narrazione che ne restituisce temi, forme, direzioni estetiche.

Il merito di Bersani sta nel creare familiarità senza svilire. Grazie al suo tono colloquiale e mai semplicistico, molti spettatori italiani hanno ascoltato per la prima volta il nome di Jean-Luc Godard, Ingmar Bergman, Krzysztof Zanussi, Alain Resnais, attraverso la sua voce fuori campo o i suoi servizi.

In questo senso, Bersani non è solo un giornalista del cinema, ma uno dei primi costruttori di cinefilia televisiva in Italia. La sua attività concorre alla definizione di una cultura condivisa, non specialistica ma attenta, in cui il cinema non è solo intrattenimento, ma oggetto di riflessione, memoria, educazione visiva. Il suo lavoro ha contribuito a fare della televisione — almeno per un periodo storico ben definito — un vero spazio critico, in grado di formare sguardo, gusto, consapevolezza[15].

5. Tra cinema e televisione, la scena della mediazione

In un'epoca in cui la televisione italiana cercava un equilibrio tra missione educativa e racconto dell'attualità culturale, Lello Bersani ha rappresentato una figura chiave nel costruire un dialogo tra cinema d'autore e pubblico televisivo che negli anni Sessanta e Settanta si osservano con reciproco sospetto, ma anche con crescente necessità di dialogo. Da una parte il cinema d'autore cerca di affermare il proprio statuto estetico e politico, mentre la televisione pubblica persegue un progetto pedagogico di alfabetizzazione culturale nazionale, la figura di Bersani assume una funzione di raccordo lontano dalla retorica dell'esperto o dell'opinionista.

Il suo lavoro — distribuito in centinaia di servizi, interviste, cronache e ritratti — ha contribuito in modo determinante a fare della Rai non solo un canale di diffusione dell'opera filmica, ma uno spazio critico per la costruzione della sua ricezione pubblica. Non solo, a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta, il servizio pubblico televisivo assume progressivamente anche il ruolo di archivio della cultura visiva nazionale: non si limita più a documentare, ma accumula, conserva, struttura un patrimonio che negli anni successivi costituirà la memoria audiovisiva del Paese. È in questa dinamica che il lavoro di autori come Lello Bersani si rivela cruciale: i suoi servizi non sono solo cronaca, ma frammenti di un archivio critico che, attraverso la continuità dello sguardo e della voce, contribuisce a costruire un immaginario cinefilo nel senso più ampio.

In tal senso, la sua presenza televisiva non può essere letta solo in termini professionali, ma come modello discorsivo: un modo di fare televisione culturale che si fonda sull'ascolto, sulla misura, sull'arte della sintesi. Nei suoi servizi, il cinema non è ridotto a evento mondano né a oggetto da addomesticare: è trattato come materia viva, portatrice di conflitto, linguaggio, visione. Bersani riesce, con pochi elementi — una domanda ben posta, un'inquadratura giusta, una voce fuori campo mai invasiva — a costruire una cinefilia televisiva che coniuga complessità e accessibilità, senza mai cadere nella semplificazione. Se nel periodo Bernabei la televisione tenta di costruire una grammatica nazionale della cultura, Bersani si fa interprete di una forma di alfabetizzazione visiva che non passa per la lezione, ma per il racconto. Nei suoi servizi il cinema non viene ridotto a spettacolo, né trasformato in pretesto ideologico: viene osservato nella sua capacità di riflettere i mutamenti sociali, politici, esistenziali

[15] Cfr. Paolo Bertetto (a cura di), *Introduzione alla storia del cinema*, Torino, UTET, 2005, pp. 174-179.

dell'Italia contemporanea. La sua è una televisione che crea contesto, che suggerisce domande, che lascia parlare le immagini e i volti prima di imporre letture.

Questa modalità di lavoro contribuisce a fare della televisione, come da lui intesa, una pratica critica visiva, un paratesto audiovisivo che prepara, accompagna e risignifica l'esperienza cinematografica.

La nota di rosa, un romanzo tra poetica letteraria, riflessione filosofica e visione politica

Pamela Parenti

Università degli studi Niccolò Cusano
(pamela.parenti@unicusano.it)

Abstract

La nota di rosa è un romanzo ibrido e lirico, in cui Roberto Del Gaudio intreccia critica sociale e tensione spirituale in una partitura letteraria complessa. Il testo, attraversato da ironia e umorismo, denuncia la disumanizzazione della società contemporanea contrapponendovi un desiderio di amore altruistico e di contemplazione estetica. La scrittura, intesa come parola sonora e incarnata, diventa atto di resistenza e di ricerca spirituale. Tra sacro e profano, eros e mistica, l'opera si configura come un monologo interiore che sfida le convenzioni letterarie e invita il lettore a un ascolto profondo e inquieto.

Parole chiave

Letteratura e musica, prosimetro e romanzo, Roberto Del Gaudio

DOI

https://doi.org/10.58015/2036-2293/802

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. Presentazione del romanzo

La nota di rosa è un romanzo, forse più appropriato sarebbe definirlo un prosimetro giacché alterna parti in prosa a parti versificate, che si deve leggere tenendo sempre presente il suo potenziale simbolico. Si tratta, infatti, di una narrazione spesso fortemente allegorica e complessa, che presenta strutture tematiche, stilistiche e filosofiche molto profonde e che, pertanto, si presta a un'analisi e a una riflessione che chiamano in causa categorie letterarie come l'autobiografismo, la metaletterarietà e il lirismo poetico, ma anche storiche, sociologiche, antropologiche, politiche e filosofiche.

Nel panorama della narrativa contemporanea italiana *La nota di rosa* si pone come un oggetto letterario eccentrico, ibrido, capace di sfidare le tradizionali categorie del romanzo. Del Gaudio trasforma qui la scrittura in un atto performativo e la narrazione in una partitura ritmica, in cui autobiografia, invettiva, umorismo e ironia si fondono in un flusso di coscienza musicale e, per certi versi, ossessivo.

Si tenterà di proporre qui una lettura dell'opera partendo da alcune considerazioni sullo stile e sulla natura autodiegetica della narrazione, per poi attraversare i nuclei tematici che ne costituiscono la struttura: lo slancio mistico e spirituale, la critica radicale alla società contemporanea, la contaminazione tra sacro e profano, l'eros come principio conoscitivo e, infine, il nodo familiare, ma anche artistico creativo, che si scioglie nel nome ereditato da una figlia, Rosa, che suggella una pacificazione narrativa e affettiva.

La nota di rosa si presenta come un autoritratto deformato dell'istanza narrativa (o voce narrante), quella del protagonista, nel suo continuo 'rimuginare' sul senso della scrittura, sul ruolo dell'arte, sulla difficoltà di accettazione reciproca tra la percezione maschile e femminile del mondo, sull'insensatezza del modello sociale in cui siamo immersi.

L'autore del romanzo, Roberto Del Gaudio, è certamente una figura artistica poliedrica e difficilmente inquadrabile in una sola disciplina: napoletano (e la napoletanità costituisce il cuore del suo stile e del suo modo di stare e di riconoscersi nel mondo), attore, cantante, regista, musicista, scrittore e drammaturgo, ha fondato il gruppo teatrale "I virtuosi di San Martino". La sua poetica si traduce in una pluralità di linguaggi artistici, poiché coniuga il teatro sperimentale con la musica d'autore e lascia trasparire in ogni progetto l'impronta di un'intelligenza creativa complessa, ironica e militante.

Nel suo ultimo romanzo questa pluralità si configura in un linguaggio narrativo proteiforme, che mescola il lirismo poetico alla prosa comica, l'invettiva civile alla confessione intima, la speculazione filosofica al gioco stilistico. Il testo è pervaso da un ritmo interno che richiama la struttura musicale: ripetizioni, anafore, onomatopee, suoni ricorrenti, tutto contribuisce a creare una prosa che suona e che si muove come su un palcoscenico. Non si tratta di un mero effetto ornamentale, la musicalità e l'oralità della prosa riflettono l'esperienza dell'autore e la sua visione della scrittura come parola incarnata, sonora, quasi fisica.

In questo senso il romanzo è anche un autoritratto intellettuale di un 'io' che attraversa generi, stili, registri, facendone uso in funzione di una ricerca espressiva che è anche esistenziale. Le incursioni nel metanarrativo, il gioco con il lettore, l'autoironia con cui il narratore si rivolge al suo pubblico di lettori (il cui numero è presunto esiguo e, comunque, in diminuzione man mano che si avanza nel dispiegarsi del romanzo), contribuiscono a definire una poetica della consapevolezza, che non rinuncia né alla profondità né all'autosberleffo.

2. Metaletterarietà tra autoironia e partitura poetica

La voce di Gualtiero, protagonista e narratore del romanzo, è quella di uno scrittore, uomo di mezza età, solo e disilluso dalle donne (con le quali vive un rapporto tanto di fascinazione quanto di totale incomunicabilità), che decide di intraprendere un romanzo autobiografico perdendosi, però, e inceppandosi tra i ricordi, tra le paure e tra le

insicurezze scrittorie. Talvolta la sua prosa diventa un esercizio di stile[1]: un poco come sfoggio di virtuosismo, ma anche come esplorazione dei limiti e delle possibilità del linguaggio narrativo; mai strategia volta al coinvolgimento del lettore al fine di favorirne l'immedesimazione, tutt'altro. La metaletterarietà innesca invece un processo di straniamento per sollecitare i «pochi» lettori verso lo spirito critico, il dubbio costante, il sospetto nei confronti di una società che reprime e annulla ogni forma di individualità creativa e di pensiero autonomo.

La scrittura si estende come un flusso di coscienza lirico e ossessivo di Gualtiero attraverso i ricordi dell'infanzia, della famiglia, delle innumerevoli donne sempre descritte con note dongiovannesche. Nel riprodurre la compulsività di certi pensieri, le ripetizioni assumono una funzione retorica, che in termini strutturalistici si può definire significante e significativa, ma al tempo stesso anche psicologica. Il ritmo narrativo è costruito per mezzo anafore, formule iterate, riprese foniche e lessicali che simulano la mente nel suo continuo tornare sugli stessi nodi secondo processi associativi semantici e secondo un principio strutturale governato dalla musicalità: «la scrittura è suono, è preghiera […] è scrivere a voce altra»[2], afferma Gualtiero. Come nei più affascinanti mondi aperti dalla letteratura, anche qui risiede la parola 'cantata', nel senso epico del verbo, correlata al mondo del suono, habitat naturale del linguaggio, rivelatore di significati. Nel leggere il romanzo esso risuona, ad alta voce o nell'immaginazione, sillaba per sillaba: non può mai fare a meno dell'oralità[3].

Il testo modula lungo le sue diverse tonalità, che l'io narrante orchestra e calibra in stili molteplici: dal lirismo elegiaco all'invettiva, dal paradosso comico all'ironia tragica. L'ossessione, l'eco, la reiterazione anche grottesca di immagini volutamente contrapposte per generare la tipica risata amara dell'umorista vibrano in un lungo monologo teatrale da vedere e da sentire, immaginando l'attore che, con i giusti tempi della battuta arguta, sollecita la risata, spesso generata dall'autoironia. Si leggano ad esempio le pagine dedicate alla descrizione della sorella di Gualtiero, Veronica: lei è stata, fin da neonata, sempre «raggiante», il suo approccio alla vita è definito dal narratore fratello come una pedalata in costante discesa «sulla bicicletta del tripudio»[4]. Il ritratto di Veronica, legato al racconto del suo lieto arrivo in famiglia, si trasforma in una sorta di contraltare alla tristezza innata del protagonista, che racconta di essersi illuso da bambino per un momento di aver potuto partecipare anche lui di quella gioia, almeno da neonato; tuttavia l'intervento paterno infrange immediatamente l'ingenua speranza con un'affermazione dal risvolto umoristico: «No, tu piangevi, piangevi sempre»[5].

La connotazione letteraria di momenti banali della quotidianità, alcuni dei quali legati al flusso delle necessità fisiologiche del corpo, pone la narrazione a metà tra il tono dissacrante e irreverente dell'invettiva comico-realistica, degna di un Cecco Angiolieri, e quello umoristico-grottesco dei molto più recenti racconti di Paolo Villaggio. L'incipit del romanzo, con il suo indulgere in una speculazione filosofica orientata a definire l'azione dell'«orinare» e l'atto della «pisciata»[6] approda al doppio effetto di comicità da una parte e di celebrazione della vita, secondo quello che si potrebbe definire un punto di vista filosoficamente sensista.

[1] Cfr. tra le pp. 61-67 quando il narratore, non senza provocazione, dà sfoggio delle sue abilità scrittorie, poiché capace di dominare almeno sei, che poi diventano sette, stili diversi di romanzo. Il gioco si configura a metà tra *Esercizi di stile* di Raymond Queneau e *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino.

[2] Roberto Del Gaudio, *La nota di rosa*, Napoli, Ad est dell'equatore, 2025, p. 114.

[3] Cfr. Walter J. Ong, *Orality and Literacy*, Londra e New York, Taylor & Francis Group, 2005, p. 8.

[4] Roberto Del Gaudio, *op. cit*., p. 19.

[5] Ivi, p. 20.

[6] Ivi, p. 7.

3. Sensismo e libertinismo: corpo, desiderio e conoscenza

Il sensismo pervade la narrazione attraverso lo sguardo percettivo del narratore e si amplifica nel ricordo, soprattutto quando risale all'infanzia, all'adolescenza, alla giovinezza, stagioni in cui proustianamente la vita si imprime nella memoria tramite i profumi, i sapori, i suoni. L'universo femminile si apre al protagonista bambino con tutta l'irruenza dei sensi in un'apoteosi sinestetica: «quelle gonne, quelle gambe, quelle scarpe da signorina, volano ancora oggi nei miei ricordi come un vento odoroso e tintinnante di ritmi»[7].

L'esperienza sensuale, a partire dalle sue prime manifestazioni infantili, è letta come segnale di un sapere ancestrale, una memoria del corpo che precede la coscienza. È grazie al desiderio che il protagonista raggiunge uno stato quasi estatico, che unisce olfatto, memoria e immaginazione: «avevo poco più di tre anni, e ancora non capivo per quale motivo mi sentissi così attratto da quei profumi che il loro passaggio sortiva dintorno»[8] fino a sfiorare una percezione metafisica del desiderio: «come per un ricordo del futuro o della mia solita vita precedente»[9].

In questo senso l'erotismo si manifesta come una forma di accesso al mondo nella prospettiva del più autentico sensismo libertino: il desiderio non è distrazione, ma via di conoscenza, esplorazione dell'ignoto, contatto con una verità che sfugge ai linguaggi ordinari.

L'infanzia di Gualtiero appare già segnata da un erotismo latente, ironicamente punito da una condanna alla scuola maschile, descritta come: «una vera tortura per un bambino con i» suoi «trascorsi in odore di libertinaggio»[10].

La libertà erotica viene ripetutamente contrapposta alla gabbia matrimoniale, «sciocco votarsi in eterno al certo decadimento del desiderio sessuale»[11], in cui l'amore si tramuta in controllo, abitudine e perdita di sé. I legami sociali tentano di bloccare il flusso naturale dell'esistenza, mentre la vita dovrebbe cambiare «per viverne di più, non solo quella che il destino ha predisposto»[12]. In realtà l'uomo si contorce nei perversi meccanismi della mente e, in particolare, nella paura di morire, tuttavia è «quando la vita si spaventa» che «acquista il suo perfetto valore, misurabile dal grado di terrore di perderla»[13].

Il panico, generato dall'inconoscibilità della morte, viene esorcizzato dal potere dell'eros e permea il romanzo di un certo "sensualismo mortuario" che cresce poco a poco fino a una rappresentazione estrema, quasi mistica, in cui piacere e dolore si confondono: «il dolore che confina col piacere è per motivi sacri e rituali»[14]. Nell'universo di Gualtiero la sessualità è tanto inquietudine quanto consolazione e prende forma non solo come esperienza sensuale, ma come principio gnoseologico e sospensione etica, in cui il corpo diviene soglia tra vita e trascendenza. Questa prospettiva richiama la lezione del libertinismo settecentesco, in particolare del Marchese de Sade, che concepiva l'eros come strumento di liberazione radicale, ma anche di potere assoluto, dove il piacere si fa dominio sulla carne e sulla mente.

Del Gaudio, assumendo e trasformando questa visione, usa l'erotismo come atto di resistenza: il corpo non è sito di colpa, ma forma concreta di conoscenza. La visione espressa nel romanzo sembra configurarsi come nodo di sintesi tra la ritualità dionisiaca, la sensibilità cristiana, la mistica medievale, l'estetica decadente e la morbosità contemporanea in un'unica concezione del corpo come luogo dell'assoluto.

[7] Ivi, pp. 16-17.
[8] Ivi, p. 16.
[9] Ivi, p. 17.
[10] Ivi, p. 102.
[11] Ivi, p. 97.
[12] Ivi, p. 41.
[13] *Ibid*.
[14] Ivi, p. 217.

Emblematici, in tal senso, i tre sonetti presenti nel testo[15], dal singolare schema metrico alternato, che tentano il linguaggio del più raffinato stilnovismo dantesco per cantare, con dovizia di particolari, un triangolo sessuale alla maniera della *Vita nova* o del celebre V Canto infernale dedicato ai lussuriosi. L'effetto è straniante: alla sublimazione amorosa dell'amor cortese si sostituisce una reificazione del rapporto carnale, in cui la tradizione letteraria viene ironicamente omaggiata e sovvertita. Si tratta di una citazione dotta, che riconosce gli stilemi poetici per poi rovesciarli nella provocazione, nell'ambiguità e, forse, nell'eccesso.

Qui il coito diventa una sorta di liturgia ribelle, di rito blasfemo per l'affermazione della propria libertà in opposizione al mercato e alla repressione della società contemporanea: «E allora mangia il mio corpo e bevi il mio sangue, Luisella, e scacciamo i mercanti dal tempio»[16].

Richiamando direttamente la sequenza eucaristica e rovesciandola in un gesto di trasgressione sacrale l'esortazione del protagonista vede il corpo come il vero tempio e l'amplesso come rito liberatorio, esorcismo contro l'ipocrisia e la violenza del mondo di oggi.

4. Tensione spirituale

Una delle dimensioni più complesse del romanzo è quella spirituale, che si esplica come slancio tra aspirazione mistica e dissacrazione ironica. L'io narrante, pur dichiarandosi agnostico, mostra un bisogno continuo di sacralità tanto nel linguaggio quanto nelle immagini e nei riferimenti testuali. Gualtiero ammette di soffrire di una certa ansia metafisica, come mostra il suo desiderio di ascoltare una voce "Altra": «Ogni tanto prego, pur essendo agnostico. […] Ci si crede in quel momento, e in quell'atto pur solo momentaneo di credere, Dio esiste, finisce per esistere»[17]. È una fede fugace, paradossale, che esiste solo nel suo farsi atto e che diventa strumento di critica verso la religione istituzionalizzata, incapace di opporsi radicalmente alla disciplina infernale del potere che domina il mondo, pascolianamente descritto due volte come «atomo opaco del male»[18]. Questa tensione si riflette anche nella visione dell'infanzia, secondo una linea che richiama suggestioni francescane[19]: i bambini non essendo avvinghiati al proprio ego sono per natura in grado di seguire la verità, così come colui che, da mistico, ha la forza «bambina» di rinunciare a tutto per abbracciare un percorso di autentica vita cristiana. I bambini sono ancora connessi al «prima», alla bolla preesistenziale, che li rende parzialmente memori dell'assoluto e meno condizionati dal mondo fisico:

> Spesso i bambini continuano a intrattenere rapporti con il passato dal quale provengono. È l'atto della nascita che li trae dalla bolla della infinita storia del cosmo per immetterli nel flusso transitorio della vita terrena. Ma nei primi anni di vita, quel flusso ancora trattiene una parte della loro coscienza – cioè della nostra - si è ancora in parte con *i-non-ancora-nati*, e con i morti, si è cioè inattuali[20].

Si tratta di una visione fortemente spirituale, dove l'infanzia rappresenta una soglia metafisica tra l'aldiquà e l'aldilà, tra il corpo e lo spirito, tra la vita e l'eternità. Tuttavia, questa inclinazione mistica non sfocia mai in una retorica religiosa, anzi viene costantemente attraversata da ironia e, lì dove esplicitata, poi messa in discussione e sottoposta al dubbio.

Cristo è figura che torna con insistenza nel testo, richiamato dalla contemplazione di un ideale di cristianesimo comunista molto vicino al pensiero pasoliniano, ma

[15] Ivi, pp. 202-203.
[16] Ivi, p. 141.
[17] Ivi, p. 169.
[18] Ivi, pp. 142, 217.
[19] Ivi, p. 56-57.
[20] Ivi, p. 11.

percepito dal protagonista come utopistico rispetto al mondo di oggi. Così Gualtiero, intorno all'idea di uguaglianza tra gli uomini, che egli stesso abbraccia convintamente, sintetizza con arguzia satirica l'assunto paradossale che arriverebbe di fatto a negarla:

> quello dell'uguaglianza è divenuto ormai un principio antropologicamente inesatto, ai miei occhi, proprio perché coloro votati a non abbracciarlo, sono i primi a mostrare chiari segni di gravissima barbarie e di arretratezza dell'intelletto, che inducono a confermare che codesti deficienti hanno appunto ragione a considerare la manifesta disuguaglianza degli uomini, ed è perciò che non tutti gli uomini sono uguali[21].

La spiritualità dello sguardo emerge anche nella concezione del linguaggio come mezzo dell'Uomo per fare ordine nel caos dell'esperienza, cioè egli esprime in linguaggio ciò che proietta nel suo mondo: «solo talvolta e raramente la scrittura è suono, è preghiera – non mantra nel senso del *new age* e altre cazzate – è ascolto nel suo stesso comporsi in proposizioni»[22]. Questa visione mistica della scrittura riecheggia versi evangelici: «In principio era il Verbo, / il Verbo era presso Dio / e il Verbo era Dio» recita il Vangelo di Giovanni. Cristo è Logos, è parola che "svela" la Verità e, come Uomo, rende all'uomo le sue facoltà di cocreatore della realtà.

Il lessico impiegato nel romanzo è in questo senso rivelatore: al tempo stesso dotto e quotidiano, sacro e comico, liturgico e disincantato. È in questa ambivalenza che risiede l'attitudine mistico-dissacrante del romanzo: una forma di religiosità non confessionale, fondata sull'ascolto, sul dubbio, sulla vocazione irrisolta. In più punti l'anelito verso una dimensione altra, metafisica, viene rappresentato sotto forma di epifania fragile, come nel caso degli angeli: «creature misteriose tra l'umano e il divino [...] che si affacciano di tanto in tanto nella vita degli umani per assisterli improvvisamente, per consolarli momentaneamente»[23]. Gli angeli, come i bambini, come la voce interiore (riflesso di una scintilla divina in sé con la quale l'uomo "civilizzato" ha perso ogni contatto) sono presenze transitorie e marginali, mai centrali né dogmatiche, sono frammenti di sacro che attraversano il quotidiano e intervengono a volte per salvarci dal Male alimentato dalla borghesizzazione del mondo. Questo Male, forza pervasiva ma non definitiva, e in cui la scrittura stessa sembra porsi come possibile argine o forma di resistenza, travalica ogni contestualizzazione storica, geografica e politica, «epoca per epoca, prova la sua ascesa», portando con sé dolore, solitudine e devastazione. Questo Male, «nube di gas asfissiante e di immondi parassiti»[24], si fa strada nella società contemporanea attraverso la depauperazione culturale e intellettuale, attraverso l'opportunismo e la competitività, attraverso la bramosia di possesso e l'egoismo più sfrenato.

> Ma la contropartita, pure per quelli che in questo gioco sembrano a loro perfetto agio, cioè pure per le persone dotate di energia distruttiva, ebbene la contropartita è il dolore, figlio del Male, sono il dolore e la solitudine perenne, come essere conficcati tra i ghiacci perenni dell'Inferno[25].

5. La creatività dell'arte come salvezza e pacificazione narrativa

L'attuale modello sociale, descritto nel romanzo come una macchina che umilia e distrugge l'individuo, che lo svuota della sua umanità per piegarlo alle esigenze del profitto, viene ripetutamente sottoposto a critica e a invettiva in ogni suo aspetto, poiché inquina ogni pensiero, ogni parola e ogni azione del quotidiano umano. «Il sapone profumato, concepito per farci cambiare odore, è l'attestazione in forma di merce del

[21] Ivi, p. 53.
[22] Ivi, p. 114.
[23] Ivi, p. 170.
[24] Ivi, p. 217,
[25] Ivi, p. 218.

rifiuto dell'uomo per se stesso»[26], afferma Gualtiero, mostrando come anche gli oggetti più banali possano essere letti come indizi di una disumanizzazione sistematica.

Il lavoro, in particolare, è il ricatto esercitato dal potere, che quantifica economicamente il tempo sottratto all'esistenza delle persone assoggettate: «Come se un'ora della nostra vita potesse avere un prezzo» ed è ancora più grave «che a deciderlo debbano essere stupidi ricchi sconosciuti in stanze con bottoni o in barche con mignotte»[27]. Con un discorso che si fa ferocemente sarcastico viene scarnificata l'ideologia produttivista e mostrato il lato farsesco del capitalismo contemporaneo, in cui il lavoro non è più fonte di dignità, ma una forma di «servaggio accattone»[28], un obbligo degradante che aliena e umilia. Nel meccanismo sociale anche l'educazione, lungi dall'essere presentata come strumento di emancipazione, interviene come un dispositivo di segregazione classista: a scuola esistono «sezioni di ricchi e sezioni di poveri»[29], dove il sapere è distribuito secondo logiche di potere e non di equità. Lo stesso vale per l'informazione: «i giornalisti che prendono un sacco di soldi al mese […] sono tutti prezzolati per dire il falso sempre e comunque»[30]. La verità, suggerisce il narratore, è bandita dai discorsi pubblici e nessuna voce, né alta né bassa, può rivendicarne l'autenticità.

In questo ribaltamento ironico dell'eroismo giornalistico il romanzo denuncia l'ipocrisia dei media e la vigliaccheria sistemica delle istituzioni, mostrando come la retorica sulla legalità venga spesso utilizzata come schermo ideologico.

Viene così elaborata una filosofia profondamente critica della modernità, in cui ogni ambito dell'esperienza sociale è compromesso da una logica di dominio e di menzogna. La società viene raffigurata come una prigione, una «vita che è guerra di tutti contro tutti, quando gira a vuoto su se stessa, affinché «tutto cambi perché nulla cambi»[31]. La citazione dal *Gattopardo* diventa, in questo contesto, emblematica di una stagnazione esistenziale senza via d'uscita.

Tuttavia, la critica non si esaurisce nel sarcasmo: essa è animata da un anelito autentico alla verità, alla giustizia, a una forma di umanità possibile. In questa visione, l'arte e la scrittura diventano strumenti per denunciare e resistere, per dire ciò che viene strategicamente taciuto. È l'arte autentica, non quella vantata dai «cialtroni delle avanguardie concettuali»[32], che può davvero salvare il mondo, «l'arte del movimento dei suoni, è l'arte del movimento del marmo nella Pietà, che ha pietà di chi la guarda, compassione, amore»[33].

> L'arte, con le sue ali, con la sua vocazione alla sovversione della disciplina corrente, della punizione, della sorveglianza, è una barricata: i quadri dovrebbero stare nelle piazze, così come le sculture contro le macchine della repressione[34].

Ed è pirandellianamente nella sintesi tra creatività naturale e creatività artistica[35] che si conclude la parabola narrativa del protagonista, autore, narratore e attore del testo, che trova il suo compimento ideale nel passaggio poetico finale, affidato alla voce della figlia Rosa. Il nome della madre di Gualtiero, trasmesso alla figlia, diventa il punto d'approdo di una genealogia (purtroppo resa dolorosa dagli eventi finali del romanzo), poiché,

[26] Ivi, p. 35.
[27] Ivi, p. 39.
[28] Ivi, p. 40.
[29] Ivi, p. 73.
[30] Ivi, p. 185.
[31] Ivi, p. 121.
[32] Ivi, p. 173.
[33] *Ibid*.
[34] *Ibid*.
[35] Il riferimento è alla celebre distinzione presentata da Pirandello nella *Prefazione* ai *Sei personaggi in cerca d'autore*, in cui il drammaturgo teorizza la superiorità della creazione artistica rispetto a quella naturale (che equivale di fatto al concepimento della vita e alla nascita).

grazie alla paternità biologica e artistica, egli passa il testimone: la scrittura stessa si fa eredità. I legami familiari, pur disfunzionali e lacerati, si rivelano ancora capaci di salvare, di generare senso (non a caso, nonostante le diversità e le vite separate, la presenza dei fratelli costituisce un punto fermo nella vita del protagonista). In questo gesto finale, lirico, commosso, trasfigurato, la scrittura si riconcilia con il mondo: la figlia rappresenta la continuità, ma anche la pacificazione con l'altro sesso e con la madre perduta.

Tale complessità simbolica affiora anche dall'ambiguità grafica del titolo, come nel frontespizio del romanzo, dove insieme al nome dell'autore tutto è reso interamente in lettere minuscole. Se questa scelta tipografica può essere letta come un gesto di sottrazione dell'ego autoriale o di volontaria decanonizzazione, è altrettanto plausibile ipotizzare una valorizzazione implicita del nome "rosa", da intendere idealmente "Rosa" e "rosa", in quanto designa la figlia e, contemporaneamente, rievoca la madre, ma indica anche il colore che denota il rapporto complesso del protagonista con il mondo femminile. "Nota", poi, attiva a sua volta una rete di significati che travalicano il piano narrativo: allude non solo all'appunto lasciato dalla figlia (che ritrova il manoscritto paterno e lo dà alle stampe), ma soprattutto al linguaggio musicale, che attraversa l'intero testo come codice espressivo privilegiato. In tal senso la nota si fa emblema di una forma comunicativa altra, non riducibile alla parola, e capace di esprimere l'indicibile, il non detto, il traumatico. La nota si dispiega anche graficamente in versi, traduce quell'anelito del narratore primo (poiché la narrazione si sdoppia in un racconto secondo, quello della figlia, rivelando un noto *topos* letterario) a trovare nell'arte poetica una salvezza alla vacuità dell'esistenza. La poesia mostra così quel carattere di universalità intrinseco che le concede una caratura quasi divina tanto che essa, come direbbe Shelley, è

> a un tempo, il centro e la circonferenza della conoscenza; è ciò che comprende ogni scienza e ciò a cui ogni scienza deve essere riferita. (…) È la perfetta e completa conclusione e il fiore di tutte le cose; è come l'odore e il colore della rosa rispetto all'intreccio degli elementi che la compongono, come la forma e lo splendore di una fresca bellezza rispetto ai segreti dell'anatomia e del disgregamento[36].

La nota di 'r/Rosa' è un'opera che travalica i generi, un romanzo che si legge come confessione, canzoniere, partitura, monologo teatrale. È uno zibaldone esistenziale e filosofico, un testamento spirituale scritto col sangue e con l'ironia, in cui convivono il furore pasoliniano e la malinconia proustiana, la ferocia comico-realistica e la dolcezza lirica. Un'opera coraggiosa, che volutamente sfida il mondo editoriale della "facile" lettura e delle mode narrative, che provoca e si pone come contraltare letterario: il lettore non troverà qui un luogo di fuga dal quotidiano, ma sarà trafitto dal lirismo tragico e dall'arguzia satirica, ironica, umoristica di una parola narrante che risuona come forma estrema di resistenza contro l'orrore e la stupidità del mondo.

[36] «[…] *is at once the centre and circumference of knowledge; it is that which comprehends all science, and that to which all science must be referred. […] It is the perfect and consummate surface and bloom of all things; it is as the odour and the colour of the rose to the texture of the elements which compose it, as the form and splendour of unfaded beauty to the secrets of anatomy and corruption*». Percy Bysshe Shelley, *A Defence of Poetry*, Indianapolis, The Bobbs-Merill Company, 1904, pp. 11-12, (trad.it. E.C., *La difesa della poesia,* Lanciano, R. Carabba editore, 1910, pp. 104-105).

La traduzione delle espressioni polirematiche in contesto audiovisivo: una prospettiva comparativa spagnolo-italiano[1]

Giuseppe Trovato Giacomo Campanaro

Università Ca' Foscari Venezia
(giuseppe.trovato@unive.it)

Abstract

Il presente articolo si propone di analizzare le tecniche e le strategie adottate nella traduzione audiovisiva dallo spagnolo verso l'italiano delle espressioni polirematiche individuate nella serie distribuita da Amazon video e intitolata Caronte. L'obiettivo precipuo è quello di esaminare, mediante un approccio comparativo, in che misura l'affinità linguistica tra lo spagnolo e l'italiano influisce nell'atto di trasposizione interlinguistica. La metodologia adottata è di tipo misto (qualitativo-quantitativo). Dopo avere effettuato le trascrizioni della versione originale in spagnolo e quella sottotitolata in italiano, sono state individuate tutte le espressioni polirematiche con le rispettive rese traduttive. Successivamente, è stata realizzata una sistematizzazione dei risultati allo scopo di delineare delle tendenze generali relative al fenomeno linguistico-traduttivo affrontato.

Parole chiave

Traduzione audiovisiva, espressioni polirematiche, studio contrastivo spagnolo-italiano.

DOI

https://doi.org/10.58015/2036-2293/787

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 contributo è frutto di una ricerca e di un'elaborazione comune dei due autori; ciononostante, a fini puramente accademici, si segnala che i paragrafi 1 e 2 possono essere attribuiti a Giuseppe Trovato, mentre i paragrafi 3, 4 e 4.1. possono essere attribuiti a Giacomo Campanaro. I paragrafi 4.2. e 5 sono stati redatti congiuntamente.

1. Introduzione

La ricerca in campo linguistico e traduttologico è oggi un settore ben consolidato e ha affrontato, da varie angolature, diversi ambiti di indagine che tengono conto delle più moderne metodologie di ricerca, non ultimo del ruolo attuale delle nuove tecnologie applicate allo studio della lingua, della linguistica e della prassi traduttiva. Uno degli ambiti maggiormente esplorati nel corso degli ultimi due decenni è senza dubbio quello della traduzione audiovisiva. Di essa sono stati messi in luce e analizzati gli aspetti squisitamente tecnici per poi passare alla pratica professionale, dato che non bisogna dimenticare che la traduzione audiovisiva nasce come una vera e propria professione che si è andata via via consolidando grazie al ruolo sempre più preponderante del cinema, della televisione, dei media, ecc. Successivamente, si è ritenuto necessario studiare da una prospettiva scientifica questa disciplina nuova, come molti decenni prima era avvenuto con la Scienza della Traduzione (Translation Studies). Come avviene con la traduzione 'classica' (generale, specializzata, letteraria), la funzione principale è quella di trasmettere un determinato messaggio a un pubblico diverso da quello che riesce a leggere la versione originale. Per tale ragione, vengono messi in contatto due universi linguistici e culturali; da tale contatto si originano opzioni e soluzioni traduttive. Il rapporto tra le due lingue può configurarsi talora come asimmetrico e determina fenomeni di distorsione, frammentazione e ibridazione. La questione si fa più ardua, ma parimenti interessante, quando le due lingue coinvolte nel processo traduttivo possiedono una parentela filogenetica come lo spagnolo e l'italiano. In questa cornice, il rischio di commettere calchi e interferenze interlinguistiche appare particolarmente elevato. Inoltre, se a ciò aggiungiamo le restrizioni di carattere spazio-temporale imposte dalla comunicazione audiovisiva che approfondiremo in uno dei prossimi paragrafi, risulta interessante esaminare le peculiarità del processo di traduzione nella sua globalità.

Poiché gli studi sul contatto spagnolo-italiano in contesto audiovisivo sono ancora relativamente esigui, lo scopo del presente articolo è quello di analizzare le tecniche e le strategie adottate per trasporre dallo spagnolo verso l'italiano un particolare fenomeno linguistico, segnatamente le espressioni polirematiche. In termini generali, ci si è proposti di individuare alcune tendenze generali sia nel modus operandi, sia in relazione alle principali problematiche della traduzione. La prima parte di questo contributo verrà dedicata agli aspetti teorici necessari per delineare il profilo dell'unità di analisi al pari della sua definizione e dei suoi tratti distintivi, con particolare riferimento al ruolo svolto dall'affinità linguistica spagnolo-italiano. Dopo una breve introduzione relativa alla traduzione audiovisiva e alla metodologia adottata ai fini della creazione dei corpus di riferimento, la seconda parte verterà sull'analisi e sistematizzazione dei dati raccolti. In ultima analisi, verranno presentate alcune conclusioni iniziali in merito al fenomeno linguistico-traduttologico analizzato.

2. Le espressioni polirematiche: aspetti linguistici e traduttivi (spagnolo-italiano)

L'oggetto privilegiato del nostro studio è rappresentato dalle espressioni polirematiche. Appare, pertanto, necessario offrire una seppur breve panoramica di tale fenomeno declinato sia dal punto di vista linguistico che in ottica traduttiva, con particolare riguardo alla contrastività spagnolo-italiano.

Secondo il dizionario Treccani, con 'espressioni polirematiche' si fa riferimento a «parole composte formate da più elementi che costituiscono un insieme non scomponibile, il cui significato complessivo è autonomo rispetto ai singoli costituenti[2]». Pur rimanendo valida, questa definizione rappresenta solo una tra le varie alternative possibili, frutto del lavoro di altri ricercatori che si sono dedicati allo studio di questo

[2] «Polirematico», in Treccani, <https://www.treccani.it/vocabolario/polirematico/> (Consultato: 3 aprile 2025).

ambito proponendo la propria teorizzazione. Ad esempio, Grossmann le definisce come «una sequenza di parole dal significato unitario[3]».

Sul piano terminologico la situazione è altrettanto complessa come si può intuire dal mare magnum di alternative che vengono spesso impiegate per designare queste costruzioni come ad esempio: espressioni idiomatiche, modi di dire, frasi fatte, proverbi, ecc. Questa pletora di espressioni può essere intesa come un sintomo dell'incertezza che ruota attorno a questo tema la cui causa è in parte imputabile alla situazione in cui versa la fraseologia italiana. In effetti, come afferma Alessandro:

> Sul fronte italiano questa disciplina non ha riscosso un interesse altrettanto vivo: i contributi in materia sono stati finora sporadici e ad opera di pochi studiosi le cui ricerche si muovono, almeno in parte, in questa direzione; vanno ricordati tra gli altri Maurizio Dardano, Tullio De Mauro, Luca Serianni, Raffaele Simone, Simonetta Vietri, Miriam Voghera e Federica Casadei[4].

Diversa è invece la situazione in contesto ispanofono dove la fraseologia gode dello status di disciplina indipendente e non di semplice branca della Linguistica, per non parlare del ragguardevole volume di ricerche condotte sull'argomento, in particolare da figure internazionalmente riconosciute come Julio Casares, Alberto Zuluaga, Inmaculada Penadés Martínez e Leonor Ruiz Gurillo. Tuttavia, l'opera che ha segnato un punto di svolta è senz'alcun dubbio il Manual de Fraseología Española (1996) di Gloria Corpas Pastor che, tra i numerosi contributi, ha consacrato l'adozione del termine 'unità fraseologiche' (unidades fraseológicas) per fare riferimento a queste combinazioni di parole. Come afferma la studiosa:

> Este término genérico, que va ganando cada vez más adeptos en la filología española, goza de una gran aceptación en la Europa continental, la antigua URSS y demás países del Este, que son, precisamente, los lugares donde más se ha investigado sobre los sistemas fraseológicos de las lenguas[5].

Dopo questa breve panoramica generale sugli aspetti concettuali e terminologici, non ci soffermeremo ulteriormente su questa questione teorica che rimane tutt'oggi oggetto di dibattito scientifico. Riteniamo semmai più utile analizzare in dettaglio le caratteristiche principali delle espressioni polirematiche in quanto possono contribuire a delinearne il profilo oltre che a facilitarne il riconoscimento.

Il nostro punto di riferimento sarà il già citato volume di Corpas Pastor[6] in cui vengono individuate sei caratteristiche principali:

Articolo I. Frequenza (*frecuencia*): si divide in due sottocategorie note come frequenza d'uso e co-apparizione. Mentre la prima è intuitiva, la seconda fa riferimento alla frequenza con cui gli elementi costitutivi appaiono, che è superiore a quanto ci si aspetterebbe se si considerasse la frequenza di apparizione di ciascuna parola nella lingua;

Articolo II. Istituzionalizzazione (*institucionalización*): consiste nell'accettazione di un'espressione in una sua data forma da parte di un determinato gruppo linguistico;

Articolo III. Stabilità (*estabilidad*): si divide anch'essa in due sottocategorie denominate fissazione e specializzazione semantica. La prima è la proprietà di queste costruzioni di

[3] Maria Grossmann e Franz Rainer, La formazione delle parole in italiano, Tübingen, Niemeyer, 2004, p. 56.

[4] Arianna Alessandro, La traduzione delle unità fraseologico-pragmatiche nel registro colloquiale: enunciati pragmatici e idiomatici in Mai sentita così bene e Historias del Kronen, in Italianisti in Spagna, ispanisti in Italia: la traduzione. Atti del Convegno Internazionale, Roma, 30-31 ottobre, a cura di Pina Rosa Piras, Arianna Alessandro e Domenico Fiormonte, Edizioni Q, 2007, pp. 91-115.

[5] Gloria Corpas Pastor, Manual de Fraseología española, Madrid, Gredos, 1996, p. 18. Sebbene il manuale citato sia stato pubblicato ormai quasi trent'anni fa, occorre ricordare che continua oggigiorno a costituire un valido punto di riferimento per gli studiosi di fraseologia.

[6] Ivi, pp. 20-31.

essere riprodotte come combinazioni di parole già esistenti mentre la seconda è l'associazione diretta tra l'espressione e il suo significato;
Articolo IV. Idiomaticità (*idiomaticidad*): è una delle caratteristiche più note spesso adottata nelle definizioni ed è quella proprietà per cui non è possibile dedurre il significato di un'espressione da quello dei suoi singoli componenti;
Articolo V. Variazione (*variación*): questa caratteristica è in diretto contrasto con la stabilità in quanto determina la possibilità per certe espressioni di possedere delle varianti;
Articolo VI. Gradazione (*gradación*): secondo questa proprietà, le caratteristiche precedenti possono manifestarsi in diversi gradi.

Finora ci siamo limitati a trattare gli aspetti puramente linguistici per circoscrivere il profilo del nostro oggetto di studio, ma prima di poter concludere questa parte introduttiva è necessario affrontare il tema dell'affinità che lega lo spagnolo e l'italiano anche in ottica traduttiva, in particolare per quanto concerne le implicazioni che tale fenomeno può avere sulla qualità del risultato finale. A tal proposito, è opportuno citare il lavoro di Pablo Zamora Muñoz[7]. Lo studioso ha concepito un sistema che consente di valutare il grado di simmetria o divergenza tra due lingue sulla base di tre criteri:

1. La presenza delle stesse realtà extra-linguistiche, nonché delle medesime necessità espressivo-comunicative;
2. L'adozione di referenti analoghi o differenti usati per la formulazione delle espressioni;
3. L'esistenza di fonti che danno origine alla creazione e alla realizzazione delle espressioni.

Lo stesso autore prende come esempio il caso dell'italiano e dello spagnolo che, in quanto lingue romanze comunemente utilizzate in società cattoliche, condividono i primi due punti dell'elenco e possiedono dunque un elevato livello di affinità. Tuttavia, nonostante l'apparente affidabilità del suo sistema, è consigliabile non lasciarsi disorientare poiché, come ci ricorda Zamora: «Cada país tiene su propia literatura y su propio desarrollo histórico, por lo que las expresiones generadas, teniendo como referencia y fuentes estos dos últimos apartados, tendrán, por lo general, realizaciones lingüísticas diferentes[8]».

A partire da questa premessa, l'autore ha successivamente condotto un'analisi dettagliata in cui elenca le principali differenze che possono emergere tra le espressioni italiane e spagnole soprattutto a livello di forma. Per esemplificare tale fenomeno, riportiamo i casi più rilevanti che riguardano:

1. Il significato: l'autore cita le espressioni *ir de punta en blanco* e 'di punto in bianco' che, seppur identiche a livello formale, esprimono dei concetti totalmente diversi in quanto la prima fa riferimento all'abbigliamento mentre la seconda a un'azione che avviene all'improvviso;
2. La frequenza di uso: in questo caso viene presa in esame l'espressione *buscar el pelo en el huevo* la quale coincide a livello di forma e significato con 'cercare il pelo nell'uovo', ma non rappresenta un equivalente valido poiché è stata sostituita dalla più recente *buscar los tres pies al gato* / *buscarle tres pies al gato*;
3. Il registro: le espressioni *no saber de la misa, la media* e 'non sapere mezza la messa' sono equivalenti a livello formale e di significato ma differiscono in termini di registro in quanto la prima fa parte della lingua standard mentre la seconda è rimasta confinata nel dialetto toscano;

[7] Pablo Zamora Muñoz, Análisis contrastivo español-italiano de expresiones idiomáticas y refranes, «Paremia», 5, 1996, pp. 87-94, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7472313 (Consultato: 5 aprile 2025).
[8] *Ibidem.*

4. Il referente: *costar un ojo de la cara* e 'costare un occhio della testa' sono due espressioni pressoché identiche tranne per la parte del corpo a cui fanno riferimento per dare l'idea di un costo elevato.

3. Brevi note sulla traduzione audiovisiva: la sottotitolazione

Prima di poter procedere con l'analisi del corpus, è necessario introdurre l'ambito della traduzione audiovisiva poiché rappresenta il contesto nel quale abbiamo deciso di operare e a partire dal quale sono stati raccolti i dati. Quando parliamo di traduzione audiovisiva, facciamo riferimento a: «le modalità di trasferimento linguistico che si propongono di tradurre i dialoghi originali di prodotti audiovisivi, cioè di prodotti che comunicano simultaneamente attraverso il canale acustico e quello visivo, al fine di renderli accessibili a un pubblico più ampio[9]». Rispetto alla traduzione specializzata o alla traduzione letteraria, questo ambito della traduzione si è sviluppato in tempi più recenti e, di conseguenza, appare fertile dato che l'interesse accademico per la materia si è consolidato solo in seguito alla convergenza di una serie di circostanze socioculturali, tra cui citiamo il forum sulla comunicazione audiovisiva del 1995 e le politiche di consapevolezza linguistica degli anni '80[10].

Inoltre, questa branca della traduzione va intesa come una macrocategoria che racchiude al suo interno una serie di modalità: sottotitolazione, sopratitolazione, doppiaggio, voice-over, narrazione, commento, descrizione audiovisiva. Tra le varie opzioni disponibili abbiamo optato per la sottotitolazione, anche nota come «modalità di traduzione trasparente[11]», la quale consiste nel «proporre, attraverso un testo scritto collocato nella parte bassa dello schermo, una traduzione condensata dei dialoghi originali del film o del programma in questione[12].» Il suo principale tratto distintivo è costituito dalle difficoltà che possono verificarsi nel corso del processo traduttivo poiché ai classici problemi che deve affrontare il traduttore vanno aggiunte una serie di restrizioni di carattere spazio-temporale, e più precisamente: «lo spazio occupato dai sottotitoli è inevitabilmente condizionato dalla superficie neutra disponibile. Ogni riga può occupare in media due terzi dello schermo per estensione e ammette un massimo di 33-40 caratteri a seconda del tipo di carattere utilizzato[13]».

Proprio alla luce di quanto appena esposto, riteniamo interessante analizzare il fenomeno della trasposizione delle unità poliremiatiche in contesto audiovisivo, allo scopo di osservare che tendenze si manifestano.

4. *Case study*: corpus e metodologia

In questa sezione intendiamo esporre la metodologia adottata per la raccolta dei dati e la successiva creazione dei due corpora di riferimento, divisa in tre fasi.

Nella prima fase è stata selezionata, indipendentemente dal genere, una serie che costituisse l'oggetto di studio e per farlo ci si è basati su due criteri: la disponibilità presso la piattaforma Amazon video e la provenienza spagnola (español peninsular/europeo). La scelta è infine ricaduta su Caronte, una serie poliziesca spagnola costituita da tredici episodi la cui trama, tratta dal sito MYmovies.it, è la seguente:

> La serie narra la storia di Samuel Caronte, un ex poliziotto condannato ingiustamente che, una volta uscito di prigione, si riconverte in avvocato e decide di indagare sui fatti che hanno portato alla sua condanna otto anni prima per fare giustizia. Ancora inesperto come avvocato, Caronte cercherà di crearsi una reputazione e di farsi strada nei difficili ambienti del mondo giuridico. Con l'aiuto della sua socia, formeranno una coppia molto efficiente

[9] Elisa Perego, *La traduzione audiovisiva*, Roma, Carocci editore, 2007, p. 7.
[10] *Ibidem.*
[11] *Ibidem.*
[12] Ivi, p. 23.
[13] Ivi, p. 53.

> alla scoperta della verità. La sua esperienza come poliziotto, la sua permanenza in carcere e la sua nuova carriera da avvocato lo portano ad avere un unico chiaro obiettivo: stare dalla parte di coloro che hanno tutto da perdere[14].

Una volta effettuata questa prima operazione, si è proceduto alla trascrizione dei sottotitoli in spagnolo e alla relativa versione sottotitolata in lingua italiana. Entrambe le versioni sono state inserite in un file di Excel con due colonne separate (una per lo spagnolo e una per l'italiano) raccogliendo una quantità di materiale equivalente a 149786 parole (73063 in spagnolo e 76723 in italiano) e 858825[15] caratteri (401681 in spagnolo e 457144 in italiano). In seguito, ci si è dedicati alla ricerca nonché individuazione delle espressioni polirematiche (metodo quantitativo) che sono state collocate accanto alla lore resa traduttiva in delle tabelle suddivise sulla base dell'episodio di appartenenza per un totale di 331 unità polirematiche. Tale operazione è stata facilitata mediante il ricordo a Sketch Engine, una piattaforma professionale per l'analisi linguistica basata su corpora, generalmente usata nel campo della ricerca di ambito linguistico, traduttologico, terminologico e lessicografico. Permette di creare corpora personalizzati caricando tesi e costruendo il corpus su misura. Tra gli strumenti che offre di cui ci siamo avvalsi troviamo Word Sketch, funzione che mostra i comportamenti tipici di una parola in un corpus (collocazioni, funzioni sintattiche) e Concordance che individua tutte le occorrenze di una parola nel contesto.

Per concludere, le unità polirematiche raccolte sono state sottoposte a un'ulteriore categorizzazione effettuata sulla base delle tecniche traduttive adottate nella traduzione delle espressioni polirematiche, la quale ha condotto alla suddivisione in tre tabelle definitive che tratteremo in modo più approfondito nella prossima sezione (metodo qualitativo).

Presentazione dello studio: tabelle e sistematizzazione delle tecniche traduttive

Prima di addentrarci in ciascuna delle tre categorie sopra citate, è necessario citare la fonte su cui è stata basata la classificazione delle tecniche traduttive, segnatamente, il volume intitolato Fraseología ítalo-española. Aspectos de lingüística aplicada y contrastiva (2006) di Paula Quiroga Munguía. All'interno della sua opera, l'autrice propone una tassonomia di tecniche che ritiene utili nel contesto della traduzione di questa tipologia di espressioni, adottando una prospettiva comparativa tra lo spagnolo e l'italiano. L'elenco presentato dalla studiosa include[16]:

1. La traduzione tramite un'altra espressione che presenta una forma e un significato identici a quella del TO (*la traducción mediante otra UF que presenta la misma forma y el mismo significado que el texto origen*);
2. La traduzione tramite un'altra espressione con lo stesso significato ma diversa in altri aspetti (*la traducción mediante otra UF equivalente de significado, pero diversa en algún otro aspecto*);
3. La parafrasi (*la traducción mediante una paráfrasis*);
4. L'omissione (*la traducción por omisión*);
5. La traduzione tramite un'unità lessicale semplice equivalente nel significato (*la traducción de una UF por una unidad léxica simple equivalente en significado*);
6. La compensazione (*la traducción por compensación*);
7. Il prestito (*el préstamo*);
8. Il calco (*el calco*);
9. La nota del traduttore (*la nota del traductor*).

[14] Caronte, «Mymovies», martedì 3 marzo 2020, <https://www.mymovies.it/film/2020/caronte/> (Consultato: 4 aprile 2025).

[15] Spazi inclusi.

[16] Paula Quiroga Munguía, Fraseología italo-española. Aspectos de lingüística aplicada y contrastiva, Granada, Ediciones Método, Granada Lingüística, 2006, pp. 145-6.

Le tecniche che con la maggiore frequenza di apparizione e che hanno portato alla creazione delle tabelle sono le seguenti:

a. Sostituzione (152 espressioni);
b. Parafrasi (173 espressioni);
c. Omissione (6 espressioni).

La prima categoria è la causa dell'incongruenza tra il numero di tecniche rilevate nel corso dello studio e il numero di categorie corrispondenti. Si è infatti deciso di raggruppare i primi due elementi in un'unica categoria al cui interno rientrano tutte quelle espressioni nella lingua di partenza che sono state sostituite da un'altra espressione equivalente nella lingua di arrivo, sia che questa coincidesse a livello di forma e significato, sia che presentasse delle divergenze. La ragione che ha determinato tale scelta è principalmente legata alla mancanza di dati sufficienti per creare due categorie a sé stanti oltre alla volontà di semplificare la ricerca.

Per quanto riguarda la seconda categoria, questa include tutte quelle espressioni che sono state tradotte facendo uso della parafrasi, ovvero, tramite una combinazione libera di parole priva di qualsivoglia valore idiomatico. Generalmente, si tende a prediligere questa tecnica in quei casi in cui risulti impossibile trovare un equivalente idiomatico adatto nella lingua di arrivo.

Infine, la terza e ultima categoria consiste nella tecnica dell'omissione che, come suggerisce il nome, racchiude quei casi in cui l'espressione originale è stata eliminata completamente dal prodotto finale.

Analisi e commento

Questo paragrafo verrà dedicato interamente all'analisi delle espressioni polirematiche e al commento di quelli che si sono rivelati i casi più peculiari all'interno di ciascuna categoria per un totale di dodici espressioni suddivise come segue:

- Sostituzione: espressioni 1-4;
- Parafrasi: espressioni 5-10;
- Omissione: espressioni 11-12.

La prima unità che tratteremo è l'espressione pisando huevos che è stata sottotitolata mediante 'camminare sulle uova', una traduzione in apparenza ben riuscita, ma che è in realtà un falso amico. In effetti, il Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia Española (DLE) definisce *pisando huevos*[17] come una locuzione verbale che trasmette il concetto della lentezza mentre, secondo il dizionario della lingua italiana Treccani, la locuzione 'camminare sulle uova' descrive un movimento cauto[18]. Di conseguenza, è evidente che chi ha realizzato i sottotitoli si è soffermato sul livello più superficiale di queste due espressioni apparentemente analoghe, non riuscendo a cogliere le diverse sfumature di significato. A tale riguardo, sarebbe stato preferibile ricorrere all'espressione 'lento come una lumaca'[19] che, pur non coincidendo a livello di forma, avrebbe permesso di trasmettere lo stesso concetto dell'originale.

Unità di analisi n. 1	
Espressione originale	Traduzione
Vas pisando huevos	Cammini sulle uova

[17] «Huevo», nel DLE, <https://dle.rae.es/huevo> (Consultato: 10 aprile 2025).
[18] «Uovo», in Treccani, <https://www.treccani.it/vocabolario/uovo/> (Consultato: 12 aprile 2025).
[19] «Lumaca», in Treccani, <https://www.treccani.it/vocabolario/lento_(Sinonimi-e-Contrari)/> (Consultato: 12 aprile 2025).

La seconda unità polirematica riguarda invece l'espressione *encender la mecha* che è stata tradotta con 'accendere la miccia'. Anche in questo caso non bisogna farsi ingannare dalle apparenze poiché la traduzione, pur non intaccando la comprensione, presenta in realtà un errore sul piano grammaticale dato che, come suggerisce il dizionario Treccani, la versione corretta sarebbe 'dare fuoco alla miccia' la quale richiede una parafrasi composta da un verbo più un sostantivo invece di un singolo verbo. È plausibile che la ragione che si cela dietro questo errore sia una semplice svista frutto altresì di una contaminazione da parte dell'originale, ma allo stesso tempo potrebbe trattarsi di una scelta volontaria incentrata sul risparmio di caratteri, così da poter rispettare le restrizioni spazio-temporali imposte dalla sottotitolazione.

Unità di analisi n. 2	
Espressione originale	Traduzione
Encendió la mecha	Accese la miccia

Gli ultimi due elementi di questa prima categoria riguardano l'utilizzo errato delle preposizioni nelle locuzioni verbali *estar hasta el cuello de mierda* e *echar mierda sobre* che sono state tradotte con 'siamo con la merda fino al collo' e 'tirare merda sopra' rispettivamente. Nonostante gli errori non generino problemi di comprensione, nella prima espressione sarebbe stato più corretto impiegare la preposizione articolata 'nella' al posto della preposizione semplice 'con', mentre la seconda espressione non richiede la preposizione 'sopra', bensì l'avverbio 'addosso' oltre ad essere comunemente preceduta dal verbo 'gettare'.

Unità di analisi n. 3-4	
Espressione originale	Traduzione
Estamos hasta el cuello de mierda	Siamo con la merda fino al collo
Echar mierda sobre	Tirare merda sopra

Il quinto caso riguarda l'espressione *no pegar ojo*, una locuzione verbale che descrive l'incapacità di dormire [20]e che è stata tradotta con 'ho fatto l'impossibile'. Le ragioni per cui abbiamo incluso questo caso nell'analisi sono due. La prima riguarda l'utilizzo innecessario della parafrasi poiché l'italiano presenta la locuzione 'non chiudere occhio'[21] che, oltre a essere un equivalente più che valido, consente un risparmio in termini di caratteri. La seconda ragione, invece, concerne la manipolazione del messaggio originale che, pur rimanendo comprensibile, non corrisponde a ciò che vuole trasmettere l'originale.

Unità di analisi n. 5	
Espressione originale	Traduzione
No he pegado ojo	Ho fatto l'impossibile

[20] «Ojo», nel DLE, <https://dle.rae.es/ojo> (Consultato: 10 aprile 2025).

[21] «Occhio», in Treccani, <https://www.treccani.it/vocabolario/occhio/> (Consultato: 12 aprile 2025).

La sesta espressione è simile alla precedente poiché anche in questo caso è stato fatto un uso eccessivo della parafrasi. L'espressione in esame è la locuzione verbale *dar el chivatazo* che viene impiegata per descrivere una delazione[22] e che è stata tradotta ricorrendo al verbo 'dire', invece di fare uso dell'equivalente di cui dispone la lingua italiana, ovvero, 'fare la spia'[23]. Riteniamo infatti che questa espressione, con soli tre caratteri in più[24] rispetto alla soluzione adottata, avrebbe permesso di preservare l'espressività autentica dell'originale. A causa delle ormai note restrizioni spazio-temporali in più occasioni evocate nel corso di questo contributo, abbiamo dovuto scartare l'espressione 'fare la soffiata' in quanto, pur rappresentando una valida alternativa, risulterebbe troppo lunga[25] e supererebbe dunque il limite massimo di caratteri consentiti.

Unità di analisi n. 6	
Espressione originale	Traduzione
Alguien te dio el chivatazo	Un tale ti disse

Le due unità successive sono le espressioni *darse cuenta*[26] e *hacer caso a*[27], due locuzioni verbali che sono state tradotte ricorrendo rispettivamente ai verbi 'capire' e 'ascoltare' invece di optare per gli equivalenti 'rendersi conto'[28] e 'dare retta a[29]'. Non si intende qui criticare l'uso della tecnica in sé in quanto permette di risparmiare sul numero di caratteri che impiegherebbero gli equivalenti proposti, semmai il suo utilizzo poco costante e sistematico nel corso della traduzione. Difatti, in altri episodi le stesse unità non sono state parafrasate, bensì si è fatto uso degli equivalenti sopra citati rivelando poca coerenza nel processo di sottotitolazione.

Unità di analisi n. 7-8	
Espressione originale	Traduzione
Me di cuenta	Ho capito
Hazme caso	Ascolta

L'unità nove riguarda invece *sacar de quicio*, una locuzione verbale impiegata per trasmettere l'idea di esasperazione[30] ma che è si è deciso di parafrasare ricorrendo al verbo 'umiliare'. Nonostante la scelta non abbia ripercussioni significative sulla comprensione del messaggio[31], non possiamo ignorare la manipolazione del significato originale tramite un verbo che, seppur funzionale, non appartiene allo stesso campo

[22] Alberto Buitrago, Diccionario de dichos y frases hechas, Espasa Libros, 2012.
[23] «Spia», in Treccani, <https://www.treccani.it/vocabolario/spia/> (Consultato: 12 aprile 2025).
[24] Il calcolo tiene conto della coniugazione dell'espressione alternativa alla terza persona plurale.
[25] Una volta coniugata alla terza persona plurale, l'espressione avrebbe una lunghezza complessiva di 22 caratteri che occuperebbero più della metà del limite massimo consentito risultando eccessivi.
[26] «Cuenta», nel DLE, <https://dle.rae.es/cuenta> (Consultato: 10 aprile 2025).
[27] «Caso», nel DLE, <https://dle.rae.es/caso> (Consultato: 10 aprile 2025).
[28] «Conto», in Treccani, <https://www.treccani.it/vocabolario/conto_(Sinonimi-e-Contrari)/> (Consultato: 12 aprile 2025).
[29] «Retta», in Treccani, <https://www.treccani.it/vocabolario/retta1_(Sinonimi-e-Contrari)/> (Consultato: 12 aprile 2025).
[30] «Quicio», nel DLE, <https://dle.rae.es/quicio> (Consultato: 10 aprile 2025).

semantico. A tal proposito, noi avremmo optato per l'espressione equivalente 'mandare fuori di testa' oppure, nel caso in cui l'impiego dell'espressione fosse limitato dalle restrizioni spazio-temporali, verbi come 'innervosire' o 'snervare' sarebbero stati delle alternative più valide.

Unità di analisi n. 9	
Espressione originale	Traduzione
Ella sabe muy bien cómo sacarte de quicio	Lei sa bene come umiliarti

Nell'ultimo elemento della seconda categoria si registra un caso di parafrasi innecessaria, oltre a un cambiamento di significato. Il DLE definisce *del copón* come una locuzione aggettivale usata per descrivere qualcosa di enorme o straordinario[32] e che noi avremmo tradotto adottando un'altra locuzione aggettivale 'da urlo'. Il traduttore ha invece deciso di spostare il centro dell'attenzione dalla festa all'organizzatrice e tale scelta ha delle conseguenze non soltanto sul piano della comprensione da parte del pubblico spettatore, ma anche sulla veridicità del contenuto[33].

Unità di analisi n. 10	
Espressione originale	Traduzione
Hace una fiesta del copón	È un'organizzatrice di eventi

Le ultime unità che esamineremo sono state estratte direttamente dall'ultima categoria che racchiude le espressioni tradotte tramite la tecnica dell'omissione. Il termine 'errore' potrebbe risultare fuori luogo poiché nessuno dei due casi influisce negativamente sulla comprensione; tuttavia, riteniamo che la traduzione si sarebbe potuta realizzare diversamente preservando il significato dell'originale con tutte le sue sfumature. Inoltre, tra tutte le espressioni presentate finora, questa è la categoria in cui appare più evidente l'influenza delle restrizioni spazio-temporali imposte dalla sottotitolazione.

Nel primo caso troviamo la locuzione avverbiale *de sobra*[34] che accompagna il verbo *saber* e non solo fa intendere che la persona in questione è a conoscenza del fatto, bensì trasmette anche una sensazione di irritazione e fastidio a causa della costante ripetizione. Pertanto, allo scopo di preservare le sfumature che presenta l'originale, si sarebbe potuto optare per la locuzione avverbiale 'fin troppo bene'.

La seconda espressione ad essere stata omessa è la locuzione avverbiale *a saco* che, quando accompagna un verbo, in questo caso bailar, ne mette in risalto l'intensità[35] con cui l'azione viene portata a termine. In tal caso, si potrebbe sostenere che la presenza dell'avverbio di tempo 'tutta la notte' potrebbe compensare la perdita a livello semantico, ma non avrebbe comunque lo stesso effetto dell'espressione originale.

[31] Pur non essendo quello indicato, il verbo scelto dal traduttore è comunque funzionale grazie al contesto di violenza domestica in cui se ne fa uso, più precisamente per sottolineare la capacità della moglie di rendere violento il marito.

[32] «Copón», nel DLE, <https://dle.rae.es/cop%C3%B3n> (Consultato: 10 aprile 2025).

[33] La soluzione originale afferma il falso dato che nel corso dell'intera serie la persona vittima di questa manipolazione delle informazioni, la fidanzata del protagonista, non specifica in nessuna occasione quale sia la sua professione.

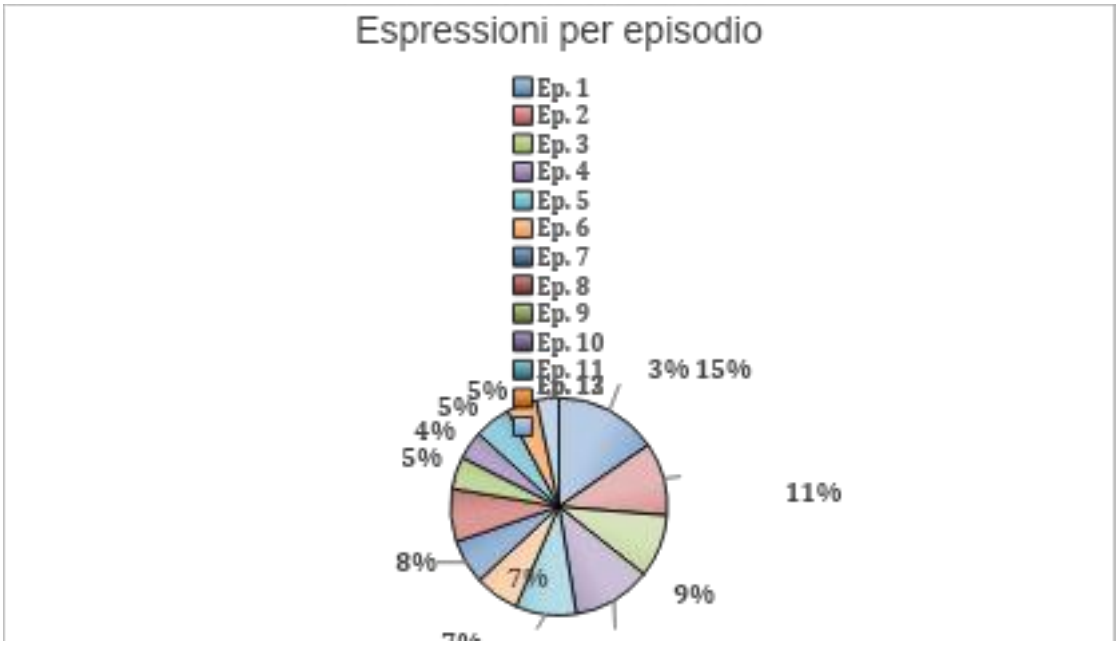
[34] «Sobra», nel DLE, <https://dle.rae.es/sobra > (Consultato: 10 aprile 2025).

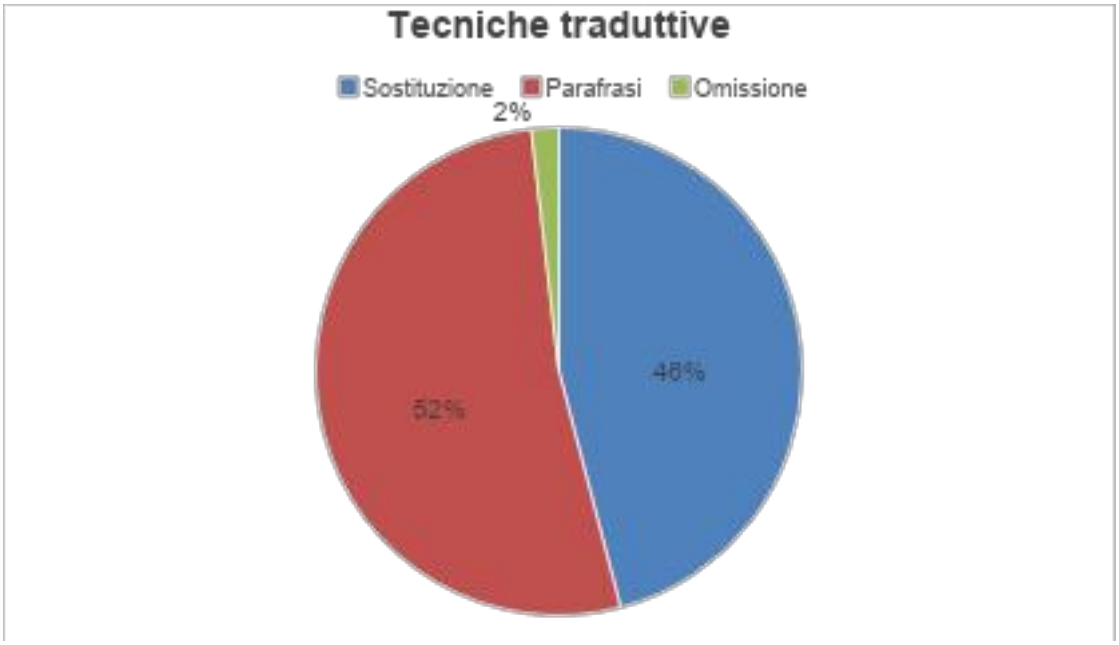
[35] CLAVE. Diccionario de uso del español actual, 9ªed., Grupo SM, 2012, p. 1713.

Unità di analisi n. 11-12	
Espressione originale	Traduzione
Me conozco de sobra	Conosco questo tipo di argomentazioni
Estuvimos bailando a saco toda la noche	Abbiamo ballato insieme tutta la notte

5. Conclusioni

Prima di elaborare alcune conclusioni generali, riteniamo opportuno offrire un quadro generale dello studio intrapreso mediante la presentazione di alcuni grafici che illustrano in prospettiva percentuale la presenza delle espressioni poliremiatiche individuate nella serie oggetto di analisi e l'adozione delle rispettive tecniche e strategie traduttive:





Una prima conclusione che è possibile desumere riguarda l'influenza negativa della sottotitolazione sul lavoro del traduttore, spesso costretto a prendere delle decisioni non sempre oculate pur di non eccedere il limite di caratteri. Uno dei risultati più evidenti di tale influenza è la predilezione per tecniche quali la parafrasi o l'omissione, spesso a discapito di soluzioni traduttive che garantirebbero una migliore qualità del prodotto finale, come nel caso delle espressioni 5 e 6 prima analizzate.

Una seconda conclusione plausibile nel contesto dell'analisi condotta ha invece a che vedere con il tema dell'affinità linguistica spagnolo-italiano che si è rivelata un'arma a doppio taglio nel corso del processo di traduzione. Per quanto riguarda gli aspetti positivi, segnaliamo l'esigua differenza di 21 unità che separa la parafrasi dalla sostituzione, un dato significativo se consideriamo che la difficoltà nel trovare un equivalente adatto porta spesso a prediligere la prima tecnica che, pur non preservando l'espressività del messaggio originale, consente quantomeno di realizzare la traduzione. Pertanto, il fatto che queste due tecniche siano state usate quasi con la stessa frequenza è la prova dell'impatto positivo dell'affinità tra lo spagnolo e l'italiano nel processo di traduzione. Vanno tuttavia considerati anche gli aspetti negativi poiché farvi troppo affidamento può rivelarsi controproducente e indurre in errore, come dimostrano i calchi o i falsi amici riscontrati nelle prime quattro espressioni analizzate.

Alla luce di quanto è stato finora esposto, è possibile concludere che l'affinità linguistica è un fenomeno che richiede un'analisi critica approfondita e allo stesso tempo scrupolosa e puntuale al fine di prevenire qualsiasi tipo di semplificazione.

Il presente studio ci ha reso inoltre consapevoli del fatto che il trattamento traduttologico delle espressioni polirematiche nell'ambito della traduzione audiovisiva, e più concretamente, della sottotitolazione, con elevata probabilità differisce da quello riscontrabile in altri campi della traduzione, come ad esempio, la traduzione letteraria o specializzata. Sarebbe, dunque, interessante mettere a confronto le rese traduttive di una stessa espressione polirematica, usata e tradotta sia in contesto audiovisivo che in un'altra modalità traduttiva. Tale operazione permetterebbe di ampliare la riflessione sulla complessità del processo traduttologico delle espressioni polirematiche in riferimento alle molteplici modalità che costituiscono i Translation Studies.

Prima di concludere, ci teniamo a precisare che con il presente articolo non ci siamo proposti di affrontare nella sua interezza e globalità il complesso fenomeno delle espressioni polirematiche nell'ambito della traduzione audiovisiva nella direzione

spagnolo > italiano. Per motivi di spazio, abbiamo presentato i casi che abbiamo ritenuto maggiormente rappresentativi e significativi. Il presente studio si profila, pertanto, come una approssimazione iniziale al fenomeno oggetto di questo articolo che può offrire interessantissime potenzialità di ricerca. Difatti, in prospettiva futura sarebbe auspicabile ampliare significativamente il corpus in modo da rendere l'analisi più accurata e allo stesso tempo più rappresentativa del fenomeno linguistico-traduttologico qui affrontato. Sebbene sia stato pubblicato molto sul rapporto tra lo spagnolo e l'italiano declinato tanto in prospettiva linguistica quanto in ottica traduttologica e comparativa, in realtà l'ambito nel quale ci siamo addentrati – la traduzione audiovisiva – pur presentandosi a nostro giudizio come un campo di studio estremamente fertile, non è stato ancora oggetto puntuale di analisi. Ci auguriamo pertanto che la nostra incursione in questo ambito, che intendiamo approfondire e ampliare in contributi futuri, susciti interesse presso altri ricercatori e rappresenti, in ultima analisi, uno stimolo per condurre ulteriori ricerche e studi.

Un grido autobiografico. Il Caravaggio di Anna Banti

Sonia Rivetti

Ricercatrice indipendente
(sna.rivetti@gmail.com)

Abstract

In occasione dei quarant'anni dalla morte di Anna Banti, questo articolo apre alla scoperta di Anna Banti studiosa di Caravaggio, seguendo due piste d'indagine: nella prima parte, si analizzano le opere della Banti (lettere, scritti d'arte, racconti) che parlano di Caravaggio; nella seconda parte, una comparazione tra la produzione artistica di Caravaggio e quella letteraria della Banti ci porta ad ipotizzare un legame tra il pittore e la scrittrice fondato sull'indissolubilità tra vita e arte/letteratura.

Parole chiave

Lucia Lopresti, Caravaggio, Roma

DOI

https://doi.org/10.58015/2036-2293/801

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.

Debbo dirti i miei giorni
o la mia stanza serale?
I desideri si fanno selvatici
da tutti i quadri gli angeli mi seguono.
(Rainer Maria Rilke, *Il diario fiorentino*)

An Marco R. Bettoni Pojaghi, meinen schrecklichen Engel

A Lucia, "fine ed orizzonte di te e di me"

La storia che vogliamo raccontare comincia a Roma nell'autunno 1914 e ha per protagonista Lucia Lopresti, la quale, dopo la maturità al Tasso dove ha frequentato il corso sperimentale di storia dell'arte tenuto da Roberto Longhi[1], si iscrive alla facoltà di Lettere della Sapienza seguendo le lezioni di Adolfo Venturi:

> Capitò per caso in una vasta sala oscura, affollatissima, fornita di uno schermo su cui si alternavano Madonne, Crocefissi, Santi, Glorie d'angeli, Martiri flagellati. L'oratore, in cattedra, sotto un fioco lumino e assai vecchio, commentava, strascicato e monotono facendo comparire e scomparire a suon di campanello sfiatato Annunziate e giovani bellissimi eroi trafitti da frecce[2].

Il 29 novembre 1918 la Lopresti discute la tesi di laurea e il 16 gennaio 1919 entra nella Scuola di perfezionamento[3].
Nella primavera-autunno 1921, mentre si avvia a concludere brillantemente il triennio di perfezionamento[4], scrive delle lettere a Longhi, che nel frattempo è diventato un importante storico dell'arte nonché il suo fidanzato e si trova in giro per l'Europa per motivi di lavoro (i due si sposeranno nel 1924).
Si tratta di documenti fondamentali da cui partire per ricostruire e restituire a questa scrittrice del Novecento il suo vero e irrequieto io. Tormentata dalla propria ignoranza («Ah! quanto conosco poco di Roma e quanto ho dimenticato e che pelandrona sono stata!»)[5], la Lopresti si dà da fare visitando gallerie, frequentando biblioteche, viaggiando e soprattutto discutendo delle proprie impressioni con colui che considera l'autentico maestro, ossia Longhi. Il ritratto che ne viene fuori è quello di una studiosa pura e appassionata che guarda con lucidità i giochi di potere e protezioni dei concorsi cui comincia ad avvicinarsi, opponendo tuffi di entusiasmo e stupore nell'infinito mare dello studio dell'arte: «Ma non importa! Io sono così felice di studiare continuamente, senza più distrazioni disastrose di insegnamento e lezioni private (eppure devo darne ancora qualcuna!)»[6].
Tra gli autori che, lettera dopo lettera, incontra nei suoi pellegrinaggi artistici affiora spesso il nome di Caravaggio. Nella lettera 1, a proposito delle cose viste durante il viaggio a Genova da cui è appena rientrata, si lascia andare a un paragone: «[…] un quadro per soffitto di Lotto con delle figure di scorcio, con dei colori che fanno diventare

[1] Cfr. Anna Banti, *Premessa*, in Roberto Longhi, *Breve ma veridica storia della pittura italiana*, Firenze, Sansoni, 1980, pp. 5-6.
[2] Banti, *Un grido lacerante*, Milano, Rizzoli, 1981, pp. 19-20.
[3] Cfr. Maria Mignini, *Le donne alla Scuola romana di perfezionamento in Storia dell'arte*, in *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi. Atti del Convegno*, Sapienza Università di Roma, 25-28 ottobre 2006, a cura di Mario D'Onofrio, Modena, F. C. Panini, 2008, pp. 115-123.
[4] Nella conferenza tenuta al Lyceum Romano il 24 novembre 1938 Adolfo Venturi, ricordando il lavoro delle sue allieve, parla di Lucia Lopresti come «sottile interprete del manierismo di Pasquale Cati, del cui prisma cromatico fece scintillare sulle pagine del mio periodico la vivida sfaccettatura, sempre pronta a cogliere la vena del bello nei campi più discosti dell'Arte, dalle pitture del nostro Seicento alle stampe orientali» (Adolfo Venturi, *Tributi femminili alla storia dell'arte nell'ultimo ventennio*, Roma, Arti Grafiche Fratelli Palombi, 1939, p. 22).
[5] Lucia Lopresti, *Lettere di Lucia Lopresti a Roberto Longhi (primavera-autunno 1921)*, «Paragone-Letteratura», 102-103-104, 2012, p. 29.
[6] Ivi, p. 35.

matti. C'è una suonatrice che pare quella di Caravaggio!»[7]. Nella lettera 7, commentando un blocco di opere venute fuori da depositi e ministeri, si spinge oltre verso questioni d'attribuzione: «Una figura di donna, stranissima con un fiore in mano e un pennacchietto fosforico nei capelli che Hermanin dice appartenere per sicurissime prove di documenti a Caravaggio giovanissimo. Io non mi raccapezzo!»[8]. Nelle lettere 8 e 9 Caravaggio diventa l'oggetto di un compito che la servizievole Lopresti svolge per Longhi: «Avevo indugiato fino ad oggi a mandarle [le fotografie] per aspettare che fosse pronto anche il Caravaggio di S. Agostino. Ma Carboni non me lo ha potuto consegnare stamattina perché non era pronto il particolare dei pellegrini»[9]. Infine, nella lettera 15 la Lopresti annota una scoperta fatta alla Vaticana che rafforza la notizia trovata da Longhi sull'anno della morte di Caravaggio:

> Te la trascrivo: Michaeli Angelo Merisio Firmi (?) F de Caravagio in picturis jam non pictori sed naturae prope aequali obiit in portu Herculis e Partenope illuc se conferens Romam repetens XV Kal. Augusti – anno Chri MDCX vix. ann XXXVI – mens. IX. D. XX Martius Milesius. Jur. Cons. Amico eximiae indolis P. e un'altra: Mich. Angel. Merisius de Caravagio – eques Hierosolimitanus – naturae aemulator eximius – vix. ann. XXXVI m. IX. D. XX – moritur XVIII Julis MDCX[10].

Proprio nelle ultime lettere veniamo a sapere che la Lopresti, che vanta già diversi scritti d'arte[11], è chiamata a scrivere un pezzo per «L'Arte», la rivista di Venturi, «che dev'essere a mal partito»[12]. La scelta cade su Caravaggio, precisamente sulla *Deposizione* della Chiesa Nuova. Nasce così *Un appunto per la storia di Michelangelo da Caravaggio* (A. XXV, fasc. 2-3, marzo-giugno 1922).

È il primo corpo a corpo con il pittore lombardo. La scena (teatrale) è questa: Cristo, appena calato dalla croce, è sorretto da Nicodemo e da Giovanni. Il primo afferra la muscolatura robusta delle gambe di Gesù mostrando il suo volto allo spettatore. Il secondo lo sostiene per il costato riservandogli nello scuro ogni sguardo. Entrambi hanno cura di proteggere con un lenzuolo bianco la salma, che sta per essere adagiata sulla pietra. Alle spalle dei discepoli si sgomitola il dramma di tre donne: Maria di Cleofa alza le mani al cielo gridando il suo dolore, Maria Maddalena ha solo lacrime per narrare quel lutto. E la Vergine, sagoma silenziosa, trascina la destra verso Gesù, e in questo trascinarsi ci colma di smarrimento, come se da quell'esistenza non si potesse staccare.

La Nostra non lo sa quanto il realismo caravaggesco (una madre che non si rassegna alla perdita del figlio) impatterà sui fatti della sua vita (l'inaccettabile morte di Longhi), e quanto i fatti della sua vita, per squarciarsi, faranno un giro artistico-narrativo. Adesso è solo una fortunata e abile ritrovatrice di documenti storici, grazie ai quali può assegnare una data precisa al quadro: «La Deposizione non fu dunque dipinta tra il 1590 e il '95 come finora generalmente si riteneva, ma tra il 1602 e il 604 […]»[13].

Sempre in veste di frequentatrice di archivi, nel successivo articolo *Sul tempo più probabile della "Madonna dei Pellegrini", a S. Agostino*, apparso su «L'Arte» del luglio-agosto 1922 (A. XXV, fasc. 4), la Lopresti rinviene un atto che le permette di circoscrivere la datazione della *Vergine di Loreto* di Caravaggio, «il quale, se, come pare ovvio, fu data pronta esecuzione alle norme dell'istrumento, dovette presentare il suo quadro non oltre la fine del 1604»[14].

[7] Ivi, p. 22.
[8] Ivi, p. 51.
[9] Ivi, pp. 60-61.
[10] Ivi, p. 80.
[11] Cfr. Sonia Rivetti, *Lucia Lopresti scrittrice d'arte del secolo XX*, in Ead., *Breve ma veridica storia di Anna Banti*, Avellino, Edizioni Sinestesie, 2021, pp. 15-47.
[12] Lopresti, *Lettere di Lucia Lopresti a Roberto Longhi (primavera-autunno 1921)*, cit., p. 75.
[13] Lopresti, *Un appunto per la storia di Michelangelo da Caravaggio*, «L'Arte», 2-3, 1922, p. 116.
[14] Lopresti, *Sul tempo più probabile della "Madonna dei Pellegrini", a S. Agostino*, «L'Arte», 4, 1922, p. 176.

Nel 1929 accade un fatto lacerante: la Lopresti abbandona la critica d'arte. La motivazione risiede in un bisogno inderogabile, quello dell'indipendenza: aveva sposato Roberto Longhi e non poteva permettersi di esercitare il suo stesso mestiere, mestiere in cui egli eccelleva[15].

Nel 1930 pubblica su «La Tribuna» un racconto intitolato *Barbara e la morte*. È l'incontro con una duplice morte, l'una narrativa (la morte della nonna della protagonista), l'altra simbolica (la morte di Lucia Lopresti). Nasce così, sotto pseudonimo, la scrittrice Anna Banti.

Possono, occhi che hanno divorato il tempo nella ricerca della Bellezza, scordare ciò che hanno visto? No. Così quando la Banti firma la sua prima prosa e mette in piedi il quadretto dell'infanzia di Barbara sconvolta dalla morte della nonna è costretta a leggervi *La morte della Vergine* di Caravaggio, l'ultima pala d'altare eseguita a Roma prima di fuggirne il 29 maggio del 1606 con l'accusa di avere assassinato Ranuccio Tomassoni da Terni durante una rissa in Campo Marzio.

> […] [un] chiarore devastante […] irrompendo da sinistra nella cerchia di colori già stranamente fiammanti e pur combattendo con tutte le specie dell'ombra, sosta per un attimo sul viso arrovesciato della Madonna morta, sulle calvizie lunate, sui colli pulsanti, sulle mani disfatte degli apostoli; fende di traverso il viso dolente di Giovanni; fa della Maddalena seduta in pianto un solo massello luminoso; della sua mano sul ginocchio un grumo solo di luce rappresa[16].

> Le pupille finalmente aperte riuniscono come per l'ostinazione di un sogno che vuol essere continuato, un gruppo insolito: la mamma ritta presso il letto della nonna: ritta, ma col volto e le spalle chine di chi scruta, attentissimo, i moti di un essere o di una cosa appena visibile. La nonna, più pallida dell'usato, siede sul letto con una forza e un peso che la fan quasi abbarbicare alle prode: pare spinta in avanti da un vento senza voce che risponda con forza concentrata a quello che geme ancora, di fuori, tra le persiane. Gli occhi grigi son gravati da una pesantezza acquosa ed esprimono un disgusto assoluto, categorico. Sulle mani d'avorio giallino, assorbe troppa luce, estraneo, il filo sottile dell'anello d'oro[17].

Alla Maddalena seduta ai piedi della Vergine (Caravaggio) fa da contraltare la mamma di Barbara eretta presso il letto della nonna (Banti): entrambe hanno il capo chino, rivolto l'uno a un corpo senza vita, l'altro a una fine imminente. Difatti, se la Vergine di Caravaggio è già morta, la Banti sceglie di rappresentare il momento in cui la nonna di Barbara ancora si aggrappa alla vita.

Del resto, la rappresentazione dell'attimo che precede la morte non è estranea a Caravaggio: ineguagliate restano la testa di Medusa, la testa di Oloferne, la testa di Golia, la testa di Battista, riproposizioni di soggetti sgozzati grondanti sangue, che in quelle bocche spalancate gridano tutto l'orrore del misfatto appena compiuto.
La mano della Maddalena assorbe l'intero fascio luminoso proveniente dalla finestra della stanza. La Banti introduce un particolare all'essenzialità caravaggesca: l'anello nuziale della nonna che, sulla pelle candida, gode di troppa luce.

Soffermiamoci ora sulla maniera in cui Caravaggio affronta il tema della morte. A chi sappia un poco delle cose dell'arte, appare sùbito chiaro che egli si tiene lontano dalla grazia e dalla distensione con cui la morte della Vergine veniva raffigurata nella tradizione della pittura sacra cinquecentesca. Le Madonne hanno le fatture beate di chi guarda alla morte come riscatto, come acquisizione di senso della vita passata; il dolore degli astanti, severo e consapevole, getta serenità sul sonno eterno della Vergine. Nel

[15] Cfr. Grazia Livi, *Tutto si è guastato*, «Corriere della Sera», 15 aprile 1971.
[16] Roberto Longhi, *Caravaggio* [1968], Milano, Abscondita, 2013, p. 67.
[17] Banti, *Barbara e la morte*, «La Tribuna», 13 luglio 1930, p. 3.

quadro di Caravaggio non c'è misticismo ma scandaloso realismo. La Madonna è ritratta con il ventre e i piedi gonfi; gli apostoli si abbandonano a un pianto disperato al pari della Maddalena che si copre il volto con la mano. Caravaggio svela che la Vergine è prima di tutto una persona in carne ed ossa, è Maria, una delle tante donne che egli strappava alle strade romane per farne dei modelli, esposta alla sofferenza e ai segni della morte. Non ci sono angeli perché non c'è trascendenza. Il pittore non lascia intendere la speranza della resurrezione: tutto è brutalmente schiacciato sul corpo senza vita e sulla pena inconsolabile di chi ha perduto per sempre una persona cara.

La Banti, che conosceva benissimo questo discorso, ritrae la nonna di Barbara dal vero dell'angoscia: «Gli occhi grigi son gravati da una pesantezza acquosa ed esprimono un disgusto assoluto, categorico»[18]. E mette la piccola spettatrice in postazione dolorante: «[…] tra per il disagio creatole dalle formule ripetute di condoglianza, e per la disperazione di sentire eguale l'atonia del proprio cuore, Barbara fu convinta di essere un mostro; e dai suoi occhi sgorgarono finalmente certe lacrime pese e pungenti che non le parvero neppure pianto»[19]. L'esperienza del lutto pone fine all'infanzia di Barbara e al suo mito dell'immortalità: «Il mare, dopo qualche burrasca, s'era di nuovo steso, ma si vedeva chiaramente, per quel suo azzurro più chiuso e profondo, che non si sarebbe prestato ai giochi di tutti, come un mese innanzi; e che infine il contratto della buona stagione era scaduto»[20].

Del pittore irriverente la Banti non stima solamente l'ostinata riproduzione della morte. C'è anche il suo singolare stile luministico. Ed è su di esso che continua a modellare *Barbara e la morte*:

> Un impulso ingrato, ma ferreo, che s'identifica col brivido di freddo della sveglia e della scopertura, ha già messo in piedi la bambina. Di chi è questa voce roca che enuncia, anch'essa delle corte frasi, che interroga, che, alla disperata, offre aiuto? Stupita, sgomenta, Barbara crede ancora di dormire mentre affronta la scala nera, mentre scende quei gradini che non furon mai così alti e ripidi come ora, battuti di sbieco da un riflesso di bugia notturna. Bisogna entrare nella cucina, spingere la porta che non si chiude, muovere col battente e sorprendere l'aria addormentata che rifluisce con uno schiaffetto sulle gambe nude. Come starà ora la nonna? Bisogna far presto a svegliare il fuoco, gli utensili, ogni cosa. Perché trema così smisuratamente la bugia, poggiata in piano sul camino? Barbara non sa come spendere i suoi gesti che la fiamma scompone e ingigantisce sulle mura con balzelloni irragionevoli, le par d'essere spiata da un occhio allarmato e feroce, e cerca di farsi coraggio menando di gran soffiettate sotto al fornello. A momenti, quando la fiamma tutta inclinata da un lato, pare abbandonarsi e cedere alle tenebre, la bambina è posseduta da una disperazione così urgente che, a occhi serrati, affretta col desiderio l'istante in cui potrà finalmente misurarsi senza aiuto col buio, e realizzare pienamente l'orrore di un'apparizione o il miracolo di un'alba improvvisa e benefica. Finalmente l'esperienza contenuta nella lunghezza dei minuti le insegna i movimenti calmi e allenta i battiti del suo cuore: la candela fila ora quasi immobile; la brace già si tinge di un rosa incandescente. Una tranquillità nuova, incantata, si sprigiona dal meccanismo della faccenda che procede; i sensi, avviluppati in un nodo chiuso nello spasimo dello sgomento, si distendono e cominciano ad agire indipendenti. Ecco che il vento soffia con minore accanimento, e, a tratti, cessa addirittura. In quelle pause il silenzio della notte è come una bevanda ristoratrice, come una presenza amica; e, quando è più profondo, ne affiora timidamente la voce lontana del mare. Rimangono testimoni minaccevoli di un momento ansioso e precario, le parole della mamma che piovono eguali e vigili come sentinelle giù dal primo piano; e quell'odore nauseabondo dei testi caldi che sale dal fornello infuocato[21].

[18] *Ibidem*
[19] *Ibidem*
[20] *Ibidem*
[21] *Ibidem*

Barbara offre il suo aiuto estemporaneo: riscalda l'acqua per la nonna, la stessa, forse, che nella *Morte della Vergine* giace nel catino ai piedi della Maddalena e con cui probabilmente la fanciulla avrà lavato gli spasimi della Vergine.

La fiamma della candela lotta con il buio della notte creando zone di luce e di ombra. Ma non vi è nulla della drammaticità del chiaroscuro caravaggesco, che s'impone dalla *Vocazione di San Matteo*, dove il triangolo di luce, partendosi dalla porta socchiusa, sconvolge il volto del malfattore nell'attesa della sua conversione. Piuttosto, pare di entrare in un'osteria di Emmaus in cui due poveri viandanti (quello in primo piano, che, indietreggiando con la sedia, sembra bucare la tela e venirci addosso, veste un cappotto sdrucito al gomito destro), alla presenza dell'oste, condividono la cena con un uomo che afferma di essere nientedimeno che Gesù risorto: la *Cena in Emmaus* della National Gallery di Londra. Qui la luce difende l'uomo dalla verità rivelata. Dopo avere sfiorati i volti dell'oste, di Cristo e del viandante sulla destra, si allarga sulla tavola come ad abbracciare gli oggetti della vita di tutti i giorni: la caraffa di vino, il pane spezzato, la canestra di frutta. Parimenti la fiamma s'incarica di scoprire l'ambiente abituale di Barbara («il tinello stretto, incatenato al disco chiaro della lampada sulla tovaglia, quei resti del desinare, freddi e rassegnati, lo strascicar delle seggiole sull'ammattonato polveroso»)[22], di murare la sua sicurezza, proteggendola dall'evento particolare che si consuma nella stanza della nonna.

Intanto, due quadri di Caravaggio entrano nella collezione della villa Il Tasso a Firenze, dove i coniugi Longhi vanno a vivere nel 1939. Si tratta del *Fanciullo morso da un ramarro*, autografo, e del *Fanciullo che monda una pera*, derivato da un originale perduto[23].

L'interesse artistico della Banti per Caravaggio ritorna sovrano nel 1956 con *Il Caravaggio*, un'opera che abbiamo scoperto e che va ad arricchire la bibliografia degli scritti d'arte di Anna Banti[24]. Si tratta di un volume pubblicato dall'editore Aldo Martello di Milano, che comprende 46 tavole e una breve introduzione della Banti, la quale ripercorre le tappe fondamentali della vita del pittore, dal praticantato nella bottega di Simone Peterzano alla morte a Porto Ercole, e sottolinea la portata rivoluzionaria della sua pittura, «[a]ntiaccademica […] e tutta dedita a speculazioni intime e spregiudicate di luce e di sostanza pittorica […]»[25].

Nel marzo-aprile 1973 un quadro di Caravaggio, *La negazione di Pietro*, diventa protagonista di *Tela e cenere*, un racconto della Banti pubblicato sulla rivista «Nuovi Argomenti» diretta da Moravia-Pasolini-Siciliano e successivamente inserito nella raccolta *Da un paese vicino* del 1975.

La tela risale all'ultimo periodo napoletano di Caravaggio (1609-1610) ed è rimasta nelle collezioni di famiglie napoletane fino agli anni sessanta del Novecento, quando viene esportata illegalmente e acquistata nel 1997 dal Metropolitan Museum of Art di New York, dove tutt'ora si trova.

Lasciandosi guidare da questi dati la Banti, che fin da *Artemisia* (1947) è maestra nel leggere con l'immaginazione ciò che la realtà storica fa trapelare e nel costruire storie più vere del vero storico, mette in piedi una galleria di personaggi che sono entrati in possesso del quadro per diritti ereditari, donazioni o vendite. Si parte da Don Antonio Castellani, che nel 1692 eredita il quadro da una sua penitente, una suora benedettina che ne aveva conosciuto l'autore, per arrivare al ventesimo secolo, allorquando un collezionista americano di origine slava, un certo Salomone Zatoposki, si aggiudica l'opera da un traffico illecito mentre è ricercato dall'Interpol.

[22] *Ibidem*

[23] Cfr. *La Fondazione Roberto Longhi a Firenze*, a cura della Fondazione, introduzione di Mina Gregori, Firenze, Cassa di Risparmio di Firenze, 1980. Recentemente Gianni Papi afferma di avere trovato un dipinto che potrebbe essere l'originale delle varie versioni del *Mondafrutto* di Caravaggio.

[24] Cfr. Laura Desideri (a cura di), *Bibliografia*, in Banti, *Romanzi e racconti*, a cura e con un saggio introduttivo di Fausta Garavini, con la collaborazione di Laura Desideri, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2013, pp. 1761-1762.

[25] Banti (introduzione di), *Il Caravaggio*, Milano, Aldo Martello, 1956, p. 5.

Per sottrarre il quadro alla venalità dei vari proprietari la Banti fantastica sulla sua inspiegabile sparizione. Nel finale, infatti, assistiamo all'incenerimento della tela nello studio dell'antiquario americano senza che sia possibile rinvenire traccia di fumo o di bruciato.

C'è un personaggio in questo racconto che merita particolare attenzione: Madre Elisabetta, la Badessa delle Clarisse. Costei riceve il quadro da una sua novizia, Isabella, turbata dalla rude rappresentazione del Primo Apostolo senza aureola davanti a una serva e a un soldataccio. Madre Elisabetta è l'unica, tra tutti i personaggi inventati dalla Banti, a conoscere il valore artistico di Caravaggio: «[…] non digiuna di cognizioni artistiche, aveva decifrato sul telaio quel nome, "Merisi", giudicato illeggibile. Non solo l'opera era eccellente ma il pittore era celebre, noto anche per la violenza dei costumi […]»[26]. Inoltre, come un'audace studiosa, si lancia nell'intuizione del futuro sovvertimento del Seicento come secolo di decadenza: «Le mode passano […] verrà il momento che il disprezzato barocco sarà rivalutato e ammirato. Questa è la vera religione, concludeva: restituire al genio dei morti il dovuto riconoscimento: e chi più di Michelangelo Merisi meritava un postumo omaggio?»[27].

Le tracce che servono a dimostrare la teoria di cui diremo tra poco non sono però finite qua. Vediamo che cosa succede quando Madre Elisabetta osserva il quadro:

> Ora, congedata la novizia e la conversa, contemplava il quadro esaminandolo con estrema attenzione, colpita da quella nuda semplicità e dal geniale gioco dei lumi. Più dello strazio di Pietro la interessava la inflessibilità accusatrice della servente: lei fedele alle regole, non possedeva specchi (le sue suore ne nascondevano di piccolissimi sotto i loro paglericci); ma qualcosa, in quel viso impavido le ricordava il proprio, o, a dir meglio, rifletteva quell'amore della verità, di cui lei si era vantata fin da bambina. In fondo, trovava giusto che il pittore avesse sottolineato il contrasto fra la umile serva sicura di sé e il pauroso Pescatore che il rimorso già puniva nell'atto stesso di dire: no, io non lo conosco. È pur vero, rifletteva, che spesso l'uomo è più debole della donna: Marta o Maddalena non avrebbero rinnegato il Maestro[28].

La Banti ci dice che la Badessa simpatizza con la serva del quadro («quel viso impavido le ricordava il proprio, o, a dir meglio, *riflettеva* quell'amore della verità, di cui lei si era vantata fin da bambina»)[29], la quale sta dicendo la verità, ovvero che Pietro è amico di Gesù. Ma fa anche una rivelazione: «È pur vero, *riflettеva*, che spesso l'uomo è più debole della donna: Marta o Maddalena non avrebbero rinnegato il Maestro»[30]. Non è la Badessa che riflette, è la Banti che, attraverso il doppio specchio Badessa/serva, riflette: riflette, attraverso il linguaggio più alto e sacro, quello biblico, che già aveva usato nelle lettere giovanili a Longhi, sul fatto che lei, come Marta o Maddalena, mai avrebbe detto al Maestro, che è l'appellativo che sempre nelle lettere giovanili usa per definire Longhi, di non conoscerlo. Mai avrebbe preso le distanze dall'uomo amato nell'ora dell'agonia. Agonia che, al momento della stesura del racconto, la Banti ha già esperito, essendo Longhi morto nel 1970. Insomma, la Banti si serve di questa Badessa conoscitrice d'arte che mai avrebbe tradito un uomo per dire la propria verità.

Ed eccoci al secondo punto di contatto tra la Banti e Caravaggio. La Nostra non si limita a trattare di Caravaggio nella sua produzione artistica e letteraria. Si avvicina a Caravaggio anche per l'indissolubilità di vita e arte, per cui entrambi, attraverso le loro opere, parlano di sé stessi. E lo fanno con il medesimo modo di operare, esordendo con soggetti semplici che alla fine delle carriere raggiungono la loro complessità riflessa.

[26] Banti, *Da un paese vicino*, Milano, Mondadori, 1975, p. 115.
[27] Ivi, pp. 115-116.
[28] Ivi, pp. 114-115.
[29] Ivi, p. 114 (il corsivo è mio).
[30] Ivi, pp. 114-115 (il corsivo è mio).

Dimostriamo questa tesi partendo da Caravaggio. Al 1597-98 risale il *David* di Madrid. L'episodio dell'Antico Testamento narra di un fanciullo ebreo di nome David che decide di affrontare il gigante filisteo Golia. Con un sasso David colpisce alla fronte Golia stendendolo a terra, poi corre verso di lui, gli sottrae la spada e lo sgozza, portando la testa in trionfo a Gerusalemme.

Caravaggio raffigura David chino sul cadavere di Golia mentre annoda a un filo il capo reciso, che reca in fronte il segno del colpo ricevuto e nella bocca spalancata comunica la sofferenza del misfatto appena consumato. In sostanza, tiene fuori il gesto del trionfo: la spada impugnata e la testa di Golia esposta al popolo d'Israele.

Nel 1606-607, con il *David* di Vienna, Caravaggio torna a confrontarsi con questa iconografia. Questa volta però decide di realizzare proprio il gesto del trionfo: un David spavaldo serra nella destra la spada, rivolta con disinvoltura all'indietro, e nella sinistra solleva per i capelli la testa mozzata di Golia.

Perché questo cambio di direzione? Cos'è accaduto tra la prima e la seconda rappresentazione? La vita. Caravaggio è ossessionato dalla sua testa mozzata. Sa che su di lui pende una condanna a morte per decapitazione per avere ucciso un uomo. Allora dimentica ogni accademismo ed empatizza con la malvagità punita del gigante.

Dobbiamo fare ancora un passo avanti, l'ultimo. Arriviamo così al 1609-10, quando viene eseguito il *David* di Galleria Borghese. Il giovane David seminudo erompe dall'oscurità (l'interno della tenda militare) ed è investito da un fascio di luce che apre all'accaduto, violento, crudo, irrevocabile. Nella mano destra reca la spada bassa e nella sinistra il trofeo della testa di Golia da mostrare all'esercito. Il male è stato sconfitto ma David non ha un volto fiero. Sono lineamenti melanconici quelli che Caravaggio ci consegna: l'eroe sa che l'umanità continuerà a peccare. E Golia, nonostante grondi sangue, continua a gridare, prova che la prepotenza è dura a morire.

L'orchestrazione del soggetto biblico ci suggerisce un'altra lettura. David rispecchierebbe Caravaggio giovane privo di macchia. Golia sarebbe invece l'autoritratto del Caravaggio tardo, consapevole di essere un uomo morto se non otterrà la grazia. E il grido è un appello a Scipione Borghese a intercedere presso lo zio, papa Paolo V, e ottenere il perdóno. La testa dipinta in cambio della testa reale.

Veniamo ora alla Nostra. Nel 1937 la Banti pubblica il suo primo libro, *Itinerario di Paolina*, una raccolta di tredici prose che, a suon di sguardi e moti dell'anima, vogliono consegnarci la formazione di un personaggio, Paolina, dall'infanzia all'adolescenza.

Nel primo capitolo, *Radici*, lo scherzo che la mamma fa tutte le sere alla bambina di un anno e mezzo lacerando il buio della stanza con il lume a petrolio in mano, riproduce, in un chiaroscuro caravaggesco, il momento di una nascita, del grido con cui dall'indistinto nero si passa alla luce dell'esistenza:

> Una stanza buia in fondo a un corridoio. La porta è chiusa e si sa che anche il corridoio è buio, ma l'oscurità non fa paura, è gioviale, frizzante di imprevisto e come foderata di luce al di là delle pareti. La fantolina avverte che basterà scalfire con un gesto o con un grido tutto questo nero perché il chiaro ritorni; sicché accetta con entusiasmo le condizioni del momento e si contenta di ballare silenziosamente sul braccio della "tata" aspettando il prodigio. Allora una voce nasce dietro ai muri, trapela e cresce pian piano. È una voce famigliarissima, anzi la sola "voce", ma così lontana e incerta da non esser più un suono ma un volo misterioso, oscillante. Ora il buio vibra al sospetto del primo chiarore, ed eccolo insidiato da un'alba bianchiccia che si annunzia e subito si diffonde a ventaglio sotto l'uscio. Il canto ispessisce, prende contorni, si solidifica, fermo ad ali tese, come un pericolo o una fortuna. La paura, deliziosa, si sfoga in eccitazione. Il colmo della felicità è raggiunto un attimo prima che la porta si spalanchi e appaia la mamma, chiara e sorridente, col lume a petrolio in mano, appena acceso. Dopo, tutto si scioglie nell'incontro fra le gioie della scoperta e quelle dell'abitudine: sapore, gustato

> per la prima volta, di una realtà il cui possesso è sicuro, e istinto di un abbraccio che dura da sempre[31].

In una scrittura che ci sfugge da tutte le parti, la sola coordinata tangibile è data dagli spazi. Le città in cui si muove Paolina sono le stesse in cui ha vissuto la Banti da bambina, ovvero Bologna, Prato e Roma. Una bambina che gioca tutto il tempo vissuto e narrato su una domanda:

> Sono gli adulti, naturalmente, che la interessano; e, in modo speciale, le donne. Poco importa quel che dicono e come son vestite: contano le inflessioni delle voci, tagliate sullo stesso modello di contegno, contano i gesti comuni a tutte: aprir la borsetta, accomodarsi i capelli sulle orecchie, infilare il guanto lasciando il pollice per ultimo, far scattare la cerniera del portamonete. Queste e simili prerogative hanno, agli occhi di Paola, l'importanza di un suggello, di un salvacondotto, non tanto per l'individuo quanto per la parola che lo classifica genericamente: "una donna, una ragazza"; alla quale poi l'individuo può ancorarsi con sicurezza, come a un palo di sostegno. Ora accade che dopo essersi saziata di tali minute osservazioni, la bambina avverta in sé come la presenza di uno strumento ingombrante che è poi quell'attenzione, quella precisione d'occhio che l'ha servita fino allora. Il canocchiale, ripiegandosi nell'astuccio, finisce per agire da microscopio come questa domanda: "e io, chi sono?"[32].

I quadri narrativi generano delle ipotesi: bambina, moglie, madre, martire, benefattrice. Nessuno stato riempie però la storia di Paolina, che si cancella con il gesto del vecchio contadino marchigiano che «poggia[…] su un foglio pulito, un mazzetto di ciliegie brillanti, spuntate quasi dalla terra con una munificenza sapiente e precisa»[33].
Nel 1941 esce il romanzo *Sette lune*. La protagonista, Maria Alessi, è Paolina divenuta giovane. È un altro alter-ego della Banti: è iscritta alla Sapienza di Roma dove frequenta le lezioni di storia dell'arte conseguendo la laurea senza lode.
Ma la cosa sorprendente è che Maria trasferisce sulla faccia del domestico di Palazzo Tordi, dove è attesa in qualità di insegnante a domicilio, l'interrogativo che Paolina si era sentita rivolgere per l'ultima volta dalle Suore di Carità.

> La domanda preparata mentalmente da tanti giorni suonò imprecisa, quasi ambigua. Subito Paola si vergognò, arrossì e vide se stessa collo sguardo della vecchia suora. Calza di seta, volpe azzurra… "Chi sei?" dicevano i battiti delle palpebre senza ciglia. "Una fannullona, un'intrigante?" E in silenzio il taglio delle labbra si muoveva come per mormorare[34].
> Questa volta il trillo vivace rispose al gesto con una prontezza suscettibile che sollecitò la trepidazione di prima e la coscienza di una debolezza, di una timidezza d'inferiore. Intanto la stretta non rallentava: ora non c'è più scampo, la porta si sarebbe aperta: e così fu. Uno spiraglio si schiuse in silenzio, s'allargò e un uomo comparve nel vano, un domestico in pianelle di feltro e la faccia del "chi sei?" sulla giacca di tela bianca. […]. L'uomo ha chiuso l'uscio mormorando qualcosa, ma chi gli bada?[35].

Romanzo senza respiro, che si misura in passi, in orchestrati movimenti di salita e di discesa. E la Banti vi introduce il personaggio di Fernanda Lazzari, che ha il compito di sciogliere a Maria il nodo dell'identità.
Ma l'offerta dell'amicizia non basta e anche questa volta la letteratura, sconfitta, si rimette in cammino.

[31] Banti, *Itinerario di Paolina*, Roma, «Augustea», 1937, p. 5.
[32] Ivi, pp. 10-11.
[33] Ivi, p. 133.
[34] Ivi, p. 124.
[35] Banti, *Sette lune*, Milano, Bompiani, 1941, pp. 7-9.

Ed eccoci al 1981 con il romanzo *Un grido lacerante*. La Banti mette in campo un soggetto adulto, Agnese Lanzi, che riprende a vivere nell'esatto momento in cui Maria ci ha salutato: la laurea in storia dell'arte, l'incontro con il Maestro che diventerà suo marito, la decisione di smettere i panni della critica e indossare quelli della scrittrice.
Figura centrale quella del Maestro, che con un tócco risuscita Agnese gravemente offesa nello spirito:

> [Agnese] era così pallida e fredda che [il custode] non ebbe dubbi e urlando "è morta, è morta" scese a balzelloni la breve scala e fu in piazza. Vennero tutti: il medico, il prete, e tutti i notabili della città, le donne in lacrime come piangessero una cara amica. […]. [Agnese] non aveva dubbi circa un'unica presenza reale, oggettiva, il tocco di una mano lunga e sottile, posata leggermente sulla sua che giaceva sul rovescio del lenzuolo[36].

Su questa Banti tarda, che ha urgenza di sgrovigliarsi, di portare a compimento la narrazione di una vita, pesa un'Agonia più grande: le fasi della malattia e morte del Maestro, allorquando il corpo di Agnese si spezza come il pane nell'Ultima Cena e l'invocazione a Cristo di prendere la propria vita in cambio della guarigione dell'Amato assorbe tutta la lettura biblica di un calice troppo amaro da bere:

> Fu quella notte che da una tempesta di tremiti convulsivi e di sussulti, una forza sconosciuta scaturì che la inarcò come un giunco, appena la testa e i piedi sfiorarono il materasso, e da quell'arco che era il suo corpo teso fino a spezzarsi poche parole si liberarono in lei con estrema violenza: "Cristo, aiuto, Cristo la mia vita per la sua, prendila". Fu colta da una immensa debolezza come se cadesse dall'alto. Forse sveniva. […]. Un giorno dalla finestra aveva isolata nella folla la orribile cassa nera e il suo cervello aveva gridato "addio amore mio" ma la sua bocca era rimasta chiusa, sigillata dallo strazio di non trovare un saluto più alto, parole più rare e ardenti di quella frase popolare, misera, che pure esprimeva tutta la sua verità. Quel mare di gente nera laggiù, dentro e fuori del cancello, notava forse la sua assenza, la criticava. Facessero pure, il Maestro era rimasto con lei dallo stesso momento che l'aveva richiesta[37].

Deposto l'amore nel silenzio, torna ad affacciarsi la domanda di Paolina: «"chi sono io?"»[38]. E la Banti finalmente ce lo dice: «"Non dimenticate che sono una donna di lettere"»[39].

Sulla sovraccoperta del romanzo è sistemata la *Maddalena penitente* di Caravaggio (Galleria Doria-Pamphilj). Ha lasciato cadere a terra tutti gli oggetti della passata vita mondana per abbracciare, con il viso rivolto in basso, le mani coricate dolcemente in grembo e una lacrima dall'occhio destro socchiuso, un discorso intimo, che lo spettatore lettore mai potrà raggiungere:

> [Agnese] si riscosse: a chi pensava? A chi conteneva tutte le parole, tutte le forme, tutte le musiche. A quello che – per non sbagliare lo chiamava Spirito – era presente in chi, comunque, viveva. Era lui, mobile nell'immobile, infelice per non esser capito e ringraziato. Quante cose deve ancora imparare una vecchia signora! Un giorno – o una notte – sarebbe venuta l'ora. L'ora che non rintoccherà senza che un grido lacerante la trasformi in un minuto[40].

Grida il David di Caravaggio, grida l'Agnese della Banti. Perché quando la vita esagera, solo l'arte, la letteratura, la Bellezza, può prendere su di sé il Dolore e gocciare pace.

[36] Banti, *Un grido lacerante*, cit., pp. 26-27.
[37] Ivi, pp. 61 e 80.
[38] Ivi, p. 80.
[39] Ivi, p. 164.
[40] Ivi, p. 175.

Dalla tela al linguaggio: la Gioconda come mito. Intersezioni tra arti visive e scrittura nell'Ottocento

Manuela Shocron Vietri

Università degli Studi di Firenze
(manuela.shocronvietri@unifi.it)

Abstract

Qual è l'origine del carattere misterioso della *Gioconda* di Leonardo da Vinci? Più precisamente, quali discorsi culturali si cristallizzano in questo apparente mistero? Per secoli, il quadro leonardesco ha rappresentato il ricettacolo di valori che lo hanno trasformato in un mito moderno. Il presente articolo si propone di identificare una serie di testi del XIX secolo come principali agenti nella costruzione e consolidamento del mito della *Gioconda*, con l'obiettivo di analizzare tali produzioni testuali come operazioni ideologiche, rivelando le dinamiche culturali e sociali che hanno consolidato tale percezione dell'opera.

Parole chiave

mitocritica, comparatistica, sociocritica

DOI

https://doi.org/10.58015/2036-2293/807

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 *Gioconda* di Leonardo da Vinci si presenta come un'opera pittorica fondamentale della cultura europea: simbolo per eccellenza dell'Umanesimo, del suo allontanamento dallo stile dei ritratti medievali, sintesi dell'ideale umanistico di applicare in modo integrato le conoscenze sull'anatomia, la geometria e le arti, nonché uno degli esempi più ricorrenti per riferirsi alla tecnica dello sfumato. Oggi è un dipinto centrale del Louvre e uno dei simboli del museo, essendo iper-riprodotta in *souvenir*, borse, magliette, *puzzle*, stampe e innumerevoli oggetti destinati ai turisti. Il dipinto leonardesco gode di una vastissima fama internazionale, essendo uno dei quadri più conosciuti al mondo.

Quando si fa riferimento a quest'opera in particolare, emerge una nozione ricorrente che potrebbe essere identificata come il filo conduttore della maggior parte delle interpretazioni a suo riguardo: il mistero. Le letture sul suo 'misterioso sguardo', 'enigmatico sorriso' e 'perturbante segreto' sembrano essere intrinseche alla *Gioconda*. Gli spettatori hanno assorbito tali idee al punto da associare i termini mistero, enigma e segreto al dipinto, come se ne facessero inequivocabilmente parte. È innegabile affermare che la grande maggioranza delle produzioni contemporanee che prendono l'opera leonardesca come protagonista possiedono una trama basata sul misticismo, sul suspense o mirano alla risoluzione di un enigma nascosto nella pittura: alcuni degli esempi più rilevanti includono il film *The Da Vinci Code* (2006), basato sul romanzo scritto da Dan Brown; il progetto multimediale intitolato *The Mona Lisa Myth*, che comprende un libro pubblicato nel 2013 e un documentario uscito nel 2014; o ancora il documentario *Secrets of the Mona Lisa* (2015), prodotto dalla BBC. L'abbondante quantità di produzioni attuali che trattano la *Gioconda* come un'opera portatrice di mistero è il risultato di un insieme di letture passate che hanno penetrato l'immaginario sociale, risultando oggi praticamente inseparabili dall'opera.

Tuttavia, se si torna al contesto in cui il dipinto fu realizzato, risulta evidente che il reiterato mistero con cui oggi viene definito è una caratteristica acquisita a posteriori. L'origine del quadro, si suggerisce, si colloca in un incarico che Leonardo ricevette dal mercante fiorentino Francesco del Giocondo per la realizzazione di un ritratto di sua moglie, Lisa Gherardini[1], in un'epoca in cui i ritratti erano un mezzo per mostrare lo *status* economico e sociale. La particolarità del dipinto si manifesta nello sfumato, una tecnica che crea una sottile transizione tra luci e ombre e che, insieme alle proporzioni anatomiche della figura ritratta, produce nello spettatore l'illusione del movimento a seconda del suo angolo di visione. In tal senso, le nozioni di mistero ed enigma che circondano l'opera sono interpretazioni che cercano di spiegare la sua tecnica da una prospettiva più letteraria o simbolica che storica: si tratta di una narrazione, di una costruzione culturale che nasce a partire da una percezione dello spettatore.

[1] Persiste ancora oggi una serie di dibattiti intorno al dipinto e al suo stato originale. Giorgio Vasari descrive: «Prese Lionardo a fare per Francesco del Giocondo il ritratto di mona Lisa sua moglie; e quattro anni penatovi, lo lasciò imperfetto; la quale opera oggi è appresso il re Francesco di Francia in Fontanableo: nella qual testa chi voleva vedere quanto l'arte potesse imitar la natura, agevolmente si poteva comprendere; perchè quivi erano contraffatte tutte le minuzie che si possono con sottigliezza dipignere. [...] Le ciglia, per avervi fatto il modo del nascerei peli nella carne, dove più folti, e dove più radi, e girare secondo i pori della carne, non potevano essere più naturali». (Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* [1550], Firenze, Sansoni, 1906, pp. 39-40). Nonostante l'identità di Lisa sia stata verificata, la descrizione di Vasari fu generatrice di dubbi tra gli studiosi d'arte, poiché non coincideva pienamente con l'opera esposta al Louvre, e molte ricerche hanno quindi ipotizzato l'esistenza di più di una *Gioconda*. L'ingegnere francese Pascal Cotte ha condotto un'analisi con una tecnica chiamata *Layer Amplification Method* (L.A.M.), che lo portò alla conclusione, nel 2015, che sotto la *Gioconda* oggi esposta a Parigi ci sia un ritratto diverso, un quadro che, si suggerisce, fu modificato da Leonardo fino a trasformarsi nell'opera che oggi conosciamo. Tuttavia, molti storici dell'arte dissentono e respingono l'idea che sotto il quadro del Louvre si trovi un'opera distinta e compiuta. In particolare, Martin Kemp considera le immagini di Cotte come prove di modifiche nel processo creativo, ma nega che si tratti di versioni parallele complete del ritratto, affermando che «...whatever we are seeing, we are not witnessing a series of quasi-finishing versions of the Mona Lisa under the present surface. We are being presented with new evidence of Leonardo's very fluid processes of creation, on the ground-plan of an initial cartoon». (Martin Kemp, *Living with Leonardo. Fifty Years of Sanity and Insanity in the Art World and Beyond*, London, Thames & Hudson, 2018, p. 233).

Esistono diversi studi precedenti che affrontano l'influenza della *Gioconda* nell'ambito letterario. Uno di essi è precisamente *Tombeau de Léonard De Vinci : Le peintre et ses tableaux dans l'écriture symboliste et décadente* (1981) di Jean-Pierre Guillerm, una ricerca storico-letteraria che traccia il processo attraverso cui la critica simbolista e decadente costruisce il prestigio culturale di Leonardo e della sua pittura durante il XIX secolo. La sua precisa analisi e documentazione dei testi descrivono il modo in cui diversi autori contribuirono a erigere Leonardo e la *Gioconda* come pilastri culturali; tuttavia, Guillerm tende a integrare il dipinto all'interno del mito di Leonardo come 'genio universale': il fascino che il ritratto esercita sul pubblico viene letto in maniera subordinata al pittore, funzionando come una sorta di sintesi del suo prestigio e non come un mito moderno dotato di un proprio sistema di significati. Da un analogo approccio storico-letterario, nel suo articolo intitolato *I decadenti e la Gioconda: ambiguità e polivalenza di un simbolo*, pubblicato nel 1977 sulla rivista «Studi francesi», Valeria Ramacciotti Donato analizza la ricezione della *Gioconda* all'interno dell'estetica decadente e simbolista, rivelando i procedimenti letterari e poetici attraverso i quali l'opera diventa simbolo. Tuttavia, non viene affrontato un chiaro interrogativo critico riguardo al componente enigmatico che circonda l'opera.

A prima vista risulta notevole l'abbondanza di analisi critiche sulla *Gioconda* che privilegiano un approccio storico-letterario. Per questo motivo si rende necessario rivisitare nuovamente i testi da una prospettiva sociologica che consenta di smontare le costruzioni ideologiche del mito moderno nel suo senso barthesiano[2], con l'obiettivo di riflettere sui meccanismi culturali che perpetuano il fascino dell'opera pittorica.

Per questo motivo, cercando di rispondere all'interrogativo sull'origine dell'aura misteriosa che circonda la *Gioconda* di Leonardo, il presente articolo si propone di smontare e analizzare criticamente il modo in cui l'opera diventa un mito moderno attraverso un insieme di testi del XIX secolo. In termini di Barthes, si tratterebbe del modo in cui l'opera come segno viene svuotata, spogliata del suo contesto storico originario e reinterpretata in maniera successiva nel tempo. Le produzioni scritte menzionate consistono in letture dirette della figura ritratta, le quali agiscono su di essa, modificandola, attribuendole strati narrativi e simbolici che contribuiscono a prolungare e a trasformare la sua dimensione semantica.

Il punto di partenza della *Gioconda* come mito emerge simultaneamente alla costruzione del termine storiografico di 'Rinascimento'. La promozione di tale etichetta applicata ai secoli XIV, XV e XVI può essere interpretata come una riscrittura, una rielaborazione, una deformazione abbellita e ottimistica di quello che fu il programma culturale umanista. Tale processo aveva un obiettivo specifico: trasformare quel contesto storico in uno strumento funzionale alla legittimazione di un passato glorioso. Storici come Jules Michelet ed Edgar Quinet si occuparono di infondere nel termine 'Rinascimento' un insieme di significati che portarono alla cristallizzazione di un'epoca concepita attraverso accezioni inequivocabilmente positive, promettenti e, soprattutto, esemplari per la società moderna.

L'altalena in cui entrò la Francia successivamente alla Rivoluzione —il ritorno del potere clericale che comportò la Restaurazione borbonica, la successione di diverse monarchie, la continuità di una serie di valori conservatori— spinse i detrattori dell'*Ancien Régime* a comporre modelli del passato che potessero servire come riferimento e con i quali rendere possibile un'identificazione. Michelet e Quinet vedono nell'Umanesimo una rottura con il medievalismo, uno scenario ideale per l'elaborazione

[2] «On retrouve dans le mythe le schéma tridimensionnel dont je viens de parler : le signifiant, le signifié et le signe. Mais le mythe est un système particulier en ceci qu'il s'édifie à partir d'une chaîne sémiologique qui existe avant lui : c'est un système sémiologique second. Ce qui est signe (c'est-à-dire total associatif d'un concept et d'une image) dans le premier système, devient simple signifiant dans le second. Il faut ici rappeler que les matières de la parole mythique (langue proprement dite, photographie, peinture, affiche, rite, objet, etc.), pour différentes qu'elles soient au départ, et dès lors qu'elles sont saisies par le mythe, se ramènent à une pure fonction signifiante : le mythe ne voit en elles qu'une même matière première ; leur unité, c'est qu'elles sont réduites toutes au simple statut de langage». (Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957, p. 187).

di una narrativa capace di promuovere le nozioni di progresso e l'istanza in cui radicare le origini dello spirito moderno. In tal senso, il 'Rinascimento' —interpretata come l'epoca storica in cui 'rivivono' i valori greco-romani, in cui l'individuo 'scopre se stesso' e in cui vengono messi a nudo i valori obsoleti del mondo medievale— diventa uno specchio attraverso il quale la Francia pretende di vedersi: il bisogno di superare il potere clericale alimenta un discorso orientato alla transizione di un'era, al superamento dei dogmi, all'esaltazione dell'individuo, e trova nei secoli XIV, XV e XVI lo scenario ideale per la costruzione di un modello passato che possa servire da riferimento nel presente. In questo modo, l'etichetta di 'Rinascimento' si consolida e si diffonde, giungendo fino ai nostri giorni.

La massificazione è sempre stata uno dei tratti distintivi della borghesia: fin dalle sue origini si presenta come la classe sociale che domina i mezzi di produzione, orientata secondo una logica di produzione e vendita. Non si tratta solo di un oggetto come prodotto, capace di essere copiato in serie in modo tale di arrivare alla portata di tutti, ma si assiste anche alla massificazione dei valori: la premeditata uniformità delle tendenze che conduce a un'omogeneizzazione della cultura, all'accettazione simultanea di una serie di ideali condivisi. Per questo motivo, la naturalizzazione sarebbe il risultato prevedibile dietro l'apparato borghese, poiché dissocia il soggetto in modo tale che diventi indistinguibile il momento in cui un'idea o un valore si è installato nella società. In tal senso, l'istituzionalizzazione del termine nella storiografia implica l'assimilazione di un insieme di valori imposti che mirano a esaltare un'istanza passata in funzione delle necessità del presente. Risulta evidente: non c'è modo di utilizzare la nozione di 'Rinascimento' in maniera neutrale, poiché essa implica, in tutti i casi, una posizione ideologica.

Il termine introdotto dagli storici francesi è già stato analizzato dalla critica sotto la nozione di mito. In *The Myth of Renaissance in the Nineteenth-Century Writing* (1994) di J. B. Bullen, viene esaminata l'etichetta attribuita alla periodizzazione storica durante il XIX secolo e si evidenzia l'idea secondo cui ciò che oggi conosciamo come 'Rinascimento' è un mito creato da scrittori e intellettuali appartenenti al XIX secolo, una costruzione culturale e ideologica che si è modellata attraverso dibattiti letterari, politici e religiosi dell'epoca[3]. Bullen affronta, con una metodologia che combina storia culturale e analisi testuale, l'invenzione del concetto di 'Rinascimento' nella scrittura ottocentesca. Si tratta di un'analisi approfondita di un mito culturale sviluppato nell'ambito della storia delle idee, partendo dalla nozione iniziale di 'rinascimento culturale' emersa da intellettuali come Voltaire, e successivamente recepita dagli storici francesi. Successivamente, tale concetto sarebbe stato reinterpretato da scrittori anglofoni dell'era vittoriana, come Pugin, Ruskin, Browning ed Eliot, che plasmarono il concetto francese di 'Rinascimento' per riflettere le condizioni culturali ed estetiche del loro tempo. Infine, Bullen conclude la sua ricerca indicando che verso la fine del XIX secolo figure come Swinburne, Arnold, Pater e Symonds impiegarono il mito del Rinascimento per esplorare le relazioni tra etica, estetica, potere, autorità e individualismo.

Uno dei punti fondamentali della ricerca di Bullen è il modo in cui il termine 'Rinascimento' si riveste della nozione di mito. Riprendendo le nozioni esposte da Barthes in *Mythologies* (1957), Bullen sostiene l'idea secondo cui la periodizzazione storiografica è un mito moderno in quanto si presenta come una costruzione ideologica che naturalizza ciò che in realtà è un prodotto discorsivo del XIX secolo. In termini semiologici, risulterebbe un sistema di significazione di secondo ordine, poiché parte dallo svuotamento di un segno già esistente per poi riempirlo con dei concetti nuovi, dando luogo a un altro segno, un prodotto culturale carico di un'ideologia che si maschera come inerente ed eterna. Tuttavia, si potrebbe affermare che tale processo di mitificazione si costituisca su una macro-scala: è un discorso che proietta ideali moderni in contesti propri del passato, ma non si limiterebbe a una sola linea narrativa. La

[3] «The Renaissance is the product of language, of historical discourse, and it is this which permits the use of the term myth in the context of Renaissance historiography». (J. B. Bullen, *The Myth of Renaissance in the Nineteenth-Century Writing*, Oxford, Clarendon Press, 1994, p. 2).

Gioconda possiede un insieme di caratteristiche che permettono di pensarla come un mito moderno in sé, derivato dal grande mito del Rinascimento: nata come ritratto durante il Cinquecento, nel XIX secolo viene deformata e alterata per reinventarsi come simbolo del mistero, trasformandosi persino nel *topos* ricorrente di diverse opere letterarie dell'epoca. Il sorriso interpretato come rappresentazione di un segreto insondabile, lo sguardo che apparentemente segue lo spettatore e l'insieme dei dibattiti riguardanti i molteplici cambiamenti che Leonardo operò sulla tela sono fattori che eccedono il mito del Rinascimento, costruendo una narrativa indipendente che si sviluppa in parallelo. Se è possibile parlare del 'mito della Gioconda', è perché il dipinto è stato rivestito di un marcato carattere misterioso che risulta inscindibile dall'opera: l'apparente enigma penetrò così profondamente nella società che sembra essere nato insieme al quadro. La *Gioconda* si trasforma, dunque, in un mito dentro un altro.

L'origine del misticismo nel dipinto potrebbe trovarsi in Michelet:

> Bacchus, Saint Jean et la Joconde, dirigent leurs regards vers vous; vous êtes fascinés et troublés, un infini agit sur vous par un étrange magnétisme. Art, nature, génie de mystère et de découverte, maître des profondeurs du monde, de l'abime inconnu des âges, parlez, que voulez-vous de moi? Cet toile m'attire m'appelle, m'envahit, m'absorbe; je vais à elle malgré moi comme l'oiseau va au serpent.[4]

Lo storico affronta tre opere specifiche di Leonardo che fino ad allora avevano ricevuto meno attenzione rispetto ad altre[5], e individua in esse il dispositivo ideale per accrescere l'interesse per l'Umanesimo. Nei suoi testi, Michelet e Quinet fanno spesso riferimento alla presenza di un'energia strana e enigmatica che 'spinge' e 'assorbe' lo spettatore verso di essa. Non fanno allusioni alla tecnica, alle proporzioni, ai giochi di luci e ombre dei tratti, né sviluppano descrizioni da un punto di vista critico: ciò che qui si instaura è una narrativa che avvolge l'opera in un'atmosfera di inspiegabile, trasformandola quasi in un elemento soprannaturale. La *Gioconda*, insieme a *Bacco* e a *San Giovanni*, si trasforma in una sorta di entità viva dotata di una qualità magica.

Le radici di tale interpretazione potrebbero essere individuate in Vasari, poiché è lui a seminare l'idea secondo cui l'eccezionalità del quadro risiede nella sua capacità di apparire fatta di 'vera carne'[6]. Tuttavia, Vasari fa riferimento prevalentemente alla capacità di Leonardo di imitare la natura: non c'è una definizione precisa di mistero o enigma, né di quel magnetismo che Michelet descrive. Il modo in cui lo storico francese allude al dipinto leonardesco rappresenta, innanzitutto, una strategia perfetta per suscitare curiosità e interesse: è accettata dalla società poiché genera un effetto immediato di fascinazione di fronte all'inspiegabile, e sebbene anche Quinet compia descrizioni simili della *Gioconda*[7], Bullen sottolinea che Michelet sfruttò principalmente l'apparente carattere ipnotico delle opere di Leonardo proprio per stabilire una distanza rispetto ai dipinti medievali. Il magnetismo che descrive in Leonardo diventa, dunque, uno strumento funzionale alla sua narrativa:

---

[4] Jules Michelet, *Histoire de France au XVIe*, vol. 7. *Renaissance*, Chamerot Libraire-Éditeur, Paris 1855, p. XC.

[5] La minore attenzione relativa riservata ad alcune opere di Leonardo potrebbe derivare dal fatto che, all'inizio del XIX secolo, la sua reputazione era maggiormente consolidata in ambito scientifico che in quello artistico. A questo proposito, Bullen osserva: «Leonardo da Vinci was not an unknown figure in the 1840s, but unlike Michelangelo and Raphael, he had always been somewhat enigmatic. Even in Vasari's *Life* he was a man who dabbled in strange things— as much a scientist as an artist, and something of a magus. Indeed, in the early years of the nineteenth century Leonardo had been adopted by scientists rather than art historians». (Bullen, *op. cit.*, pp. 172-173.).

[6] «La bocca, con quella sua sfenditura, con le sue fini unite dal rosso della bocca, con l'incarnazione del viso, che non colori, ma carne pareva veramente». (Vasari, *op. cit.*, pp. 39-40).

[7] «Le sourire de la Joconde, n'est pas encore une fois le sourire demi-ironique de l'âme humaine qui promène en paix ses regards sur le monde affranchi des anciennes terreurs?» (Edgar Quinet, *Révolutions d'Italie*, tome deuxième, première partie, Paris, Chamerot, Libraire-Éditeur, 1851, pp. 212-213.

> It was, however, Michelet who exploited most fully the appearance of hypnotic reverie in the work of Leonardo, and in the Renaissance he contrasts the necromantic power of Leonardo with the simple piety of Fra Angelico. [...] The gap of 'a thousand years' which separates Fra Angelico from Leonardo is also the gap which separates Rio and Montalembert from Michelet and Quinet, the Church from the University, and the Middle Ages from the Renaissance.[8]

L'origine del mito della *Gioconda* si trova precisamente in questo discorso: si tratta di una narrativa che maschera una potente costruzione ideologica, operando depoliticizzata e filtrandosi nella società fino a naturalizzarsi. Michelet pone le basi per far passare un ritratto a un archetipo di mistero che 'cattura' chi lo osserva. La dimensione storica concreta del dipinto viene così relegata in un irrevocabile secondo piano: il nome di Lisa Gherardini scompare, il segno si svuota, e il sorriso e lo sguardo cessano di essere un prodotto della tecnica del pittore per diventare elementi dotati di un carattere ambiguo e strano che si finge eterno, inerente alla stessa opera.

L'apparente enigma e il mistero nella *Gioconda* sono nozioni che senza dubbio assolvono pienamente al loro scopo: non solo sono accettate socialmente, ma suscitano interesse e circolano in maniera prolifica tra gli scrittori dell'epoca. È così che il quadro di Leonardo non solo continua a essere letto attraverso una lente che lo giudica enigmatico, ma continua a essere dotato di ulteriori attributi. Negli anni successivi, l'opera leonardesca comincia ad acquisire sfumature che la collegano a un'ambiguità che suggerisce attrazione e pericolo: è il caso della descrizione effettuata dallo storico dell'arte Charles Clément. Nel suo studio sull'arte italiana, Clément concentra l'attenzione sugli spettatori che osservano la *Gioconda* al Louvre e fa riferimento, in maniera molto simile a Michelet, a un magnetismo che assorbe e cattura. Ciò che qui viene descritto è l'impatto sociale generato dall'opera: il ritratto si trasforma in un generatore di desiderio, smarrimento e inquietudine, contribuendo alla sua consolidazione come mito moderno.

> Cette image voluptueuse et charmante de Mona Lisa existe depuis plus de trois siècles. Des milliers d'hommes de tout âge et de toutes langues se sont pressés autour de ce cadre étroit. Ils se sont embrassés aux rayons de ces yeux limpides et ardents. Ils ont écouté les paroles menteuses de ces perfides lèvres. Ils ont emporté aux quatre coins du monde le trait empoisonné dans leur cœur. Aussi longtemps qu'il restera quelques vestiges de cette merveilleuse et funeste beauté, tous ceux qui cherchent à lire les mystères de l'âme sur les traits du visage viendront avec angoisse demander à ce sphinx nouveau le mot de l'énigme éternelle. Amoureux, poëtes, rêveurs, allez mourir à ses pieds ! Votre désespoir ni votre mort n'effaceront de cette bouche railleuse le sourire enchanteur, le sourire implacable qui promet la félicité, qui ne donnera jamais le bonheur.[9]

Nella sua descrizione del quadro leonardesco, Clément introduce esplicitamente la creatura mitologica della sfinge come punto di confronto, iscrivendosi in un quadro simbolico. Tale creatura acquisisce dei tratti specifici durante il XIX secolo: incarna l'archetipo dell'enigmatico essendo capace di suscitare ammirazione e desiderio. Il ricorso alla sfinge implica rivestire la figura del quadro di una sorta di ambiguità, poiché si suggerisce che essa possieda il potere di attrarre e respingere simultaneamente. Si trasforma dunque in una fascinazione inquietante, e tali nozioni risultano solo

[8] Bullen, *op. cit.*, p. 179.
[9] Charles Clément, *Michel-Ange, Léonard de Vinci, Raphaël: avec une étude sur l'art en Italie avant le XVIe et des catalogues raisonnés historiques et bibliographiques*, Paris, Hetzel, 1866, pp. 223-224.

preparatorie all'arrivo di una molteplicità di universi mitici e archetipici che accrescono ulteriormente il mito della *Gioconda*.

> La Joconde ! Sphinx de beauté qui souris si mystérieusement dans le cadre de Léonard de Vinci et semblés proposer à l'admiration des siècles une énigme qu'ils n'ont pas encore résolue, un attrait invincible ramène toujours vers toi ! [...] Léonard de Vinci imprime à ses figures un tel cachet de supériorité, qu'on se sent troublé en leur présence. Les pénombres de leurs yeux profonds cachent des secrets interdits aux profanes, et les inflexions de leurs lèvres moqueuses conviennent à des dieux qui savent tout et méprisent doucement les vulgarités humaines. [...] Ne dirait-on pas que la Joconde est l'Isis d'une religion cryptique qui, se croyant seule, entr'ouvre les plis de son voile, dût l'imprudent qui la surprendrait devenir fou et mourir ? Jamais l'idéal féminin n'a revêtu de formes plus inéluctablement séduisantes. Croyez que si don Juan avait rencontré la Monna Lisa, il se serait épargné la peine d'écrire sur sa liste trois mille noms de femmes ; il n'en aurait tracé qu'un, et les ailes de son désir eussent refusé de le porter plus loin. Elles se seraient fondues et déplumées au soleil noir de ces prunelles.[10]

Nelle parole di Gautier si suggerisce già un mito consolidato: la *Gioconda* non solo nasconde un segreto, ma tale segreto abbraccerebbe secoli. La citazione dell'autore francese rivela il punto di conversione dell'opera leonardesca in un mito moderno, trovandosi carica, come afferma Barthes, di un nuovo contenuto dotato di un'ideologia già impercettibile e apparentemente eterna.

Uno dei punti più interessanti del testo di Gautier è proprio l'accrescimento delle possibili significazioni, poiché non solo si conferma la continuità del discorso sull'enigma, ma si inserisce il quadro in una costellazione di narrazioni completamente diverse, come la già menzionata sfinge, presente anche nel testo di Clément, a cui si aggiungono Iside e Don Giovanni. Qui è utile fare alcune precisazioni: la sfinge e Iside risultano, in quanto tali, mitologie nel loro senso più classico; Iside è un personaggio che fa parte di un racconto cosmogonico e religioso, e la sfinge condivide la stessa origine essendo concepita come guardiana dei templi e delle tombe nella religione egizia. In Occidente, la creatura riappare nella letteratura greca come figura mostruosa che pone enigmi agli uomini, fino a essere sconfitta da Edipo. In entrambi i casi si tratta di un mito con una funzione simbolica e narrativa precisa. La differenza tra le due risiede, tuttavia, nella conversione della sfinge in un archetipo culturale che designa 'l'enigmatico' in termini generali, relegando in secondo piano il riferimento alla sua narrativa originale. Presentando la *Gioconda* associata a queste due figure, Gautier articola un ideale femminile inaccessibile e carico di segreto, in cui lo sguardo e il sorriso della figura si trasformano in simboli di conoscenza proibita. Da una prospettiva sociologica, tale costruzione rispecchia un insieme di dinamiche sociali proprie dell'Ottocento: la fascinazione per il proibito e l'esoterico, e soprattutto, la gerarchizzazione dell'accesso alla conoscenza artistica. L'ultima nozione menzionata risulta fondamentale: in uno scenario storico caratterizzato dalla marginalizzazione dell'artista e in cui il campo letterario si definisce per l'opposizione rispetto ai valori del mercato[11], è chiaro che l'artista cercherà di legittimare il proprio ruolo sociale attraverso la composizione di un discorso che lo esalti e lo rivendichi. È per questo che l'arte diventa, per gli stessi artisti, una sorta di regno sacro riservato a loro stessi. Parte della lettura che Gautier fa della *Gioconda* riflette tale ideologia: il quadro qui risulta una metafora della chiusura

[10] Théophile Gautier, *Guide de l'amateur au Musée de Louvre, suivi de La vie et les œuvres de quelques peintres*, Paris, Charpentier, 1882, pp. 26-27.

[11] « Les progrès du champ littéraire vers l'autonomie se marquent au fait que, à la fin du XIXe siècle, la hiérarchie entre les genres (et les auteurs) selon les critères spécifiques du jugement des pairs est à peu près exactement l'inverse de la hiérarchie selon le succès commercial ». (Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, pp. 165-166).

dell'ambito artistico, un'espressione dell'esclusività che gli stessi artisti cercavano di instaurare.

Con il riferimento a Don Giovanni emerge un'altra particolarità che è necessario distinguere, ed è la sua natura come personaggio letterario. Don Giovanni nasce con l'opera *El burlador de Sevilla* (circa 1630) di Tirso de Molina; tuttavia, la sua diffusione fu così ampia —grazie a opere come *Dom Juan ou le Festin de Pierre* (1665) di Molière, *Il dissoluto punito, ossia il Don Giovanni* (1787) tratto dal libretto di Lorenzo da Ponte e dalla musica di Mozart, *Don Juan* (1819-1824) di Byron, *Don Juan Tenorio* (1844) di José Zorrilla, tra gli altri— che finì per distaccarsi dall'opera letteraria concreta per diventare un archetipo culturale universale del seduttore irriverente. In tal senso, il fatto che la *Gioconda* 'neutralizzi' Don Giovanni implica un assorbimento e una sorta di supremazia della potenza dell'enigma femminile che il dipinto rappresenta. Da un punto di vista sociale, tali nozioni indicherebbero la trasformazione del dipinto in un veicolo capace di articolare fantasie culturali di controllo, seduzione e sublimazione del desiderio maschile, contemporaneamente al rafforzamento di norme sociali riguardanti il genere e la bellezza. A sua volta, l'associazione a un 'sole nero' introduce un ossimoro che suggerisce nuovamente un'ambiguità: la figura del ritratto si legge in maniera simile a quella di Clément, risultando tanto bella quanto pericolosa.

Gautier non vede la *Gioconda* solo come insondabile, enigmatica e misteriosa, ma le conferisce una grande densità simbolica che la collega ad altri universi mitici e letterari, realizzando un assemblaggio intertestuale che fa sì che il dipinto trascenda il suo origine storico. In tal senso, l'opera di Leonardo non è più il ritratto di Lisa Gherardini, ma una figura che cattura immaginari: collegandola alla sfinge, il suo sorriso non è solo un tratto pittorico, ma un enigma. L'identificazione esplicita con Iside e con una 'religione criptica' inscrive il presunto segreto della *Gioconda* nel registro di una conoscenza proibita, diventando una metafora di un insieme di valori sociali ottocenteschi.

La fascinazione che il quadro suscita in questo secolo in particolare potrebbe essere ipotizzata nel modo seguente: Michelet parte da una necessità di stabilire una rottura rispetto al mondo medievale. In tal senso, le opere di Leonardo risultano assolutamente escluse dai parametri legati alla spiritualità, a una contemplazione trasparente e piatosa che caratterizza così tanto le opere medievali. Elaborata a partire da un insieme di tecniche che hanno rivoluzionato la pittura e che rivelano una transizione tra diverse istanze storiche, la *Gioconda* viene letta attraverso un paradigma di ambiguità e di enigmi, e il suo carattere ibrido è proprio ciò che cattura lo spettatore moderno[12]. L'opera di Leonardo rappresenta, agli occhi del XIX secolo, l'attrazione per l'inspiegabile, il desiderio per l'ignoto, e il fatto di definirla come 'magnetica'[13] genera la convinzione che possieda una forza soprannaturale che trattiene lo spettatore. Né il sorriso né lo sguardo rivelano qualcosa di concreto: non c'è un messaggio esplicito di pietà né di fede, non c'è funzione edificante, né istruzione suggerita, non è rivestita di un'allegoria moralizzante, e probabilmente sono queste caratteristiche a renderla un'opera aperta, libera, capace di

[12] «The gap of 'a thousand years' which separates Fra Angelico from Leonardo is also the gap which separates Rio and Montalembert from Michelet and Quinet, the Church from the University, and the Middle Ages from the Renaissance. Fra Angelico was the darling of the Christian historians, and here he is brought face to face with the béte noir of the Renaissance. On one side Angelico's Corenation of the Virgin represents that supine, medieval dependency of Christian on a Church which deprives them of life and vigour; on the other side, the pictures of Leonardo represent the free play of the inquiring imagination. As Michelet describes them, the works of Leonardo are neither spiritual nor beautiful in any sense that Rio would have understood; they are instead magnetically attractive to the observer in tune with the modern world». (Bullen, *op. cit.*, pp. 179-180).

[13] Non è casuale l'uso del termine 'magnetico' per descrivere il ritratto: in effetti, nozioni come questa o persino la credenza in una 'forza ipnotica' erano profondamente sentite all'epoca. Ciò è dovuto, in parte, al fatto che Franz Anton Mesmer sviluppò la sua teoria del magnetismo animale nel XVIII secolo, puntando a una forza invisibile che fluisce tra gli esseri viventi. Nel XIX secolo, tale teoria si diffuse per spiegare fenomeni di attrazione, aumentando l'interesse per ambiti legati allo spiritismo, all'occultismo e all'ipnosi. Nelle opere letterarie in particolare, queste nozioni diventano il *topos* di storie come *Louis Lambert* (1832) di Balzac, *Mesmeric Revelation* (1844) di Poe, *Aurélia ou le Rêve et la Vie* (1855) di Nerval, tra le altre.

catturare un'infinità di riletture. Per la società moderna, la *Gioconda* diventa lo spazio ideale per depositare un insieme di nuovi contenuti.

Il fatto di non essere una vergine, né possedere un attributo chiaro che la identifichi o un contesto narrativo concreto rappresenta un punto di distinzione notevole rispetto ad altre opere di Leonardo, come ad esempio L'*Ultima Cena*. Questa potente ambiguità radicale che la circonda è il fattore che consente di trasformarla in un mito moderno indipendente, con un repertorio di simboli proprio. In tal senso, si potrebbe dire che, pur partendo dal mito del Rinascimento, la ricodificazione della *Gioconda* raggiunge tale portata da conferirle una natura autonoma.

Tuttavia, quell'interpretazione del dipinto come sfinge, il suo legame con un mondo criptico e la sua associazione a narrazioni come quella di Don Giovanni rappresentano solo una fase dell'insieme di letture sviluppatesi sul quadro. Si potrebbe affermare che l'opera continuerà a essere recepita e ad accumulare sempre più contenuti, e pertanto il suo mito non farà altro che accrescersi. Una delle referenze testuali più conosciute è proprio quella prodotta da Walter Pater:

> She is older than the rocks among which she sits; like the vampire, she has been dead many times, and learned the secrets of the grave; and has been a diver in deep seas, and keeps their fallen day about her; and trafficked for strange webs with Eastern merchants; and, as Leda, was the mother of Helen of Troy, and, as Saint Anne, the mother of Mary; and all this has been to her but as the sound of lyres and flutes, and lives only in the delicacy with which it has moulded the changing lineaments, and tinged the eyelids and the hands. The fancy of a perpetual life, sweeping together ten thousand experiences, is an old one; and modern philosophy has conceived the idea of humanity as wrought upon by, and summing up in itself, all modes of thought and life. Certainly Lady Lisa might stand as the embodiment of the old fancy, the symbol of the modern idea.[14]

Pater, come Michelet, Clément e Gautier, trascura il ritratto di Lisa Gherardini: il contesto storico dell'opera risulta praticamente disarticolato. Tuttavia, Pater compie un passo ulteriore e fa sì che il quadro si ingigantisca ancora di più: l'opera leonardesca diventa qui il ricettacolo di tutte e ciascuna delle esperienze umane, abbracciando tutti i tempi e le culture. Nel ritratto della *Gioconda* si fondono una molteplicità di vite, culture e simboli, tutti concentrati in un unico volto. Le referenze risultano praticamente inabarcabili: vampiro, subacquea di mari profondi, conoscitrice di mercanti orientali, paragonabile a Leda e anche a Sant'Anna, venendo infine definita come 'simbolo dell'idea moderna'. La descrizione esercitata da Pater non implica, come in Gautier, la proiezione di altri narrazioni nel dipinto, bensì la sua trasformazione in una rappresentazione totale di un'umanità concepita come un accumulo infinito di esperienze, suggerendo che l'arte possieda il potere di condensarle in un'unica forma, in un unico volto. Michelet, Quinet e Clément vedevano la *Gioconda* come portatrice di un enigma magnetico, Gautier proiettava in essa altre narrazioni, come quella della sfinge, Iside e Don Giovanni, e Pater propone una fusione di tutti questi immaginari per elevare il quadro a un livello esperienziale di tipo filosofico-estetico. In tal senso, il dipinto finisce per consolidarsi come un'icona universale, un riassunto della fantasia della vita perpetua: la totalità della storia e della memoria culturale, dove si concentrano l'antico, il moderno, il cristiano, il pagano, l'orientale e l'occidentale.

In una società come quella vittoriana, in cui si cercava che la critica d'arte possedesse una matrice edificante, l'analisi che Pater compì del quadro di Leonardo era considerata priva di interesse per i valori morali, e il suo testo fu interpretato come suggestivo e provocatorio da studiosi come Matthew Arnold, rappresentante di una critica più normativa e moralizzante. Si sottolineava il fatto che Pater utilizzasse la

[14] Walter Pater, *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, edited, with textual and explanatory notes, by Donald L. Hill. Berkeley, University of California Press, 1980, p. 99.

Gioconda come pretesto per proiettare sensazioni, allusioni letterarie, privando il quadro del suo valore come documento storico e trasformandolo in un simbolo poetico aperto in cui si condensano tempi, miti e memorie collettive. Tali fattori sono precisamente quelli che garantirono la perdurabilità dell'influenza di Pater: per i suoi successori, come Oscar Wilde, Algernon Charles Swinburne, Arthur Symons, tra gli altri, tale descrizione implicava una liberazione, un invito a leggere l'arte non a fini morali, ma come esperienza estetica pura, come detonatore di un'infinità di significati.

In conclusione, si potrebbe indicare che il punto culminante della trasformazione della *Gioconda* in mito moderno si raggiunge proprio con Pater, poiché implica un'apertura totale: un'icona aperta per essere successivamente letta e reinterpretata. Il quadro in sé non educa, non moralizza, ma la sua funzione diventa quella di provocare un impatto estetico diretto, un'esperienza nello spettatore, anticipando la lettura moderna dell'arte come esperienza soggettiva e aperta, in cui la percezione individuale e la proiezione culturale assumono tanto valore quanto l'opera stessa.

Persistono, tuttavia, un insieme di narrazioni che risultano indissolubili dalla *Gioconda*: il mistero, il magnetismo, l'enigma e la sfinge sono nozioni che restano impresse in modo permanente nel quadro come risultato della loro ripetuta apparizione nelle letture che il XIX secolo produsse su di essa. In tal senso, si potrebbe sostenere che le nozioni menzionate facciano parte di una natura specifica di un mito indipendente, autonomo da altri come il grande mito del Rinascimento o come il mito del genio universale che Leonardo incarna. Le molteplici letture sviluppate sulla *Gioconda* nel corso del XIX secolo —da Michelet fino a Pater— si iscrivono in essa come tratti aggiunti, prolungando il suo significato in maniera indefinita.

Le tre «città del mondo» dell'ultimo Vittorini tra fotoreportage, crisi della forma romanzo e opzione cinematografica

Salvatore Francesco Lattarulo

Università di Bari
(salvatorefrancescolattarulo@gmail.com)

Abstract

Le città del mondo di Elio Vittorini è un caso interessante di prodotto d'ingegno in cui fotografia, letteratura e cinematografia intrecciano un rapporto ora sinergico ora antagonistico. Nata inizialmente come fotoreportage e poi divenuta opera narrativa, l'ultima fatica letteraria dell'autore siciliano resta incompiuta sulla carta aspirando a trovare nella traduzione in pellicola un plausibile esito artistico. Il romanzo a canone sospeso tenta attraverso la riconversione in sceneggiatura di fuoriuscire dalla sua *impasse* comunicativa, ritornando, forse, all'idea originaria di testo visivo. Più che una trasposizione del libro, il film ne diventa allora una sorta di abiura formale pur in una vischiosa complicità tra immagine e testo.

Parole chiave

Fotografia, letteratura, cinema

DOI

https://doi.org/10.58015/2036-2293/812

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.

Si può affermare che l'idea delle 'città del mondo' si snodi lungo la parabola creativa di Elio Vittorini in tre tappe a un tempo distinte e complementari. Il minimo comune denominatore di questi tre momenti mi pare possa riassumersi nel macro-dato dell'impossibilità di dare una fisionomia compiuta al progetto d'insieme. Si tratta perciò di tre tentativi che riflettono, ciascuno a suo modo, la storia complessiva di un fallimento, se tale è lecito definirlo, estetico.

C'è da chiedersi allora perché tale operazione artistica, che evidentemente stava molta a cuore all'autore, tanto da diventarne una sorta di rovello narrativo, non sia andata a buon fine, sia rimasta, cioè, allo stadio della formula *tout-court* dell'intrapresa totale, del *Gesamtwerk* a canone sospeso. È il caso di dire che Vittorini concepisce un'opera-mondo e che come tale essa non poteva che venire licenziata solo nei termini mutili e imperfetti di un'opera aperta.

Proprio perché la cellula staminale, il vettore tensionale di questo *corpus* fantastico è il viaggio senza ritorno e senza meta, un itinerario vale a dire privo di un suo punto d'arrivo, orfano di un traguardo, la macchina narrativa è indirizzata giocoforza a incepparsi, a incagliarsi, dal momento che non c'è una rotta da seguire né una destinazione da raggiungere. *Le città del mondo* sono la metafora del viaggio per il viaggio, di un perenne, per usare un'espressione nicciana, essere-in-cammino. Il nucleo concettuale di fondo è il moto perpetuo e circolare dentro e verso l'ignoto. In parallelo, sul piano formale, il romanzo-sceneggiatura è un'ipotesi di lavoro, un prodotto *in fieri*, realizzato solo nella misura in cui è ancora da farsi.

Prima ancora di mettere mano al libro e in seguito alla scrittura per il set, Vittorini accarezza il sogno della peregrinazione infinita tra paesaggi urbani geograficamente concreti ma paradigmaticamente simbolici sulle colonne de «Il Politecnico». Già a questa altezza Vittorini ha in mente un progetto di lungo respiro per cui pianifica episodi che tuttavia non troveranno mai realizzazione del tutto piena sulla pagina. Si veda la lettera spedita da Milano all'amico Albe Steiner di Città del Messico il primo ottobre del '46:

> Di una […] cosa ti sarei vivamente grato. Anzi, è la cosa per cui ti scriverei se non ti scrivessi, è la cosa per cui verrei fino da te se potessi venire. Apri il n. 30 della rivista e prendi la rubrica "Le città del mondo". Stavolta è New York. Avrei bisogno di fotografie così o anche diverse da così, anche alternate con riproduzioni di quadri, di miniature, ecc., per altre "Città del mondo". Vorrei Città del Messico e città messicane, di mare e di montagna, città di qualunque parte del mondo di cui tu mi possa procurare delle serie di fotografie. Te ne sarò grato come se tu mi regalassi le città stesse. Non dimenticare di farlo, e di farlo subito[1].

Da questa missiva trapela innanzitutto il forte *appeal* che la fotografia — e in parte la pittura — esercita sull'immaginario di Vittorini, «grande lettore di figure sin dagli anni dell'infanzia»[2]. Peraltro, all'amico newyorkese James Laughlin lo scrittore isolano comunica il 9 febbraio 1950: «Intanto andrò in Sicilia per quindici giorni con un buon fotografo a fare fotografie per un'edizione illustrata di *Conversazione in Sicilia*»[3]. Il proposito era stato già manifestato a Valentino Bompiani una settimana prima per lettera, dove spicca per di più l'intenzione che la scrittura risulti subalterna alla fotografia[4]. Vittorini si esprime nella circostanza con linguaggio quasi filmico dando l'impressione di concepire una sorta di *movie* fotografico. In effetti l''edizione illustrata'

[1] Elio Vittorini, *Gli anni del «Politecnico». Lettere 1945-1951*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 76-77.
[2] Giulio Ungarelli, *Elio Vittorini: la parola e l'immagine*, «Belfagor», 63, 5, 2008, p. 501.
[3] Vittorini, *Gli anni del «Politecnico»*, cit., p. 301.
[4] «Caro Valentino, ti prego farmi sapere se sei disposto a pubblicare un'edizione illustrata di Conversazione con fotografie della Sicilia impaginate in modo tale che il testo ne diventerebbe una specie di commento. Il numero delle foto oscillerebbe tra 100 e 150. Vado io stesso in Sicilia col fotografo che è di mia fiducia e inoltre operatore cinematografico. È mia funzione indicargli luoghi e soggetti, dargli una traccia di suite, e provvedere al montaggio della narrazione fotografica» (ivi, p. 297).

del romanzo vedrà la luce negli stessi tipi tre anni dopo.[5] Nella medesima epistola a Laughlin il mittente aggiunge:

> C'è poi un mio piccolo libro del 1934, non più ripubblicato, che andrebbe molto bene pure con fotografie. È *Viaggio in Sardegna*. Io non so quando potrei andare in Sardegna per fare le fotografie che occorrono. Vorrei ad ogni modo sapere se Lei sarebbe interessato anche a questo libro, e con fotografie oppure senza. Per l'Italia c'è Mondadori che vorrebbe ristamparlo[6].

Insomma, l'autore di *Conversazione* mostra di pensare al rapporto tra testo e immagine in forma di un'esperienza artistica non congiunturale ma ciclica. Si è perciò dinanzi a una vera e propria strategia poetico-narrativa. Per lui la nozione assiale di *trip* si coniuga a doppio filo con la resa non solo verbale ma altresì visiva dei luoghi.

Come l'appena sopra citata lettera a Steiner pone in evidenza, per Vittorini l'immagine non è soltanto un surrogato della realtà, una copia dell'esistente ma un suo puntuale correlato, un mezzo capace di restituire a pieno la vita che si agita nei più disparati consorzi umani del pianeta. Lo strumento iconico si fa anzi un potente detonatore della fantasia capace di abolire le distanze territoriali e di dare concretezza materica a tali lontani scenari del globo. In pari grado siffatti spaccati di mondo pur facendosi prossimi all'attenzione del lettore che li cattura con l'occhio rimangono luoghi incommensurabilmente distanti, inesperibili, nebulosi. Le immagini si dispongono appunto come visioni, epifanie che si inscrivono nella zona sfumata dell'onirico. Di qui il carattere utopico del grande affresco urbano e meta-urbano dell'autore siracusano. Pertanto, il tratto dell'illusorietà e dell'inattuabilità de *Le città del mondo* costituisce per dir così il suo codice genetico, la sua matrice seminale.

In effetti la modalità del *photo editing* è certo uno degli aspetti di più accentuata modernità del periodico einaudiano fondato e diretto da Vittorini. Questa sensibilità a documentare la realtà in presa diretta attraverso il registro visivo costituisce senz'altro un preciso stigma editoriale. L'apparato verbale convive sul giornale con il dispositivo iconografico in un abbinamento stretto e complementare. Le parole fanno non di rado da supporto alle immagini in funzione didascalica, a mo' di testi che scorrono in parallelo con le illustrazioni. Queste ultime guadagnano quindi una loro piena autonomia comunicativa che le sgancia da una mera funzione di servizio.

Le città del mondo si inquadrano perciò dentro quel variegato cantiere culturale che è «Il Politecnico», caratterizzato da un'impronta quasi 'avveniristica' e 'spavalda' per la novità dei contenuti e del linguaggio, l'approccio divulgativo e diretto, l'allargamento del campo d'azione della letteratura oltre il confine degli specialismi, dei manualismi e degli accademismi di maniera[7], il confronto serrato con i lettori, l'apertura alle questioni di più viva e scottante attualità, la tensione civile e sociale, l'interesse per la materia economica e per i temi dello sviluppo, la volontà di auscultare la 'pancia' del Paese reale in relazione con i più ampi fondali della sfera terracquea, la moltiplicazione dei codici comunicativi e degli ambiti d'indagine.

L'attenzione visuale ai centri urbani del pianeta non corrisponde solo a un anelito cosmopolita di evasione dal contesto dato, per sentirsi appunto cittadini del mondo. La spinta universalistica all'esterno è controbilanciata dalla volontà di mettere sotto la lente lo stato in cui versano le nostre metropoli all'indomani della Liberazione. Vengono così

[5] Elio Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, edizione illustrata a cura dell'autore, con la collaborazione fotografica di Luigi Crocenzi, Milano, Bompiani, 1953 (rist. Id., *Conversazione in Sicilia*, edizione illustrata a cura dell'autore, con la collaborazione fotografica di Luigi Crocenzi, con postfazione di Maria Rizzarelli, Milano, Rizzoli, 2007. E si veda Riccardo Paterlini, *Conversazione illustrata. Contrabbando fototestuale in Elio Vittorini*, «Arabeschi», 4, 2014, ‹http://www.arabeschi.it//uploads/pdf/paterlini.pdf› (Consultato: 8 agosto 2025)

[6] Vittorini, *Gli anni del «Politecnico»*, cit., p. 301.

[7] «Vorrei poter fare i conti — scrive Vittorini a Giacomo Debenedetti il 31 agosto '46 — con tutta la letteratura italiana dal punto di vista della storia in generale, e non solo della storia letteraria» (Vittorini, *Gli anni del «Politecnico»*, cit., p. 67).

catturati dall'obiettivo i centri di aggregazione della vita del Paese che esemplificano lo sfregio e la deturpazione della guerra. Fa fede in particolare la sequenza fotografica *Occhio su Milano* di Luigi Crocenzi[8] — il fotoreporter e cineasta di fiducia di Vittorini cui sarà appaltato il servizio fotografico per *Conversazione* —, un esempio notevole di *graphic journalism*, che ritrae il capoluogo lombardo uscito dal bombardamento del '43. Quella stessa città meneghina adottata da Vittorini di cui egli ricorda gli sfregi arrecati dai raid aerei in una lettera alla famiglia dell'agosto-settembre '45: «ancora non ho trovato una casa: ho una stanza presso degli amici che, a causa dei bombardamenti, sono rimasti con tre stanze mentre prima disponevano di un grande appartamento»[9].

Ma si torni all'epistola a Steiner. Il mittente mostra di avere una fretta notevole. Tale premura è l'indizio di quanto Vittorini senta come particolarmente consentaneo a sé ciò che si propone di realizzare. Tant'è che nel dicembre '46 egli torna alla carica sul medesimo punto con un nuovo sollecito a Steiner, che evidentemente ha frustrato le sue speranze nel merito:

> Vedo così che al Messico ci sono interessi culturali piuttosto vivi. Ma quello che aspettavo veramente con ansia e che aspetto come una necessità da soddisfare è la serie fotografica di una città messicana o più serie di città e una serie del Messico come paese e vita nel paese. È importantissimo per il numero prossimo. Potrei davvero contarci? Come importante sarebbe di altre città per i numeri che restano da venire[10].

Ma c'è di più. L'urgenza nasce anche dall'amara constatazione che il rotocalco vede avvicinarsi a rapidi passi la sua fine. «Il Politecnico» vivacchia, sopravvive tra molte difficoltà che lo costringono a convivere con il rischio costante della chiusura. La prematura capitolazione della rivista è argomento che appartiene a un dibattito critico ampiamente storicizzato. Le ingerenze della segreteria togliattiana, benché Vittorini tenesse a che il suo periodico fosse «riconosciuto come settimanale di cultura legato al P.C.»[11] senza con tutto ciò rassegnarsi a essere «considerato come ufficiale del Partito»[12], fiaccano le resistenze del direttore, fanno terra bruciata intorno a lui[13], che rimane «solo a lavorarci»[14].

Sarà allora il caso di notare che *Le città del mondo* condividono l'identica sorte della sede editoriale che le ha tenute a battesimo, dell'utero che le ha partorite. Un'aspirazione incompiuta tanto quanto l'ambizione a rendere durevole nel tempo un corriere che — nelle intenzioni del suo artefice — doveva «giovare all'opera di rigenerazione della società italiana»[15] appena uscita dalla guerra. Una tragedia che oltretutto aveva mostrato che i destini dell'umanità non si giocavano più sullo scacchiere unico del Vecchio Continente. Sicché *Le città del mondo* vogliono anche essere la presa di coscienza di una visione della storia della società che aveva spostato molto al di là i suoi confini

[8] In «Il Politecnico», n. 29, 1° maggio '46.
[9] Vittorini, *Gli anni del «Politecnico»*, cit., p. 20.
[10] Ivi, p. 94.
[11] Lettera a G. Einaudi del 6 luglio '45 (ivi, p. 11).
[12] Lettera alla famiglia del giugno-luglio '46 (ivi, p. 59). «Mentre ho bisogno assoluto di non avere posizione ufficiale, per avere invece libertà assoluta in quello che posso dire» (*ibidem*).
[13] Cfr. l'epistola a Laughlin dell'11 novembre '46: «Incontro una fatica enorme a raccogliere il materiale, e non sempre posso sceglierlo come vorrei, perché gli scrittori italiani cercano di isolarmi e mi fanno intorno il vuoto. Questo credo che succeda un po' ovunque, intorno ai comunisti. E a questo penso che si debba, almeno in parte, se le riviste comuniste sono spesso così aride, così squallide. Ma io sono comunista proprio perché penso che la vita e la cultura possano diventare, attraverso il comunismo, più ricche, più varie, più vive per tutti; e certo non vorrei che il comunismo fosse invece un veicolo di sterilità, anche solo per un periodo transitorio» (ivi, p. 84). E si veda l'accorato appello a G. Debenedetti del 5 novembre '47: «Se mi lasciate solo, "Politecnico" sarà per forza settario, perché sarà soltanto la "mia" rivista. Mentre in un Italia praticamente senza riviste, occorrerebbe che una fosse "rivista di molti", di un gruppo» (ivi, p. 142).
[14] Lettera a R. Villari del 1° ottobre '46 (ivi, p. 75).
[15] Ivi, p. 22

tradizionali, ora misurabili secondo coordinate universali o, per dirla con un termine *à la page*, globali.

E non sarà un caso, dunque, che sullo stesso «Politecnico» vedrà la luce un bozzolo, stavolta solo di taglio letterario, quasi gemello a *Le città del mondo*. Mi riferisco al racconto *Milano come in Spagna Milano come in Cina*, stampato sul numero 11 dell'8 dicembre 1945. Vi è sottesa la medesima prospettiva ubiqua del concetto di città che innerva quell'altra di cui si è fin qui detto. Il testo avrebbe dovuto essere lo spunto germinativo di un'opera più ampia che s'aveva da fare. In una lettera a Valentino Bompiani del 9 agosto '45 Vittorini smentisce la notizia che sarebbe circolata negli ambienti letterari di allora secondo cui un suo volume dal titolo *Milano come Madrid* era in predicato di uscire da Balestrieri. Anzi il mittente puntualizza: «Non c'è nemmeno l'intenzione da parte mia di scrivere un libro simile». Evidentemente Vittorini rassicura il suo interlocutore circa il fatto che non ha preso alcun accordo contrattuale con un editore concorrente. Ciò che per noi conta è che *Milano come Madrid* è la dizione onomastica stringata con cui sarà parzialmente riedito in *Diario in pubblico* il racconto già impresso su «Il Politecnico»[16].

Merita di essere ricordato che *Milano come Madrid* si apre al seguente modo: «Nell'agosto del 1943 anche Milano ebbe il suo "blitz", come Varsavia e Rotterdam, come Belgrado, come le città della Spagna e della Cina, come Londra»[17]. Quel che mi preme sottolineare è che in questo incipit si annida lo stesso postulato generativo che occupa le battute iniziali del romanzo *Le città del mondo*. Nel capitolo XV il piccolo Nardo e suo padre, durante il loro girovagare per la Sicilia, giungono in vista di una città. Essi non ne conoscono l'identità, sicché il genitore passa in rassegna una serie di ipotesi: l'antica Ur mesopotamica, per la sua remota origine da intendersi un po' come l'archetipo urbano *par exellence* — una sorta, a voler giocare con il suo appellativo, di *Ur-Stadt* — ma anche Sparta, Venezia, Argo, Adelaide, Samarcanda, Tucuman, Filadelfia, Manilla, Elsinore, Ninive, Micene, Cartagine, fino a chiamare in causa Antiochia. Ne viene fuori una specie di catalogo nomenclatorio metropolitano in cui vecchio e nuovo si fondono senza soluzione di continuità. Tale fitto e babelico inventario strizza l'occhio a quello che può essere lo slogan di fondo del romanzo, sintetizzabile all'incirca nel motto proverbiale 'tutto il mondo è paese'. Un qualunquismo geografico che dilata oltre ogni limite il suo raggio, come a voler abbracciare con un solo sguardo la totalità delle comunità umane al di là di qualsiasi *limes* spaziale e temporale.

La prima puntata della rassegna delle istantanee, apparsa sul numero 30 del giugno '46 alle pagine 9-46, è appunto dedicata a New York — incarnazione dell'antagonista occidentale e tuttavia culla di quella cultura americana che attrae Vittorini e molti della sua *équipe*[18]. L'autore siciliano aprirà infatti le pagine de «Il Politecnico» al fascino della cultura della nazione a stelle e strisce attivandosi per raccogliere testi e documenti di ogni sorta: «Mi faresti inoltre un grande piacere — scrive a Gianfranco Corsini nel novembre '45 — a farmi avere materiale americano fresco, specie di riviste e illustrazioni. A Milano non ci sono ormai più americani»[19]. Sulle medesime colonne de «Il Politecnico» esce nel '46 alla spicciolata in tre momenti[20] una *Breve storia della letteratura americana* a sua firma, un lavoro rimasto anch'esso monco, salvo poi ricomparire diluito in diverse pagine di *Diario in pubblico*, comprensivo di un'ulteriore quarta puntata. Un progetto che verisimilmente mirava a essere assai più ambizioso, come si evince da una corrispondenza con Laughlin dell'11 novembre 1946, ove Vittorini parla non di una 'breve' ma di una *Storia della letteratura americana*, iniziata anteriormente al secondo conflitto mondiale, lasciata in sospeso con la deflagrazione del

[16] Elio Vittorini, *Autobiografia in tempo di guerra. Milano come Madrid*, in Id., *Diario in pubblico*, Milano, Bompiani, 1957, pp. 177-183.
[17] Ivi, p. 177.
[18] Cfr. la lettera del 6 luglio '45 in cui Vittorini espone a Giulio Einaudi il modo per «avere dall'America tutti i libri e le pubblicazioni che vogliamo» a beneficio della rivista (Vittorini, *Gli anni del «Politecnico»*, cit., p. 9).
[19] Ivi, p. 33.
[20] N. 29, 1° maggio 1946; n. 30, giugno 1946; n. 33-34, settembre-dicembre '46.

conflitto che costa all'autore la perdita delle bozze preparatorie, andate distrutte nel bombardamento della sua casa, quindi ripresa *ex novo* tra non poche ambasce e fatiche. Ed era stato proprio Vittorini a importare al di qua delle nostre frontiere la conoscenza dei massimi scrittori statunitensi, curando per Bompiani in piena Seconda guerra mondiale una ben nota antologia dei principali prosatori otto-novecenteschi censurata dal regime fascista, nemico dichiarato in quel momento della grande potenza oltre-oceanica[21].

L'apertura sulla 'gande mela' nasconderà allora anche un risvolto 'politico'. Nel senso che il polo polemico sottotraccia è l'autarchia culturale e l'antiamericanismo della propaganda del Ventennio. New York viene presentata come la città per antonomasia, incunabolo del sentimento della tensione verso la libertà proprio di ogni individuo. Perciò Vittorini ne fa una specie di spazio mitico, di luogo ideale, quasi una campanelliana 'città del sole' del nostro tempo. La sua centralità, il suo apparire come un onfalo del mondo la rende l'esatto rovescio di quell'oscuro male di periferia che affligge l'Italietta primonovecentesca e in pari misura il nuovo crocevia di ogni conato di cambiamento e di rivolta. Sicché non è la Mosca tanto cara a Togliatti e al suo *entourage* ma la metropoli oltre-oceanica ad assurgere ad autentica icona rivoluzionaria:

> Per la nostra fantasia di ribelli a una società provinciale, troppo disposta alle sieste e agli idilli in mezzo alla natura, New York significò La Città, un luogo dove gli uomini avessero assunto, senza evasioni né rimorsi, con tutto il coraggio e la pertinacia, il proprio compito di incidere e trasformare a forza di cronaca la torpida faccia del mondo. Un luogo dov'essi si dessero convegno a milioni e milioni, sempre più numerosi e febbrili, per moltiplicarvi il loro lavoro, i commerci, le passioni. Ed anche se un grafico ci informa che gli abitanti di Manhattan Island aumentarono fino al 1910, diminuirono poi, New York continua a rappresentare per noi questa crescita enorme e tenace della cronaca umana[22].

Nel romanzo saranno invece proprio le zone agresti, i paesaggi naturali della sonnacchiosa e periferica Sicilia a prendere corpo. Ma l'aver fatto di queste località indigene delle proiezioni verso un *outre* immaginifico, o, per diversamente dire, la metamorfosi del dato ambientale, dello sfondo localistico in un habitat evocativo e allusivo di nuovi e mirifici perimetri urbani esprime la volontà dello scrittore di presentare la sua isola mediterranea *sub specie* di un'*Americanlandia*, di un'area franca e sterminata d'oltreatlantico attinta per via di astrazione mentale. Un modo, se si vuole, destinato a far uscire la Trinacria da quel «separatismo» endemico di cui Elio parla al padre corrispondendo con lui nel dicembre '45[23] confessandogli nella medesima circostanza di avere «nel sangue la voglia di un viaggio in Sicilia»[24]. Tant'è che in una lettera a Renato Mieli del 22 giugno '48 Vittorini replica alla proposta dell'allora direttore della redazione milanese de «l'Unità» di recarsi negli *States* come inviato speciale:

> Quello che io potrei fare sarebbe (nel migliore dei casi: e cioè nel caso riuscissi ad essere pienamente spontaneo e sincero) una specie di Conversazione in Sicilia spostata sugli U.S.: una Conversazione in U.S.A., a scatti brevi e rapidi per la necessità in cui mi troverei di procedere di articolo in articolo ma pur sempre una Conversazione[25].

Insomma, lo scrittore pare irretito dal proposito di riprendere sotto altra forma il discorso già avviato mesi addietro con la puntata newyorkese de *Le città del mondo*. Il viaggio nel paese della Statua della Libertà è l'altro grande mito sotterraneo di Vittorini.

[21] Elio Vittorini (a cura di), *Americana. Raccolta di narratori dalle origini ai nostri giorni*, Milano, Bompiani, 1942.
[22] «Il Politecnico» n. 30, giugno 1946, p. 9.
[23] Vittorini, *Gli anni del «Politecnico»*, cit., p. 43.
[24] Ivi, p. 44.
[25] Ivi, p. 187.

«Vorrei riuscire a guadagnare abbastanza — confessa nel dicembre '49 a Robert Penn Warren che vive a Minneapolis — per poter fare un viaggio negli States. E per poter pagarmelo tutto da me, senza aiuti di conferenze da tenere. Da New York attraverso tutta l'America fino a San Francisco, e poi ritorno con una puntata negli States meridionali»[26]. Ora mi pare interessante notare che questo *tour* americano che Vittorini prospetta per sé si ritrova in parte depositato nel breve elenco che compare in coda alla premessa con cui si presenta ai lettori de «Il Politecnico» la nuova sezione *Le città del mondo*. Vi si legge infatti:

> La nostra rivista, che per tanta parte di sé considera le cose del mondo come problemi, non vuole, tuttavia, ignorare un sentimento simile; e apre qui una rubrica in cui, il più spesso possibile, sarà seguita la suggestione del nome d'una di queste città di tutti, Nuova York o Manilla, Tiflis, Leningrado, Venezia, Londra o Chartres, Singapore o San Francisco, e cercato il valore puramente di apparizione d'ognuna di esse[27].

In particolare, risulta assai perspicua la simmetria tra i due poli del viaggio, New York e San Francisco. Nella stessa premessa alla rubrica si legge poche righe prima:

> Il modo in cui pensiamo a Nuova York o Shangai, o a Londra o San Francisco, non include la speranza inconfessabile che in esse ritroveremmo, se un giorno le visitassimo, tutto quanto dell'uomo risulta già inghiottito dai deserti?[28].

Qui il desiderio si esprime al plurale ma è fin troppo evidentemente che andrebbe coniugato in prima persona. *Le città del mondo* sono dunque non solo le *urbes omnibus* ma anche (o soprattutto) le città *in pectore* di Vittorini. Stazioni di una mappa dell'anima che assume i toni real-favolosi di un miraggio fatto di parole e forme.

La puntata newyorkese mette sotto l'obiettivo i luoghi-cardine della vita democratica cittadina: Times Square, la Quarantatreesima strada, l'isola di Manhattan, l'Equittable Trust Building, il Woolworth Building, l'Hotel Shelton, Newstreet, Wall Street, la Chiesa della Trinità, Battery Square, Broadway, senza negare attenzione alle zone periferiche e marginali, quali le case popolari dell'East Side. Dunque, la carrellata delle vedute non manca di cogliere le contraddizioni insite nella capitale morale degli States: da un lato lo skyline dei grattacieli «con tutte le sue illusioni di eternità», «d'industriosità e di energia»[29]; dall'altro l'esistenza precaria di chi vi «muore ogni giorno per un colpo di caldo»[30] quando infuria l'estate. E tuttavia, al netto di questi contrasti, le gigantesche sagome di vetro e cemento che svettano superbe nell'aria sono la plastica rappresentazione di un modello fascinoso:

> E non sono cattedrali, elementi di una città cattedrale, i grattacieli di oggi a New York? Non manca, del resto, anche in un mondo siffatto, posto per il tranquillo depositarsi dell'ombra; per un quieto alternarsi di ombre e di sole, di silenzio e di passi. Un'ombra però ed un silenzio nel quale riposarsi od andare con intorno la confortante riprova della propria realtà, del proprio essere vivi dentro una solidarietà di interessi e di opere.

Spaccati, in altre parole, dove frenesia e quiete si rincorrono come la luce e il buio, che invitano alla sosta e alla contemplazione tanto quanto le pianure e le alture ora solatie ora ombrose della Sicilia dove si muoveranno i personaggi del romanzo *Le città del mondo*. La declinazione dei grattacieli come cattedrali dell'evo moderno consentirà poi di costruire il nesso teorico su cui innestare la successiva e ultima puntata della rubrica de «Il

[26] Ivi, p. 286. E nel febbraio del '50 chiede al sodale newyorkese Laughlin: «Quando è la stagione migliore per venire in America?» (ivi, p. 302).
[27] «Il Politecnico» n. 30, giugno 1946, p. 9.
[28] *Ibidem*.
[29] Ivi, p. 10.
[30] Ivi, p. 12.

Politecnico», quella del fascicolo 31-32 del luglio-agosto 1946, che infatti avrà per titolo *Chartres, città cattedrale*.

La scheda introduttiva della rassegna sul rotocalco recita più distesamente:

> Vi sono nel mondo città che non appartengono solo ai loro cittadini, ma a tutto il mondo. Esse sono nel cuore di tutti gli uomini di tutto il mondo, non altro che col loro nome il più delle volte: da come le abbiamo sentite pronunciare un giorno nella nostra infanzia a come lo abbiamo visto segnato su un atlante un altro giorno, e attraverso i modi infiniti in cui si è confermato in noi leggendo libri e giornali, ricevendo una lettera, ricevendo una cartolina, discorrendo con uno sconosciuto. Immagini ce ne siamo fatte che si sono accumulate entro di noi da lontanissime a recenti; e quelle che ci sono giunte dall'esterno riproducendo in qualche modo la realtà, in stampe, in colori, in fotografie, non le hanno cancellate, le hanno piuttosto arricchite, formano un punto o un altro della rete interiore di città che avvolge di entusiasmo e di angoscia, di incentivi o di esitazioni, la nostra coscienza di esistere[31].

Si ritrova in queste righe il bacillo teorico del futuro omonimo romanzo di Vittorini, una sorta di anticipato 'fotoromanzo'[32]. Di che cosa vanno infatti in cerca i gruppi o, meglio, le coppie, di personaggi che sono in estenuato movimento nell'isola natale dello scrittore se non appunto di quell'idea di città in quanto città che scalda loro il petto? Puri toponimi si accamperanno lungo questa lunga marcia in grado di sospingere con la sola forza della parola-nome i loro piedi. È dunque una galleria di immagini associate a una mera sequenza onomastica il motore della vicenda odeporica. Pur rimasta interrotta, l'opera porta a compimento «quel processo di elaborazione mitica della *polis*, cominciato almeno quindici anni prima, al tempo del "Politecnico" (1945-1947), quando Vittorini aveva dato origine alla celebre rubrica con cui intendeva passare in rassegna una galleria di realtà urbane»[33].

Sul finire degli anni Cinquanta, «sollecitato»[34] a farne un film da Nelo Risi — a seguito della lettura entusiasta di alcuni provvisori capitoli del libro cui evidentemente si associa in lui il ricordo del racconto per illustrazioni apparso sulla rivista, di cui il poeta e cineasta milanese era stato collaboratore —, lo scrittore siracusano si deciderà a cavare dal libro un soggetto per lo schermo. A ben vedere già la tecnica costruttiva «è insieme cinematografica o da *feuilleton*, fatta di stacchi continui e di riprese, di sospensioni e di digressioni»[35]. Risi ne assumerà la regia. Nelle intenzioni di quest'ultimo il lungometraggio avrebbe dovuto marcare «il suo passaggio dal documentario al film di *fiction*»[36]. Senonché, prima le disparità di vedute emerse in fase di lavorazione tra il regista e Vittorini, in merito alla sceneggiatura[37] — stesa con l'aiuto di Fabio Carpi[38] —,

[31] In «Il Politecnico», 30, giugno 1946, p. 9 (poi in Elio Vittorini, *Cultura e libertà. Saggi, note, lettere da «Il Politecnico» e altre lettere*, a cura di Raffaele Crovi, Torino, Aragno, 2001, p. 143; quindi in Id., *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1938-1965*, a cura di Raffaella Rodondi, Torino, Einaudi, 2008, p. 299).

[32] Giuseppe Varone lo definisce «un dialogo pittorico e allegorico con un mondo in cui personaggi, luoghi e oggetti sono isolati in uno spazio di astrazione» (*Immagini in parallelo: il rinnovato impegno e la postuma utopia de "Le città del mondo" di Elio Vittorini*, «Studi Novecenteschi», XXXV, 76, 2008, p. 484).

[33] Giuseppe Lupo, *Ipotesi di un romanzo scenico. Le città del mondo al bivio tra narrativa e cinema*, «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», 38, 3, 2009, p. 97.

[34] Elio Vittorini, *Le città del mondo. Una sceneggiatura*, con una nota di Nelo Risi, Torino, Einaudi, 1975, p. 190.

[35] Edoardo Esposito, *Introduzione* a E. Vittorini, *Le città del mondo*, Milano, Mondadori, 1991, p. 7. Anche Anna Panicali usa l'espressione «tecnica cinematografica» a proposito della scrittura del romanzo (*Elio Vittorini. La narrativa, la saggistica, le traduzioni, le riviste, l'attività editoriale*, Milano, Mursia, 1994, p. 288).

[36] Luciano De Giusti, *La luce, il ritmo* in *Nelo Risi: Scritture in movimento*, a cura di Simone Venturi, Gorizia, Centro Studi Amidei, 2005, p. 13 (= Id., *La luce, il ritmo*, in *Nelo Risi. Il cinema, la poesia*, a cura di L. De Giusti, Conegliano, Antennacinema, 1988, p. 12).

[37] Se ne coglie un riflesso nella corrispondenza superstite: cfr. Lettere di Elio Vittorini a Nelo Risi e Fabio Carpi, in Vittorini, *Le città del mondo. Una sceneggiatura*, cit., pp. 169-175.

[38] Carpi è stato anche co-sceneggiatore de *La strada più lunga*, *Diario di una schizofrenica* e *Idillio*.

poi gli ostacoli editoriali incontrati da un ricercato prodotto artistico di limitata appetibilità per il mercato cinematografico[39] costrinsero Risi ad accantonare il progetto da lui accarezzato. Sarà successivamente Monica Felt a produrre l'opera per la Filmes s.p.a e a realizzarla per la Rai nel 1975 — dunque dal grande schermo si ripiega sul piccolo schermo —, a poco più di un lustro di distanza dalla divulgazione postuma del romanzo da Einaudi a cura di Vito Camerano[40].

La sofferta gestazione del lungometraggio ritardò di qualche anno il debutto di Risi come *film-maker*[41]. E certo una singolare affinità di destini lega le due *Città del mondo*, quella su carta e quella su pellicola, sorte nello scenario della cultura italiana della seconda metà del secolo: il romanzo interrotto da una parte, il film messo in mora dall'altra. Né deve essere passato sotto silenzio, mi pare, che il fascino esercitato dall'ultima fatica narrativa rimasta incompiuta dello scrittore siracusano sull'estro creativo dell'intellettuale milanese sia soprattutto il motivo assorbente del viaggio alla scoperta di sé, reiterato nei gesti dei vari protagonisti de *Le città del mondo*. Un tema che il Risi uomo e artista, che fa del *topos* dell'esistenza come faticosa e continua erranza uno dei solidi plinti su cui costruisce il proprio edificio estetico ed esistenziale, avvertiva nelle sue corde più profonde:

> I larghi frammenti di romanzo pubblicati negli anni cinquanta su due riviste letterarie contenevano già quello che sarebbe stato il tema centrale del progetto "scenico": il viaggio (di un padre e di un figlio, a piedi, nell'interno della Sicilia) visto non come spostamento da un luogo a un altro secondo un itinerario ben preciso, ma il viaggio come esperienza di vita, come arricchimento interiore e comunicazione col mondo alla ricerca di una impossibile Città del sole che fosse assieme civiltà contadina e metropoli operaia, di una comunità che vivesse in ordinato fervore rivoluzionario. Ero affascinato da quella utopia vissuta liricamente da un personaggio donchisciottesco che parlava con la furberia di un contadino e con la saggezza spontanea di un filosofo antico[42].

La genesi tormentata della pellicola è rendicontata dal carteggio tra Vittorini, Risi e Carpi, di cui sono stati editi alcuni stralci in appendice alla pubblicazione per Einaudi nel 1975 della sceneggiatura scritta da Vittorini, volume che contiene anche un album di foto tratte dal film realizzato da Risi. La lettera del 24 marzo '54 spedita da Vittorini ai due sodali ne è la prova più manifesta. Il documento è utile anche per comprendere le ragioni dell'accantonamento del romanzo. Il progetto della trasposizione filmica prende a tal punto la mano a Vittorini che esso finisce per essere una sorta di palinodia dell'opera letteraria. L'insofferenza che l'autore di *Uomini e no* esterna nei confronti dei due interlocutori, rei a suo dire di non aver seguito le proprie istruzioni di scena, risiede in questa ragione di fondo: «Vi avevo già detto — egli scrive — quanto io temessi di non poter più tornare a lavorare a questo mio romanzo e completarlo dopo che ne avessi riversato i succhi e l'ispirazione (o incentivo che si voglia dire) nella sceneggiatura per il film o dopo comunque che mi fossi visto il film sullo schermo»[43].

---

[39] E si veda il giudizio non troppo benevolo che Alcide Paolini, consulente della Mondadori, espresse a proposito del copione: «Non si può dire una commedia, né propriamente una sceneggiatura […] il testo ha evidente in sé i limiti dell'operetta contemporaneamente didascalica, elegiaca, melodrammatica, ideologica, allegorica e pedagogica» (su Elio Vittorini, *Commedia [Le città del mondo]*, in *Il mestiere di leggere. La narrativa italiana nei pareri di lettura della Mondadori, 1950-1971*, a cura di Annalisa Gimmi, Milano, Il Saggiatore-Fondazione Mondadori, 2002, p. 242.

[40] Elio Vittorini, *Le città del mondo*, a cura di Vito Camerano, Torino, Einaudi, 1969. Il romanzo è stato ristampato nel 2012 a Milano da Rizzoli nella collana Contemporanea della BUR con prefazione e nota al testo di Giuseppe Lupo.

[41] Cfr. De Giusti, *La luce, il ritmo* in Nelo Risi: *Scritture in movimento*, cit., p. 13 (= Id., *La luce, il ritmo,* in *Nelo Risi: Il cinema, la poesia*, cit., 14).

[42] Nelo Risi, *Notizia sulla sceneggiatura e sul lavoro svolto assieme a Elio Vittorini e Fabio Carpi*, in Vittorini, *Le città del mondo. Una sceneggiatura*, cit., p. 165. Sull'onirismo della poetica del Siracusano cfr. Edoardo Esposito, *Elio Vittorini. Scrittura e utopia*, Roma, Donzelli, 2011.

[43] Risi, *Notizia sulla sceneggiatura*, cit., p. 169.

A questo stadio Vittorini forse spera ancora di non rinunciare una volta per tutte al completamento della sua fatica narrativa che rischia di morirgli prematuramente nella penna:

> Per voi — sono ancora sue parole — si tratta solo di giungere a un certo film e a un certo modo di realizzarlo, per me invece c'è anche la necessità e l'assillo di non annegare nel film la materia del mio romanzo e di riuscire a recuperarla in qualcosa di scritto che faccia libro[44].

Lo sconforto di Vittorini giunge cionondimeno a constatare che «un recupero narrativo posteriore al film»[45] è ormai un'impresa disperata. L'opzione cinematografica ha ridotto in cenere financo la possibilità di portare avanti «un secondo romanzo parallelo»[46]. Qui spunta un binario narrativo alternativo, un'eventualità che è da leggersi come riflesso dell'insoddisfazione che andava in lui via via maturando durante la stesura del primo romanzo. Il film finiva per togliere «freschezza»[47] anche a questo ipotetico piano B romanzesco. La parola «freschezza» in queste righe non è certamente accidentale. Il crisma dell'autenticità o della spontaneità dell'ispirazione rappresentano due assi cartesiani irrinunciabili per il Vittorini romanziere ma anche intellettuale, per quell'ansia di novità e di svecchiamento della cultura che lo animava già ai tempi de «Il Politecnico». Il film, dunque, toglieva ogni slancio di verginità al romanzo o ai romanzi. Vittorini prende coscienza di essere arrivato a una specie di punto morto di questo segmento della sua parabola romanzesca, in relazione a quella che verisimilmente sente come una tappa cruciale e apicale del suo iter narrativo, destinata non a caso a essere il suo canto del cigno, il suo testamento letterario: «Tutto il primo romanzo e parte del secondo sono perciò irrimediabilmente bruciati dal film per la mia storia di scrittore»[48].

Ora, in conclusione, si osserverà che Vittorini rinuncia a condurre in porto il romanzo perché a conti fatti trova proprio nella tanto discussa sceneggiatura il superamento, ma nel caso specifico si potrebbe addirittura parlare di inveramento, della forma narrativa classica. Lo scrittore intuisce che gli si presenta adesso l'opportunità di uscire dall'*impasse* creativa in cui si è cacciato:

> E io avrei praticamente buttato via (e comunque reso vecchio ai miei occhi con novantanove probabilità su cento di non riuscire a utilizzarlo) il mio lavoro di otto anni, se, ripigliando tutto in mano, non avessi cercato, pur tenendo presente il film, di *fare libro* da un'altra parte in questa forma che mi vado sempre più persuadendo di poter definire "romanzo sceneggiato"[49].

Ciò che appare sorprendente è che Vittorini attende al lavoro di sceneggiatura non in funzione del film da farsi ma del romanzo da proseguire in un'altra veste. Dunque, sceneggiatura e film sembrano non due universi intrinsecamente connessi ma due mondi del tutto separati tra loro. Non a caso Risi e Carpi non si attengono al lavoro preparatorio di Vittorini anche perché a un certo punto esso non appare più prodromico, propedeutico al film, ma rispetto a questo autonomo e irrelato. «Credo, e Carpi me lo conferma — racconta Risi —, che esistano almeno tre stesure oltre l'originale vittoriniano»[50].

Ne consegue che quasi a fine carriera Vittorini si risolve a esplorare tutte le potenzialità di un nuovo talento creativo allenato sin dagli anni de «Il Politecnico»:

---

[44] *Ibidem*.
[45] Ivi, p. 170.
[46] Ivi, p. 169.
[47] *Ibidem*.
[48] Ivi, p. 170.
[49] *Ibidem*.
[50] Ivi, p. 166. Ulteriori modifiche sono dettate dalla necessità di riadattare il film dal cinema alla televisione (*ibidem*).

> Vi direi: lasciate che continui per questa strada, lasciate che io mi salvi un libro mio (sia pure "sceneggiato" anziché "narrato") fuori dal franamento inevitabile di un libro e mezzo la cui materia è stata versata nel calderone del film.

Lo slittamento verso questo ircocervo artistico è qualcosa di più di una via di scampo se non di salvezza rispetto alla morte annunciata della sua precedente creatura di carta. La sceneggiatura gli consente di ridurre a una sorta di unità le plurime spinte centrifughe del plot originario. Ora il perno diventa in maniera più spinta e convinta l'episodio dei pastori Matteo e Nardo, che già nel romanzo inclinavano ad agire nei reconditi propositi dell'autore un ruolo-chiave. Il padre che trascina con sé il figlio fuori dalla modesta casa di famiglia alla scoperta di un'altra potenziale città dove far vivere il ragazzo senza i suoi genitori — una sorta di rito sacrificale domestico che fa di Nardo un redivivo Isacco ostaggio di un Abramo dei nostri giorni — diventa così nel "romanzo sceneggiato"[51] il baricentro della narrazione.

Ed è anzi, per concludere davvero, proprio il nuovo format a far intravedere a Vittorini la luce in fondo al tunnel, a suggerirgli un plausibile sbocco finale e risolutivo attraverso cui sbrogliare l'intricato groviglio narrativo del romanzo. Lo scrittore annuncia infatti a Carpi in calce a una lettera del 9 aprile '59:

> Lavoro ancora alla chiusura del lavoro. Sto cercando di chiudere con un Nardo scocciato che non vuol più saperne di riunirsi al padre. Per assumere anche in qualche modo nel lavoro l'istinto dei più giovani. Tu che ne pensi?[52]

Sarà giustappunto la rivolta di Nardo, un contemporaneo Edipo che uccide simbolicamente Laio, una delle linee d'arrivo, quantunque provvisorie, cui perverrà il caleidoscopico iter romanzesco[53].

Nelle battute terminali della trentaquattresima e ultima scena del "romanzo sceneggiato" Rosario, il nuovo compagno di viaggio di Nardo, dice al giovane che è stato appena abbandonato dal padre la cui voce risuona come un sinistro lamento fuoricampo:

> E ora ti domanda perdono dell'abbaglio che ha preso, questo dice, e con tutte le città piene di grattacieli che gli uomini costruiscono persino in mezzo ai deserti dell'Africa un posto di pecorai era l'ultimo degli ultimi in cui avrebbe dovuto pensare di lasciarti[54].

È una memoria dell'onnipresente *grandeur* americana che si apre nel cuore della Sicilia bucolica che inevitabilmente rimanda circolarmente alle immagini newyorkesi raccolte molti anni addietro per il foto-album de «Il Politecnico», lì dove l'avventura nelle città del mondo era iniziata.

[51] Sul senso di questa formula, che è qualcosa di diverso dalla 'sceneggiatura' propriamente detta, cfr. Virna Brigatti, *La "condanna dell'edito": Le città del mondo edizione 1969*, in *Archivi editoriali. Tra storia del testo e storia del libro*, a cura di V. Brigatti, Anna Lisa Cavazzuti, Elisa Marazzi, Sara Sullam, Milano, Unicopli, 2018, p. 68.

[52] Risi, *Notizia sulla sceneggiatura*, p. 172.

[53] «E credo — dice Matteo nella 'sceneggiatura' del libro di Vittorini — che sia una delle più fiere città che esistano al mondo. Sicuro, Nardo; credo che sia lei; credo che sia la potente Tebe, di cui ti ho raccontato che riuscì a liberarsi per opera di un giovane chiamato Edipo dal dominio di un mostro metà donna e metà leonessa ch'era chiamato la Sfinge. Perché la rupe lì ha tutta l'aria d'essere precisamente quella dove la Sfinge aveva la sua spelonca» (ivi, p. 13).

[54] Ivi, p. 150.

Studi di genere

Il fascino del controllo: seduzione e violenza nella rappresentazione di genere della serie *You*

Teresa d'Aniello

Università LUMSA - Roma
(t.daniello1.dottorati@lumsa.it)

Abstract

Il presente contributo analizza la serie televisiva *You* attraverso una prospettiva teorica che intreccia i *gender studies* e la narrazione seriale, con particolare attenzione alla figura del protagonista Joe Goldberg. L'analisi si concentra sulla rappresentazione del personaggio maschile come archetipo di una mascolinità tossica, profondamente legata a dinamiche di potere, manipolazione e controllo affettivo. L'obiettivo è valutare in che misura la serialità televisiva contemporanea, e *You* in particolare, contribuisca a perpetuare o a decostruire modelli patriarcali attraverso dispositivi estetici e narrativi, interrogandosi anche sulla ricezione critica da parte del pubblico.

Parole chiave Serie tv, Genere, Violenza

DOI https://doi.org/10.58015/2036-2293/798

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

Nel suo recente saggio, *Son qui: m'ammazzi*[1], Francesco Piccolo esplora le rappresentazioni maschili nella letteratura italiana attraverso una rilettura critica di tredici opere fondamentali. Questi testi, tramite i loro protagonisti, hanno influenzato l'immaginario collettivo e contribuito alla legittimazione di un modello virile di maschilità. Analogamente, buona parte della cultura mediale contemporanea – in particolare la serialità televisiva – continua a costruire e riprodurre immaginari in cui la violenza risulta centrale, strutturale e, talvolta, spettacolarizzata. Le serie televisive, infatti, possono essere considerate una declinazione specifica del genere narrativo, ovvero una delle forme attraverso cui si articolano e si veicolano le storie. Per comprendere il loro valore è utile partire dal concetto di *medium*, ossia il mezzo attraverso cui un contenuto viene trasmesso: dalla voce e dalla scrittura, fino alla radio, alla televisione e a Internet. Ogni cambiamento di medium modifica anche il modo in cui raccontiamo storie. Su questo punto si concentrano due studiosi fondamentali: Walter J. Ong[2], che ha analizzato le trasformazioni del racconto nel passaggio dall'oralità (cioè la trasmissione orale dei racconti) alla scrittura, e Marshall McLuhan[3], che ha anticipato l'importanza dell'era elettrica – quella della radio, del telefono e della televisione – nella trasformazione della comunicazione umana. Queste intuizioni sono state successivamente ampliate da Henry Jenkins[4], che ha messo in luce come la *convergence culture* sposti e trasformi i contenuti attraverso diversi media, modificando le pratiche di fruizione e partecipazione del pubblico.

Alla luce di queste prospettive, le serie TV possono essere comprese come una forma di narrazione strettamente legata alla televisione, capace di imporre tempi, stili e modalità di coinvolgimento differenti rispetto alla narrativa scritta o al teatro. Oggi, però, non si assiste a un semplice ritorno alla narrazione orale, ma all'ingresso in una fase audiovisiva, in cui le storie si costruiscono attraverso l'intreccio di testi, immagini e suoni. Nascono così le narrazioni multimediali, intermediali o multimodali, che combinano codici diversi e rispecchiano le abitudini di un pubblico abituato a fruire contenuti su schermi e piattaforme differenti. In questo contesto, le considerazioni di Amanda D. Lotz[5] risultano particolarmente significative: ella concepisce il medium non come un semplice canale, ma come un sistema complesso che integra tecnologia, industria e spettatori. Non sono soltanto i programmi a definire la televisione, ma l'intero ecosistema che li rende possibili: le infrastrutture di distribuzione, le regole economiche e istituzionali della produzione e le modalità di fruizione e interpretazione del pubblico. Questa prospettiva permette di comprendere le serie TV non solo come testi narrativi, ma anche come prodotti culturali inseriti in un sistema mediatico dinamico, modellato da tecnologia, pratiche sociali e modelli industriali.

In questo quadro, emerge la questione della continuità narrativa tra media diversi: se i supporti e le forme di fruizione cambiano, le funzioni narrative di fondo tendono comunque a permanere. Ciò conferma la continuità strutturale del racconto attraverso differenti codici e supporti mediali, come sostiene Frank Rose:

> […] stories are rehearsals for life. We create a world in microcosm, an alternate reality, a world we wish were true or fear could become so. And then we immerse ourselves in it. This much never changes. But our ability to indulge that impulse grows with each new medium […][6].

[1] Francesco Piccolo, *Son qui: m'ammazzi,* Einaudi, Torino, 2025.
[2] Walter J. Ong, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, Routledge, London, 1982.
[3] Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, McGraw-Hill, New York, 1964.
[4] Henry Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. NYU Press, New York, 2006.
[5] Amanda D. Lotz, *We Now Disrupt This Broadcast: How Cable Transformed Television and the Internet Revolutionized It All*, MIT Press, Cambridge, 2014.
[6] Frank Rose, *The Art of Immersion. How the Digital Generation Is Remaking Hollywood, Madison Avenue, and the Way We Tell Stories*, W.W. Norton & Company, New York and London, 2012, p. 7.

L'ipotesi che esista una continuità evolutiva nella creazione e trasmissione delle storie, a partire dall'oralità fino ai linguaggi dell'audiovisivo contemporaneo – in particolare alle serie televisive - viene interpretata alla luce del concetto di «letterarietà», elaborato negli anni Venti del Novecento dai teorici del formalismo russo, corrente critica associata alla cosiddetta Scuola del metodo formale[7]. Pur non essendo semplice adattare al piccolo schermo la complessità di testi che negli anni hanno avuto milioni di copie e numerose traduzioni[8], il sempre crescente avvicinamento da parte degli spettatori alle trasposizioni cinematografiche e seriali fa sì che il nuovo testo abbia la capacità non solo di influenzare il contesto che lo ha prodotto, ma di diventare anche uno strumento utile a studiarlo, comprenderlo e viverlo. Talvolta, il successo di alcune serie tv influenza l'immaginario collettivo al punto che, pur non avendo letto il testo d'origine e ispirazione, ci si ritrova immersi nei discorsi sociali che questo ha generato, portando anche il telespettatore a riconoscerne i simboli e ad associarli a determinati significati condivisi. Le serie tv considerate come discorsi sociali possederebbero allora un certo grado di performatività[9], ossia la capacità, come afferma Casetti, «oltre che di 'dire' anche di 'fare' e di 'far fare' qualcosa a partire da quanto dice»[10].

In questa prospettiva, le produzioni seriali possono essere pienamente riconosciute come oggetti legittimi di indagine all'interno della Letteratura Comparata, senza che sia necessario circoscriverne lo studio al solo confronto tra le opere letterarie e le loro trasposizioni intersemiotiche. Dunque, risulta essenziale considerare l'influenza – talvolta quasi determinante – esercitata dal mezzo attraverso cui le storie vengono create e trasmesse, in quanto tale influenza contribuisce in modo significativo a definire e ad ampliare i confini e le forme dei generi narrativi[11]. Non a caso i media sono considerati da sempre in un'accezione ambivalente: da un lato sono visti come creatori e trasmettitori di stereotipi e conformismo, dall'altro in determinati momenti storici sono stati ritenuti co-protagonisti di un processo di cambiamento e ridefinizione delle relazioni e delle identità di e tra i generi[12].

In quest'ottica, la serialità viene interpretata come «veicolo espressivo in grado di riprodurre, riflettere e trasmettere l'immagine, i valori, i limiti e le debolezze di una società complessa e avanzata»[13]. Come afferma Joshua Meyrowitz, la diffusione dei media elettronici ha trasformato le modalità di accesso all'informazione, al punto da diventare «uno dei principali fattori di cambiamento della condizione e della stessa soggettività femminile nella società contemporanea»[14].

In questa cornice teorica, verrà analizzata la serie *You* (2015), un thriller psicologico tratto dal romanzo omonimo di Caroline Kepnes, sviluppato da Greg Berlanti e Sera Gamble. Il protagonista, Joe Goldberg, incarna l'archetipo del seduttore/manipolatore,

[7] La scuola del metodo formale, nota anche come formalismo russo, è una corrente di critica letteraria che si è sviluppata principalmente tra il 1914 e il 1915 nell'Impero russo. Questa scuola si concentra sull'analisi della "letterarietà" di un'opera, ovvero gli elementi specifici che la rendono un'opera letteraria, piuttosto che sul contesto storico, sociale o psicologico.

[8] Si pensi ad opere come il *Commissario Montalbano,* dalla serie di romanzi di Andrea Camilleri, *Gomorra,* ispirato al best seller di Roberto Saviano, *Il Gattopardo,* i cui diritti sono stati recentemente acquisiti da Indiana Production, o anche produzioni internazionali come *Il Trono di Spade,* dalla penna di George R. R. Martin, *La verità sul caso Harry Quebert,* dal romanzo di Joël Dicker, oppure *The Man in the High Castle,* dal romanzo di Philip K. Dick

[9] Cfr. Eric Landowski, *La société réfléchie*, Parigi, Seuil, 1989; trad. it. *La società riflessa: saggi di sociosemiotica*, Roma, Maltemi, 1999.

[10] Francesco Casetti, *Cinema, letteratura e circuito dei discorsi sociali*, in Ivelise Perniola (a cura di), *Cinema e letteratura: percorsi di confine*, Venezia, Marsilio, 2002, p. 24.

[11] È di Marie-Laure Ryan e Marina Grishakova la proposta di una «media-centered narratology», cfr. Marina Grishakova, Marie-Laure Ryan (edited by), *Intermediality and Storytelling*, De Gruyter, Berlin and New York, 2010.

[12] Cfr. Francesca Rizzuto, *Mass media e rappresentazione del femminile tra conformismo e cambiamenti*, in Ignazia Bartholini (a cura di), *Violenza di genere e percorsi mediterranei*, Milano, Angelo Guerini e Associati SpA, 2015, p.167.

[13] Gianni Ciofalo, *Wonder Women: il protagonismo femminile nella fiction statunitense*, in Milly Buonanno (a cura di), *Il prisma dei generi, immagini di donne in TV*, Milano, Franco Angeli, 2014, p. 80.

[14] Joshua Meyrowitz, *op. cit.*, p. 65.

il cui fascino esercitato sulle donne si intreccia con dinamiche relazionali ossessive e violente. Il contributo intende quindi mettere in luce il legame tra rappresentazioni stereotipate e violente e processi di soggettivazione individuale e collettiva, riflettendo in particolare sugli effetti di tali narrazioni sul pubblico giovane, maggiormente esposto a dinamiche di normalizzazione della violenza.

2. Rappresentazione della donna: analisi della narrativa televisiva

Prima di intraprendere l'analisi della serie *You*, occorre però illustrare come negli ultimi decenni la rappresentazione della donna nei media sia stata oggetto di numerosi studi critici, soprattutto in relazione agli sviluppi dei *gender studies*. Come sostiene Simone de Beauvoir ne *Il secondo sesso*, le donne sono storicamente collocate in una posizione subordinata rispetto agli uomini, sia nella sfera pubblica sia in quella privata[15] e questo squilibrio si riflette anche nelle narrazioni televisive, che, con la loro capacità di influenzare l'immaginario collettivo, costituiscono uno spazio cruciale per l'intersezione tra femminismo, identità di genere e costruzioni sociali.

Le istituzioni mediali - intese, secondo Nick Couldry, come «tutte le strutture, le forme, i formati e le interfacce istituzionalizzate per la diffusione di contenuti simbolici»[16] - costruiscono rappresentazioni del femminile e del maschile che riflettono modelli culturali interiorizzati e socialmente condivisi. Come osservano Ghigi e Sassatelli, le rappresentazioni delle disuguaglianze di genere propongono al pubblico «una determinata immagine o idea di uomo o donna. Si rappresenta ciò che si pensa, ciò che si crede, ciò che si sa della donna e dell'uomo sulla base di caratteristiche assegnate socialmente in funzione del sesso»[17].

Oggi la critica femminista si concentra molto su come la televisione perpetui il dominio maschile, non solo attraverso i personaggi, ma anche nella struttura e nel linguaggio visivo, che riflettono una visione del mondo dominata dagli uomini. A tal proposito, appare molto interessante il concetto di *male gaze*[18], con il quale la studiosa inglese Laura Mulvey intendeva il processo di oggettificazione delle persone attraverso lo sguardo, in particolare la distorsione nella rappresentazione dei corpi e del vissuto femminile. Mulvey presuppone che «il piacere del guardare è stato scisso in attivo/maschile e passivo/femminile»[19], di conseguenza la donna non avrebbe alcuna funzione se non quella di compiacere o appagare l'uomo con il proprio corpo e le proprie azioni; questo discorso vale sia per i personaggi maschili all'interno della narrazione, che contemporaneamente per gli spettatori. Secondo questa visione si potrebbe affermare che il protagonista maschile articoli lo sguardo, crei l'azione e possieda vicariamente l'oggetto dello sguardo, ponendo la figura femminile in uno stato di forte subordinazione[20].

A partire dagli anni '70, il femminismo cinematografico ha cominciato a contestare la preponderanza di questa prospettiva e a cercare di sviluppare alternative. La proposta di una *female gaze*[21] ha suggerito modi diversi di rappresentare le donne, dove la soggettività e il corpo vengono trattati in modo più rispettoso, non oggettivante e autonomo. In questo senso, la narrativa e la rappresentazione visiva si spostano

[15] Cfr. Simon De Beauvoir, *Il secondo sesso*, Milano, Giulio Einaudi Editore, 1949.
[16] Nick Couldry, *Sociologia dei nuovi media. Teoria sociale e pratiche mediali digitali*, Milano-Torino, Pearson Italia, 2015, XI.
[17] Rossella Ghigi, Roberta Sassatelli, *Corpo, genere e società*, Bologna, Il Mulino, 2018, p. 79.
[18] Laura Mulvey, *Visual and Other Pleasures*, Palgrave Macmillan, 1989.
[19] Cfr. Laura Mulvay, *Piacere visivo e cinema narrativo*, in V. Pravadelli [a cura di], *Cinema e piacere visivo*, Roma, Bulzoni Editore, 2013, pp. 31-34.
[20] Ivi, pp. 34-36.
[21] Il *female gaze,* come esplorato da Teresa De Lauretis, è un termine utilizzato in ambito femminista per descrivere la rappresentazione delle donne nei media e nell'arte da una prospettiva femminile. Si tratta di un modo di guardare e rappresentare le donne che le considera come soggetti dotati di *agency*, emozioni, intelligenza e complessità, piuttosto che come semplici oggetti del desiderio maschile o stereotipi. [Teresa De Lauretis, *Alice doesn't: feminism, semiotics, cinema*, Londra, Macmillan, 1984.]

dall'oggettivazione del corpo femminile all'affermazione della sua soggettività, come accade in molte opere create da registe, scrittrici e autrici. Inoltre, il concetto di *male gaze* è stato oggetto di analisi attraverso vari filtri, che includono la teoria della performatività di genere di Judith Butler e l'analisi della soggettività femminile proposta da teoriche come Hélène Cixous. L'autrice di *Gender Trouble*, sostiene che «gender is not something that one is, it is something one does»[22], suggerendo che i personaggi femminili e maschili delle serie TV sono il risultato di performance costanti che incarnano le norme sociali del genere. Parallelamente, la soggettività femminile proposta da Hélène Cixous nella sua teoria di scrittura femminile può essere applicata per analizzare come le serie tv riflettano e sovvertano le tradizionali narrazioni di genere, dando voce alle esperienze delle donne. In *The Laugh of the Medusa*, Cixous afferma che «women must write through their bodies, must write about themselves. They must write about their bodies, their experiences, their desires. Women must write themselves into history»[23], superando le limitazioni imposte da un linguaggio e una cultura dominati dall'uomo. Questa idea di "scrittura del corpo" è cruciale per capire come i personaggi femminili possano rivelare la loro soggettività attraverso modalità espressive non tradizionali. Essa non solo sfida la rappresentazione tradizionale delle donne come oggetti di desiderio, ma permette loro di essere protagoniste di una narrazione complessa che dà voce ai loro desideri e alle loro esperienze interiori, un atto che può essere visto come un'applicazione delle teorie di Cixous nel contesto delle serie tv.

È importante ricordare, a questo punto, quanto la sistematica oppressione ed esclusione delle donne abbia da sempre connotato la storia dell'umanità. Nel capitolo sugli studi di genere all'interno del manuale La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento, Sergio Zatti sottolinea come l'oppressione femminile da parte dell'uomo sia considerata «la matrice di ogni relazione di potere, un modo primario ma storicamente censurato per significare ogni altra gerarchia»[24] nel pensiero femminista. In un contesto in cui la donna viene ripetutamente oggettificata e silenziata, l'uomo, unico agente dotato di libertà, si ritroverebbe ad essere necessariamente la sola e unica misura del desiderio, pertanto, secondo De Lauretis il punto di svolta da cui un cinema femminista dovrebbe ripartire risiederebbe nella costruzione di «another (object of) vision and the conditions of visibility for a different social subject»[25].

Recentemente, l'interesse rivolto alle serie tv si è concentrato molto sugli adattamenti dei *female-centered dramas*[26], che a partire dal 2016 sembrano aver riportato in auge la spinta femminista del secondo Novecento, muovendo numerosi produttori verso una creazione letteraria femminile fino ad allora di scarso interesse[27]. In tempi neppure troppo recenti l'adozione di più sofisticati e qualitativi approcci analitici provenienti dal

[22] Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge, 1990, p. 25.
[23] Hélène Cixous, *The Laugh of the Medusa*. Translated by Keith Cohen and Paula Cohen, *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, Vol. 1, No. 4, 1976, p. 879.
[24] Silvia Zatti, *L'universo degli Studies: gli studi di genere* in S. Brugnolo, D. Colussi, S. Zatti, E. Zinato, [a cura di] *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, Roma, Carocci Editore, 2016, pp. 351-352.
[25] Teresa De Lauretis, *op. cit.*, p. 68.
[26] Questo specifico filone di rappresentazioni centrate sulle donne è stato indagato soprattutto da Amanda Lotz in *Redesigning Women: Television after the Network Era*, Urbana, University of Illinois Press, 2006.
[27] Il titolo in assoluto più influente che riuscì a sovvertire la rappresentazione televisiva tipica di personaggi femminili e la tipologia di narrazioni female-centered fu *Sex and the City* (HBO, 1998-2004). La serie, tratta dall'omonimo romanzo di Candace Bushnell, pubblicato solo l'anno prima, esplorava "gender based […] social issues through the eyes of a multiplicity of female characters who possess distinct viewpoints, emphasize issues that are more personal than explicitly political, and display ambivalence toward feminist gains" [Amanda Lotz, *Redesigning Women: Television after the Network Era,* cit. p. 33]. Risalgono poi al 2017 numerosi adattamenti televisivi di successo: tra questi, *Alias Grace* (CBC-Netflix, 2017) e *The Handmaid's Tale* (Hulu, dal 2017) tratti da opere di Margaret Atwood, *Big Little Lies* (HBO, 2017-2019), il poco fortunato *Dietland* (AMC, 2018), e *Sharp Objects* (HBO, 2018), miniserie ispirata a un romanzo dell'autrice Gyllian Flynn, nota soprattutto per il romanzo *Gone Girl*. A questi si aggiungono due produzioni Netflix di rilievo: *The Haunting of Hill House* (2018), adattamento dell'omonimo romanzo horror del 1959, e *Anne with an "E"* (2017-2019), reinterpretazione della celebre saga *Anne of Green Gables* di Lucy Maud Montgomery.

campo dei *cultural studies* […], l'affermazione di nuovi paradigmi che accreditavano a potenziale polisemia o polivalenza delle rappresentazioni dei media e il carattere attivo e interpretante delle audiences, hanno contribuito a rendere attuale questo filone di ricerca[28].

3. *You*: la metamorfosi di un serial killer

Nel panorama contemporaneo della serialità televisiva, *You* si distingue come un modello paradigmatico di reinvenzione narrativa e stilistica, una commedia romantica deviata, dove il corteggiatore perfetto si rivela un predatore letale. Joe Goldberg, interpretato da Penn Badgley, si impone immediatamente come figura disturbante e moralmente ambigua: un libraio colto e sensibile che cela sotto la superficie il volto inquietante dello stalker e del serial killer. Goldberg è spesso raffigurato secondo codici estetici e narrativi che lo rendono affascinante agli occhi dello spettatore, contribuendo a una forma di empatia narrativa che distorce il giudizio etico e morale sulla violenza da lui perpetrata[29]. Il comportamento di Joe, come vedremo nell'analisi dei suoi rapporti interpersonali, rispecchia la "psicologia della seduzione" studiata da autori come Robert Greene, che nel suo libro *The Art of Seduction*[30] esplora come l'illusione del "perfetto" amore venga utilizzata come una trappola per ottenere il dominio sull'altro. In *You*, le vittime di Joe sono spesso giovani, attraenti e sessualmente desiderabili: questa costruzione visiva e narrativa si inserisce in quella "politica dello sguardo maschile"[31] che oggettivizza il corpo femminile, rendendolo al tempo stesso oggetto di desiderio e di controllo. Nonostante la serie si proponga in chiave critica, mettendo in scena la devianza del protagonista, essa non riesce completamente a disarticolare i meccanismi culturali della colpevolizzazione della vittima[32] (*victim blaming*), contribuendo anzi a rafforzarli. In diversi momenti della narrazione, infatti, le protagoniste femminili sembrano giustificare – o almeno comprendere – i comportamenti ossessivi dell'uomo, e lo spettatore viene guidato a fare altrettanto, attraverso l'uso della *voice-over* in prima persona del protagonista, che impone la sua prospettiva.

La rappresentazione della violenza di genere in *You* si configura, quindi, come ambivalente: se da un lato espone i pericoli di un amore possessivo, dall'altro li estetizza e li giustifica attraverso la fascinazione per il personaggio maschile, sostenendo indirettamente narrazioni che banalizzano l'aggressività maschile. Il personaggio che la incarna diviene una figura seduttiva**,** in grado di catturare l'immaginazione dello spettatore proprio attraverso la sua deviazione dalle norme etiche e sociali[33]. Le donne non solo subiscono violenza, ma spesso vengono narrativamente costruite come

[28] Milly Buonanno, Il *prisma di generi, immagini di donne in TV*, Milano, Franco Angeli, 2014, p. 15.
[29] Cfr. Dani Cavallaro, *The Gothic Vision in Contemporary Television*, London, McFarland, 2020.
[30] Robert Greene, *The art of seduction*, London, Profile Book, 2001.
[31] Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, Screen, Volume 16, Issue 3, 1 October 1975, pp. 6–18.
[32] La colpevolizzazione della vittima consiste nel ritenere la vittima di un crimine o di altri misfatti parzialmente o interamente responsabile di ciò che le è accaduto. Questo ribaltamento della realtà è doppiamente grave: travisa la rappresentazione collettiva dei fenomeni e, ancor più, riverbera sulla percezione della realtà della vittima inducendola ad autocolpevolizzarsi. [Anita Pirovano, Mitia Rendiniello, Francesca Salvini, *Victim blaming*, Dossier a cura dell'Ordine degli psicologi della Lombardia, 2022, p. 3]
[33] Nel panorama della televisione contemporanea ispirata all'estetica gotica, come analizza Dani Cavallaro in *The Gothic Vision in Contemporary Television*, le figure violente e trasgressive occupano un ruolo centrale e non marginale. Lungi dall'essere relegate a funzioni puramente antagonistiche, esse diventano nuclei di attrazione ambigua, capaci di suscitare nello spettatore un coinvolgimento emotivo profondo, che oscilla tra fascinazione e repulsione. Non a caso, lo spettatore è spesso portato a identificarsi con tali personaggi non malgrado la loro violenza, ma proprio in virtù di essa, poiché essa rappresenta una forma estrema di autonomia, un rifiuto delle costrizioni etiche tradizionali. Questo fascino disturbante affonda le sue radici nell'estetizzazione del male, che il gotico ha storicamente elevato a dispositivo espressivo centrale, trasformando l'orrore in esperienza emotiva ed estetica.

predisposte a tollerarla o comprenderla, in linea con una lunga tradizione di rappresentazioni mediali che normalizzano la subordinazione femminile[34].

Stagione 1

Nella prima stagione, ambientata in una New York affascinante e claustrofobica, Joe si innamora dell'aspirante scrittrice Guinevere Beck, dando vita a una narrazione che decostruisce l'archetipo dell'eroe romantico[35] per rivelarne la natura tossica e predatoria. La donna rappresenta un esempio paradigmatico della costruzione del personaggio femminile nella serialità contemporanea. Sebbene la serie sia narrata principalmente dal punto di vista del protagonista, Beck funge da focalizzazione indiretta: attraverso la sua vita quotidiana, le aspirazioni letterarie e le relazioni interpersonali, lo spettatore percepisce la tensione narrativa e il mondo in cui si muove il protagonista maschile. In questo senso, Beck è al contempo oggetto e soggetto della narrazione: oggetto dell'ossessione di Joe e soggetto dotato di desideri, fragilità e ambizioni, che le conferiscono profondità psicologica. Tuttavia, la serie gioca con la tensione tra voyeurismo e interiorità, mostrando anche le insicurezze e le ambizioni della giovane scrittrice, rendendola così più complessa di un semplice oggetto narrativo[36]. Dal punto di vista letterario, Beck richiama archetipi già presenti nella narrativa contemporanea: la sua figura di giovane donna ambiziosa, sensibile e fragile ricorda personaggi come Esther Greenwood in *The Bell Jar*[37], incarnando temi di aspirazione creativa, isolamento urbano e vulnerabilità personale[38].

Al centro della narrazione seriale c'è però il comportamento di Joe nei confronti di Beck che si dimostra ossessivo e controllante fin dai primi episodi. Già nel pilot la nota e inizia a seguirla, raccogliendo informazioni sulla sua vita personale attraverso osservazione diretta e social media, dando così avvio a una dinamica di stalking sia digitale che fisico[39]. Nei successivi episodi, Joe entra negli spazi privati di Beck, legge il

[34] Gaye Tuchman, *The Symbolic Annihilation of Women by the Mass Media*, in G. Tuchman, A. K. Daniels, & J. Benét (Eds.), *Hearth and Home: Images of Women in the Mass Media* (pp. 3–38), Oxford University Press, 1978.

[35] L'archetipo dell'eroe romantico nasce nel contesto della letteratura europea tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, configurandosi come figura solitaria, ribelle e interiormente tormentata, in aperto contrasto con l'eroe epico e classico, legato a valori collettivi e codificati. Il protagonista romantico è un individuo che cerca, attraverso la passione e il dolore, un senso assoluto della vita, spesso condannato a fallire proprio in virtù della sua eccezionalità. Secondo M.H. Abrams, l'eroe romantico incarna "la trasformazione del poeta in profeta e del personaggio in soggetto lirico" (M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. Oxford UP, 1953), divenendo veicolo di un'espressività individuale che sfida le norme sociali e narrative precedenti. Mario Praz, in un'opera fondamentale come *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (Laterza, 1930), descrive l'eroe romantico come segnato da un'attrazione per l'oscuro, il proibito e il sensuale, tratteggiando la genealogia di personaggi che da Faust arrivano ai dandy decadenti del XIX secolo. Nelle narrazioni contemporanee, l'eroe romantico sopravvive in forme ibride, come l'antieroe seriale, in cui il pathos dell'interiorità si intreccia a dinamiche di potere e manipolazione. Personaggi come Joe Goldberg ne rappresentano una versione deviante e postmoderna, in cui l'autenticità del sentimento si contamina con la violenza, la trasgressione e la messa in scena mediatica del sé.

[36] Laura Mulvey ha infatti evidenziato come, nei media visivi, i personaggi femminili siano spesso rappresentati come oggetti dello sguardo maschile, dinamica evidente nella relazione tra Joe e Beck.

[37] Sylvia Plath, *The Bell Jar,* Faber & Faber, London, 1963.

[38] Potremmo affermare che i due personaggi femminili condividano archetipi simili: giovani donne sensibili e ambiziose, le cui esperienze narrano le tensioni tra creatività, vulnerabilità emotiva e controllo esterno. Entrambe sono aspiranti scrittrici, e la scrittura costituisce per loro uno strumento di auto-esplorazione e affermazione personale, ma anche fonte di ansia e insicurezza. La loro vulnerabilità emotiva e il senso di isolamento – Beck nella New York contemporanea, Esther negli Stati Uniti degli anni '50 – amplificano le tensioni tra aspirazioni creative e limiti imposti dall'ambiente circostante: Beck è oggetto dell'ossessione di Joe, mentre Esther subisce le pressioni patriarcali del suo contesto culturale.

[39] La rappresentazione dello stalking nelle serie televisive è un tema complesso che ha attirato crescente attenzione accademica. Diversi studi evidenziano come i media possano contribuire a costruire stereotipi e percezioni distorte del fenomeno, influenzando l'interpretazione del pubblico. Da un lato, alcune analisi sottolineano come lo stalking venga spesso romanticizzato o sensazionalizzato: Spitzberg e Cadiz osservano che, in molte opere, la vittima femminile può essere

suo diario e monitora le persone che frequenta, giustificando internamente il controllo come protezione o cura. La sua manipolazione sottile, ma potente è emblematica: «I know you better than you know yourself»[40] ed emerge in tutta la prima stagione: «The thing about love is not something you can just decide to feel. It's something that happens to you, whether you want it or not»[41]; o ancora quando sostiene «I'll do whatever it takes to protect you, Beck. I know you think I'm crazy, but I'm not. I'm just in love with you»[42], facendo credere alla donna amata che qualsiasi cosa faccia, anche le sue azioni più estreme, siano motivate da un sentimento genuino e protettivo. Questa ossessione si traduce anche in manipolazione sociale: Joe cerca di isolare Beck dagli amici e da potenziali interessi romantici, consolidando il suo dominio sul suo ambiente emotivo e sulle relazioni interpersonali.

Se nella narrazione televisiva questi atteggiamenti manipolativi appaiono chiari e definiti agli occhi del pubblico, la narrazione interna di Joe mostra una distorsione morale, in cui il controllo è presentato come un atto d'amore, aumentando la tensione narrativa e l'ambiguità etica del personaggio[43]. Pur dichiarando di voler solo proteggere le persone che ama, le sue azioni rivelano un senso distorto di amore e controllo: ciò che per lui è cura e protezione è in realtà violenza e manipolazione, presentata al pubblico attraverso una narrazione interna ingannevole ma coerente con il suo narcisismo patologico[44]. Egli parla spesso a se stesso per convincersi di agire in buona fede e di fare tutto per devozione amorosa: «I'm not a monster. I'm just a man who loves you. And I would do anything for you»[45]; cerca di illudersi convincendosi di fare il bene per gli altri e per la stessa Beck: «I just wanted to make sure that nothing came between us»[46]. Infatti, pur di proteggere le persone che ama Joe commetterà degli omicidi, che giustifica dicendo a se stesso: «I kill for the people I love. I save them. I protect them»[47], esprimendo così il suo senso distorto di amore e protezione. Vedremo come anche le altre stagioni della serie saranno veicolate da *voice-over* e *interior monologue*, normalizzando così la distorsione cognitiva e affettiva che sostiene le scelte del protagonista e rendendo la violenza non attenuata, ma narrativamente pensabile.

---

rappresentata come attratta dal suo persecutore, creando una confusione tra ossessione e amore genuino (Brian Spitzberg, Michelle Cadiz, *The media construction of stalking stereotypes*, Journal of Criminal Justice and Popular Culture, in *ResearchGate*, vol. 9, n. 3, 2002). Schultz invece ha analizzato 51 film sul tema, rilevando che le rappresentazioni tendono a essere drammatizzate, semplificate e poco realistiche, contribuendo a una percezione distorta dello stalking (Amy Sides Schultz, *Once Upon a Midnight Stalker: A Content Analysis of Stalking in Films*, University of Nebraska-Lincoln, 2013). Incarnano questo approccio sensazionalistico serie TV come *Stalker* (2014-2015), creata da Kevin Williamson, in cui si privilegia il thriller e la tensione drammatica a scapito di una rappresentazione accurata del crimine. Al contrario, due serie del 2014 come *Obsession: Dark Desires* e *Stalked: Someone's Watching* cercano di trattare il tema con maggiore sensibilità, presentando storie reali di vittime di stalking e cercando di sensibilizzare il pubblico sulla gravità di questo crimine.

[40] Joe Goldberg, *You*, prodotto da Greg Berlanti e Sera Gamble, Netflix, 2018, 1x10.

[41] Ivi, 1x05.

[42] Ivi, 1x09.

[43] Questa focalizzazione interna fissa, come definita da Genette, filtra la narrazione attraverso la coscienza del protagonista, permettendo allo spettatore di accedere ai suoi pensieri e alle sue razionalizzazioni. Questo dispositivo favorisce la costruzione di quello che Booth chiama narratore inaffidabile**:** Joe non mente deliberatamente, ma interpreta la realtà secondo una logica autoassolutoria che trasforma stalking e omicidio in atti di protezione, amore o reazione a un contesto percepito come minaccioso. [Gérard Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, trad. di Maria Teresa Ricci, Einaudi, Torino, 1976; Wayne C. Booth, *La retorica della narrativa*, trad. di Cesare Segre, Einaudi, Torino, 1985.]

[44] Come sostiene Elsa Ronningstam: "Il narcisismo patologico si manifesta attraverso un'esperienza di grandiosità, un bisogno costante di ammirazione e una marcata mancanza di empatia, il che porta l'individuo a utilizzare gli altri come strumenti per sostenere la propria fragile autostima." (Elsa Ronningstam, *Narcisismo: Psicologia, patologia e trattamento,* Raffaello Cortina Editore, 2005, p. 74).

[45] Joe Goldberg, *You*, cit., 1x01.

[46] Ivi, 1x09.

[47] Ivi, 2x10.

Stagione 2

Con la seconda stagione, prodotta per la prima volta direttamente da Netflix, *You* compie il primo significativo salto tematico e geografico: Joe si trasferisce a Los Angeles, cambiando identità e assumendo il nome di Will. Qui incontra Love Quinn, nuova figura femminile centrale. Inizialmente Love appare come la partner perfetta, complicata e con una propria storia oscura. Il meccanismo di seduzione e manipolazione è sempre lo stesso: «I'll make sure you're never alone again. You'll never have to worry about anything»[48]. Ma il comportamento di Love, che inizialmente sembra un riflesso delle vulnerabilità di Joe, alla fine si rivela altrettanto manipolativo e inquietante. Quando si svela la sua vera natura emerge un ritratto più complesso della donna. Love sovverte lo stereotipo della vittima femminile, incarnando un modello di donna che agisce attivamente (e violentemente) per difendere ciò che ama. Ma questo *empowerment* è profondamente ambiguo: il suo potere nasce all'interno della stessa logica patriarcale dell'amore possessivo e distruttivo. La sua capacità manipolatoria sovverte l'archetipo della vittima fragile, inserendosi nella linea critica indicata da Gilligan[49] e nelle letture femministe della violenza come risposta distorta ai ruoli normativi, come teorizzate da McRobbie[50]. In questo senso, la serie mostra come la romanticizzazione della violenza e del possesso sia una trappola narrativa. Nel finale della stagione, la gravidanza di Love introduce un altro elemento cruciale di genere: la maternità come strumento di potere e controllo[51]. Love usa la gravidanza per legare Joe a sé, mostrando come anche simboli "sacri" della femminilità possano essere manipolati e sfruttati in un contesto tossico. La maternità, tradizionalmente idealizzata come fonte di redenzione o amore puro, diventa un'ulteriore arma di coercizione, in linea con il contesto delle narrazioni contemporanee, in cui l'essere madre emerge non solo come esperienza affettiva, ma anche come dispositivo di potere e controllo capace di ridefinire le dinamiche relazionali e il ruolo delle protagoniste.

Stagione 3

La terza stagione segna una nuova svolta ambientale e narrativa: il racconto si sposta nei sobborghi americani, simbolo dell'ideologia della famiglia perfetta e della rispettabilità borghese. Joe e Love, ormai sposati e genitori, si inseriscono in una comunità che, dietro l'apparente armonia fatta di giardini curati, frullati bio e jogging mattutino, nasconde frustrazioni, tradimenti e violenze latenti. A prima vista appaiono come una coppia "simmetrica": entrambi hanno ucciso per amore, entrambi sono segnati da traumi infantili e da un desiderio disperato di essere amati. Tuttavia, questa simmetria è solo apparente. Joe continua a considerarsi il protagonista della narrazione («I'm the good guy in the story»[52]), rifiutando di vedere in Love la sua eguale. L'arrivo del figlio Henry rappresenta un punto di svolta cruciale nella loro relazione. La maternità diventa per Love una prigione, mentre Joe si disconnette progressivamente dal ruolo paterno, focalizzandosi sulla sua nuova ossessione, Marienne Bellamy. In un momento

[48] Ivi, 2x04.

[49] Carol Gilligan, *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development*, Harvard University Press, Cambridge, 1982.

[50] Angela McRobbie, *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change*, Sage Publications, London, 2009.

[51] In linea con le riflessioni di Butler sulla performatività dei ruoli, la figura materna non è solo identità biologica, ma performance sociale che consente di mascherare forme di controllo o violenza sotto la retorica della cura (Judith Butler, *op. cit.*). Come osserva Badinter, la maternità può diventare un'arma simbolica capace di generare dipendenza o senso di colpa, soprattutto nei contesti in cui l'intimità è costruita come spazio di sorveglianza (Elisa Badinter, *L'amour en plus: Histoire de l'amour maternel*, Flammarion, Paris, 1980). In questo senso, la "madre" rappresentata nella serialità e nel cinema contemporanei non è necessariamente custode della vita, ma può incarnare quella che Creed definisce una forma di "femminile mostruoso", dove l'amore materno si intreccia con il possesso, la minaccia o la manipolazione dell'altro (Barbara Creed, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, Routledge, London, 1993).

[52] Joe Goldberg, *You*, cit., 3x03.

emblematico, Love esclama: «I gave up everything for this family. You gave up nothing»[53]. Questa frase esplicita la dinamica diseguale nel rapporto: il "sacrificio" femminile viene dato per scontato, mentre quello maschile è percepito come eroico. Love rappresenta così la figura della madre che implode, vittima del patriarcato interiorizzato, incapace di trovare uno spazio soggettivo che non sia quello della cura o della dipendenza affettiva[54]. Il tentativo della coppia di costruire un modello familiare si infrange nel sangue. Joe uccide Love: «You were gonna kill me. You were gonna hurt our son. I had no choice»[55], affida il figlio Henry e cambia nuovamente vita, identità e contesto. La dinamica finale tra Joe e Love ripropone l'archetipo dell'uomo che elimina la donna non conforme – non sottomessa, non docile – sancendo così il ripristino dell'ordine[56]. L'idea che il femminicidio possa essere narrato come gesto "necessario", "difensivo" o "provocato" costituisce uno degli script narrativi più persistenti nella rappresentazione pubblica della violenza di genere. Tale costruzione discorsiva agisce su due livelli paralleli: da un lato offre ai perpetratori cornici giustificative che trasformano la violenza in risposta a una minaccia reale o immaginata; dall'altro è spesso rinforzata dai media, che selezionano spiegazioni psicologizzanti, relazionali o emergenziali, minimizzando la dimensione strutturale del dominio maschile. In questo nuovo scenario si inserisce anche la figura di Marienne**,** bibliotecaria e madre single, figura eticamente e simbolicamente opposta a Love. Segnata da una relazione abusiva con l'ex marito Ryan, Marienne rappresenta una soggettività consapevole e resiliente, capace di sfuggire al controllo narrativo di Joe. Le sue azioni come la decisione di proteggere la figlia Juliette, il rifiuto del legame con Joe e la fuga finale, si collocano in un arco di resistenza alla logica patriarcale che domina la serie. In chiave teorico-culturale, Marienne incarna la resistenza al *male gaze*[57]: non si lascia ridurre a oggetto del desiderio, ma assume il ruolo di soggetto morale e agente narrativo. La sua sopravvivenza, dopo la morte di Love, rovescia la consueta dinamica della violenza di genere, proponendo invece una forma di riappropriazione del discorso e del potere di rappresentazione, come teorizzato da Foucault[58].

Stagione 4

La quarta stagione, ambientata a Londra, rappresenta forse il momento di maggiore sperimentazione linguistica e metanarrativa. La narrazione si divide in due parti, struttura sempre più comune nei prodotti Netflix, ma qui utilizzata con funzionalità e coerenza. Nella prima metà si assiste a una trasformazione del registro narrativo verso il *whodunit*[59], il giallo classico in stile Agatha Christie, dove Joe – sotto il nome di Jonathan Moore – pare vittima di un complotto che lo vuole incastrare per omicidio. L'intreccio si

[53] Love Quinn, *You*, cit., 3x07.

[54] Come afferma Silvia Federici ne *Il punto zero della rivoluzione: Lavoro domestico, restituzione e rivolta* (Ombre Corte, 2020), la maternità nel capitalismo moderno è spesso una forma di lavoro non riconosciuto e oppressivo, che si maschera da vocazione.

[55] Joe Goldberg, *You*, cit., 3x10.

[56] Le analisi di genere sul femminicidio mettono in luce come queste narrazioni autoassolutorie si inscrivano nella logica più ampia del controllo coercitivo e della proprietà affettiva. Studi qualitativi mostrano che l'autodifesa dichiarata dagli autori non corrisponde a un reale pericolo, ma a una perdita di potere o al rifiuto della vittima (Stela N. Meneghel et al., *Femicide: Narratives of Gender Crimes*, in *Cadernos de Saúde Pública*, 2013, vol. 29, n. 4, pp. 589–598). Da un punto di vista mediatico-discorsivo, la cronaca tende a incorniciare il femminicidio come "tragedia privata", "raptus" o "errore estremo", spesso attenuando la responsabilità e riabilitando la figura maschile attraverso categorie come la gelosia, la frustrazione o la fragilità emotiva (Stefania Orrù, *Raccontare il femminicidio: Media, linguaggio e responsabilità sociale,* Franco Angeli, Milano, 2020). Sul piano simbolico, questa retorica funziona come dispositivo di deresponsabilizzazione e normalizzazione: la violenza diventa eccezione motivata, piuttosto che conseguenza di un sistema di asimmetria patriarcale (Christina Davidson, *Speaking Femicide | Femicide as Gender Persecution,* Routledge, London, 2020). In questo senso, il femminicidio rappresentato come atto di necessità non è solo un dispositivo retorico individuale, ma una grammatica culturale che opera fra narrazione, diritto e media, contribuendo a mascherare la radice sistemica della violenza.

[57] Laura Mulvey, *op. cit.*

[58] Michel Foucault, *L'ordre du discours*, Gallimard, Parigi, 1971.

popola di personaggi elitari, ricchi, superficiali, eccessivi, che rappresentano una feroce critica all'upper class londinese, specchio di quella newyorkese già esplorata in precedenza. L'assenza iniziale di un oggetto amoroso "fisso" segna una novità, ma non una rottura definitiva con le dinamiche patriarcali. Come dichiara Joe nel primo episodio: «This is my Eat Pray Love era. I'm focusing on me»[60]. Questa affermazione, apparentemente ironica, anticipa una stagione in cui il protagonista cerca di "riscrivere" la propria identità maschile: egli passa dall'ossessione travestita da romanticismo delle prime stagioni a una forma di controllo giustificata attraverso la razionalizzazione. La retorica della passione lascia spazio ora a un'autonarrazione analitica, in cui il dominio si esprime attraverso il linguaggio della consapevolezza, della riflessione e del calcolo.

La donna protagonista di questa serie è Kate Galvin: fredda, razionale e immune al fascino di Joe. Fin dall'inizio Kate è molto lucida: «You may be charming to everyone else, but I see right through you»[61]. A differenza delle altre protagoniste della serie, non funge da "schermo" su cui il protagonista possa proiettare le proprie fantasie salvifiche, ma introduce un dispositivo di resistenza narrativa. In questo senso ci ricorda alcune eroine della narrativa ottocentesca e novecentesca che non si lasciano catturare dallo sguardo maschile—basti pensare alla razionalità disincantata di Elizabeth Bennet in *Pride and Prejudice* o alla lucidità difensiva di Isabel Archer in *Ritratto di signora*: donne che si sottraggono alla mitizzazione altrui mantenendo una propria autonomia interpretativa. Anche Kate può essere letta come una risposta contemporanea alla tradizione dell'oggetto amoroso passivo, problematizzata già dalla critica femminista (da Simone de Beauvoir a Sandra Gilbert e Susan Gubar[62]): non è la musa né la vittima, ma un soggetto dotato di opacità, che rifiuta la trasparenza funzionale al desiderio maschile. Kate opera come elemento disinnescante del dispositivo narrativo di Joe: è meno una controparte sentimentale e più un agente critico interno alla storia, capace di rendere visibile ciò che il protagonista tenta di occultare sotto un linguaggio di affetto e destino.

In questa stagione riappare di nuovo Marienne, oggetto amoroso delle puntate precedenti: Joe la rapisce e la imprigiona in uno spazio sotterraneo. Tuttavia, Marienne riesce a liberarsi non solo fisicamente, ma anche narrativamente: «You don't get to write the ending. Not anymore»[63]. Con questa affermazione, ella interrompe il ciclo della narrazione tossica, segnando uno dei pochi momenti di autentica *agency* femminile nella serie.

Stagione 5

Nell'ultima stagione, *You* compie un ritorno alle origini, sia letteralmente che simbolicamente. Joe è di nuovo a New York, circondato dagli elementi simbolici che ne hanno fondato il mito: la libreria Mooney's, lo scantinato-prigione[64], la passione per i classici letterari. Sposato con Kate, Joe sembra aver trovato una nuova legittimazione

[59] Secondo la *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, un *whodunit* è: "una varietà complessa di fiction poliziesca basata sulla trama, in cui l'enigma su chi ha commesso il crimine è il fulcro narrativo. Al lettore o allo spettatore vengono forniti gli indizi necessari per dedurre l'identità del colpevole prima che la storia lo sveli nel climax".

[60] Joe Goldberg, *You*, cit., 4x01.

[61] Kate Galvin, *You*, cit., 4x02.

[62] Simon de Beauvoir, *op. cit*; Sandra M. Gilbert, Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination,* University Press, Yale, 1979.

[63] Marienne, *You*, cit., 4x09.

[64] Joe è solito rinchiudere le sue vittime in spazi sotterranei: il più emblematico è il seminterrato del Sign. Mooney in cui era presente una scatola di vetro a temperatura controllata in cui venivano conservati libri rari. Il proprietario del negozio di libri chiudeva Joe nella gabbia da ragazzino per punirlo. Da adulto, il nostro protagonista inizia ad usare la scatola con serratura come camera di tortura per le sue stesse vittime. Questo spazio sotterraneo si configura come un luogo simbolico, carico di significati psicologici e culturali, emblematico della negazione della libertà e del potere assoluto esercitato sul corpo altrui. La dimensione sotterranea non è solo fisica, ma diventa metafora della violenza patriarcale che rinchiude le donne in luoghi materiali e simbolici di reclusione e annullamento, negando loro la libertà.

sociale e perfino familiare, anche Henry, il figlio, è stato ritrovato e adottato. Ma l'istinto ossessivo non si placa: l'incontro con Brontë, ladra di libri e senzatetto dai tratti dandy, risveglia il desiderio predatorio. L'introspezione psicologica si approfondisce fino a giungere alla consapevolezza della sua totale mancanza di redenzione. La voce narrante, fino ad allora strumento di manipolazione percettiva, si sdoppia, permettendo anche alla nuova figura femminile, Brontë, di esprimere la propria soggettività. Il titolo stesso della serie, *You*, smette di designare l'oggetto dell'ossessione del protagonista per divenire un pronome riflessivo: "tu" è Joe stesso, nel momento in cui è finalmente costretto a guardarsi attraverso lo sguardo dell'altro, e dello spettatore. Eppure, per la prima volta, l'oggetto dell'ossessione si rivela predatore a sua volta: è Brontë a tessere la trama, è lei a incastrare Joe con i suoi stessi mezzi, da oggetto potenziale dell'ossessione di Joe diventa la sua antagonista più incisiva. La sua traiettoria sovverte le aspettative tradizionali: inizialmente presentata come una figura fragile e romantica, si rivela una donna lucida e strategica, capace di ribaltare la dinamica predatoria. Nel momento culminante della narrazione, Brontë/Louise infligge una ferita simbolicamente castrante a Joe, colpendolo all'inguine. Attraverso quest'ultimo personaggio femminile, la serie sembra voler riaffermare un'idea di giustizia non più subordinata al sistema giudiziario o alla redenzione maschile, ma autonoma e affilata.

L'aspetto innovativo e fondamentale della stagione finale, però, è la costruzione di un fronte femminile coeso, costituito da personaggi fondamentali come Marienne, Nadia[65], Kate e Brontë. Queste donne, tutte vittime in diversi momenti della narrazione, si uniscono per smascherare e neutralizzare Joe, costruendo una rete solidale che va oltre la vendetta individuale. In questa rappresentazione corale si afferma il concetto di *female agency collettiva*[66], ovvero la capacità delle donne di prendere parola, allearsi e agire in modo consapevole per contrastare le dinamiche patriarcali. La figura di Joe viene infine decostruita nella sua interezza. La sua incapacità di cambiare, nonostante le molteplici identità assunte, evidenzia l'irriducibilità della sua violenza, che non è solo personale, ma rappresentativa di un modello di mascolinità tossica.Il finale, pur mostrando un'apparente punizione con l'arresto e la condanna all'ergastolo, non riesce a sovvertire del tutto la fascinazione che Joe continua a esercitare sul pubblico. La sua figura continua a essere idealizzata da alcuni spettatori, evidenziando la tendenza della cultura mediatica a romanticizzare i predatori, trasformando il consumo di contenuti narrativi in uno specchio critico delle disfunzioni sociali nella percezione del crimine[67].

4. *Immersi nelle storie:* rappresentazione e ricezione della serie

L'ultima stagione di *You* cerca di chiudere il cerchio narrativo attraverso una resa dei conti morale, mettendo in primo piano figure femminili complesse e attive. Tuttavia, la centralità costante del protagonista, anche nella disfatta, solleva interrogativi sul reale superamento della logica patriarcale. Il rapporto uomo-donna, nel suo intreccio di desiderio, controllo e resistenza, resta il cuore tematico della serie. Se da un lato si assiste

[65] Nadia è una studentessa che frequenta l'università dove Joe lavora come insegnante nella quarta stagione. È appassionata di letteratura e dotata di spirito critico: la sua curiosità la porta a sospettare e indagare su Joe, ma non sviluppa alcun legame romantico con lui.

[66] Butler, nel suo testo fondamentale *Gender Trouble* (1990), sebbene si concentri spesso sull'azione individuale, nella sua analisi apre alla possibilità di un'*agency* collettiva, poiché i comportamenti performativi sono riprodotti socialmente e possono essere soggetti a una modificazione collettiva. Anche bell hooks, nella sua opera *Feminist Theory: From Margin to Center* (1984), pone l'accento sull'importanza della solidarietà tra donne come elemento imprescindibile per la lotta femminista. Per l'autrice americana, la *female agency* collettiva si manifesta come un processo di empowerment reciproco e resistenza condivisa che non solo contesta il patriarcato, ma anche le altre strutture oppressive. L'azione femminista, dunque, deve essere necessariamente collettiva e intersezionale per essere efficace.

[67] DiBennardo offre una base solida per comprendere come i media possano influenzare la percezione pubblica dei crimini e contribuire alla costruzione di narrazioni che romanticizzano o demonizzano determinati comportamenti (Rebecca DiBennardo, *Ideal Victims and Monstrous Offenders: How the News Media Represent Sexual Predators*, in *Socius: Sociological Research for a Dynamic World*, 2018, vol. 4, pp. 1–20).

a un incremento dell'*agency* femminile, dall'altro il dominio narrativo maschile non viene mai del tutto disinnescato. Il finale, dunque, non offre una catarsi risolutiva, ma piuttosto un invito a riflettere sulla persistenza culturale della mascolinità tossica e sulla necessità di immaginare nuove forme di soggettività relazionale, fondate sull'ascolto, sull'eguaglianza e sulla responsabilità. La serie chiude così un cerchio narrativo e concettuale, ribaltando la prospettiva originaria e annullando ogni illusione romantica: ciò che resta è il riconoscimento pubblico delle colpe, la prigione come destino ultimo e il killer che diventa oggetto di fascinazione per nuove generazioni di fan e ossessionati. In questo senso, *You* non è solo una serie sulla violenza, ma anche una riflessione critica sul modo in cui essa viene narrata, consumata, giustificata[68].

La serialità televisiva grazie all'ibridazione tra i generi, che porta una serie ad essere allo stesso tempo thriller e soap opera, dramma e azione[69], è riuscita a conquistare nel tempo un numero sempre più alto di telespettatori soprattutto nella fascia d'età compresa tra i 14 e i 35 anni, ponendosi quasi come un sostitutivo dei film. La serie, in tal senso, può agire come strumento cognitivo che interpreta e, al contempo, influenza la realtà, diventando parte integrante dell'immaginario collettivo e agendo come autentico «story-teller delle società contemporanee»[70]. Questa funzione non è neutrale né priva di implicazioni problematiche. Poiché le serie televisive partecipano attivamente alla definizione della realtà sociale – seppur in forma tematizzata – e operano come cornici attraverso cui si struttura la conoscenza sociale, esse si rivelano particolarmente influenti anche nella rappresentazione di fenomeni complessi e delicati, come la violenza, in particolare quella di genere. Sebbene si possa ritenere innovativa la scelta di mostrare la violenza subita dalle donne, contribuendo almeno in apparenza a una maggiore consapevolezza collettiva, tale potenziale si indebolisce drasticamente nel momento in cui queste rappresentazioni vengono piegate a logiche commerciali e spettacolarizzanti. Quando la violenza di genere viene rappresentata secondo codici estetizzati, stereotipati o sensazionalistici, essa non solo perde la propria funzione critica, ma rischia di normalizzare – o peggio, legittimare – dinamiche di dominio e sopraffazione, svuotando di senso ogni intento educativo. In un contesto segnato dalla carenza di strumenti educativi adeguati, l'esposizione a tali rappresentazioni può produrre effetti emulativi, contribuendo a rafforzare modelli devianti anziché decostruirli.

Il *medium* seriale, pertanto, da potenziale veicolo di consapevolezza e cambiamento, si trasforma in un dispositivo ambiguo, capace tanto di denunciare quanto di reiterare le stesse logiche di violenza che apparentemente intende criticare[71]. Appare dunque necessario avere una maggiore consapevolezza della rappresentazione televisiva delle dinamiche di potere che permeano le relazioni di genere, spingendoci a ripensare ai ruoli che uomini e donne sono chiamati a giocare nella società contemporanea. Marina Pierri in un testo dedicato alle *Eroine* delle serie tv afferma:

[68] La violenza è l'estrema conseguenza di differenze e disuguaglianze di genere entrate a far parte, o che hanno da sempre fatto parte, delle abitudini collettive degli individui sia nella sfera privata sia nella sfera pubblica. Il genere e la violenza costituiscono pratiche che funzionano come principi di orientamento e ordinamento concettuale del sociale: "l'appartenenza di genere regola il rapporto con la violenza di soggetti diversamente sessuati [..] l'esercizio di violenza è una pratica *gendering*, che contribuisce a determinare quali maschilità e quali femminilità riproduciamo e, ancor più a monte, contribuisce a determinare i confini tra le identità di genere" (Elisa Giomi e Sveva Magaraggia, *Relazioni Brutali. Genere e violenza nella cultura mediale*, Bologna, il Mulino, 2017, p. 14).

[69] Marcello Aprile e Debora De Fazio, *La serialità televisiva. Lingua e linguaggio nella fiction italiana e straniera*, Congedo ed., Lecce, 2010.

[70] Emiliana De Blasio, *Supereroi e Vampiri. I giovani e le forme di partecipazione sociale tra Tv e Rete*, Milano, Paoline Edizioni, 2011, p. 16.

[71] Come osservano Teresa Soldani e Monica Calderaro ne *La violenza nelle serie televisive* (Collana di Criminologia, Criminalistica, Psicologia, Psicopatologia, Scienze Investigative e Forensi, Edizione digitale, 2014, cap. 3, pp. 27-28) ciò che è indubbio è che gli individui in mancanza di altre fonti educative tendono ad imitare ciò che vedono, soprattutto individui già inclini alla violenza o a comportamenti aggressivi.

> […] il personaggio di una serie tv è una "porta" attraverso cui chi guarda accede a contenuti archetipici capaci di agire sulla sua mente, sensibilità e vissuto a più livelli. Le intenzioni dell'autore possono sparire, ma la sua opera continua ad agire nelle coscienze. Assume una vita propria, assai più legata all'intenzione del lettore e dell'opera stessa. Nell'interazione tra pubblico e personaggio della serie tv si consolidano simboli nati da e ingurgitati dall'inconscio collettivo passibili di essere 'attinti' all'infinito[72].

Una narrazione che vede i personaggi delle serie tv come "porta sul mondo" assume, dunque, contorni certamente pericolosi se considerata in relazione alla sua porzione di pubblico raggiunta. Non a caso può avere molta influenza sui fruitori[73] perché è in grado di influenzare quello che Carl Gustav Jung chiavava "inconscio collettivo"[74]. Quest'epoca della serialità televisiva è priva di precedenti storici. Lo sappiamo e ne facciamo quotidianamente esperienza: milioni di persone (che godono di sufficienti privilegi e diritti basilari) guardano ogni giorno le serie tv, e se non le guardano, sanno senz'altro cosa sono e cosa fanno. Siamo «immersi nelle storie», per citare il volume omonimo di Frank Rose[75]. Se alla fine il mezzo televisivo è riuscito a soddisfare «its mission better than (maybe) it ever intended to - becoming not merely a window on the world for women but a door to it»[76], sulla base dell'analisi condotta, si può dedurre che alcuni prodotti mediali possono contribuire a veicolare anche immagini tossiche e sessualizzate della donna e dei suoi comportamenti. In questo senso, possiamo concludere che una serie tv rappresenti oggi un importante strumento di cambiamento sociale, che può concorrere ad una progressiva trasformazione delle dinamiche di genere, sfidando stereotipi e offrendo spunti di riflessione nuovi sui complessi rapporti tra parità di genere, potere e relazioni interpersonali.

[72] Marina Pierri, *Eroine. Come i personaggi delle serie tv possono aiutarci a fiorire*, Roma, Tlon ed., 2020, p. 10.
[73] Cfr. Maura Gancitano, *Prefazione*, in Marina Pierri, *op.cit.*, p. 3.
[74] Questo concetto è da considerare il pilastro della psicologia di Jung. Egli distingue questo tipo di inconscio dall'altro, l'inconscio personale, che invece rappresenta l'elemento ignoto, appartenente alla storia di ciascun individuo. Nella formulazione dell'inconscio personale Jung non si è ancora distaccato dal modello freudiano, e l'ha integrato nel suo sistema. Egli però va oltre Freud, notando che nell'inconscio si trovano anche qualità ereditarie, cioè gli istinti, nonché gli archetipi, i quali costituiscono l'inconscio collettivo. Quest'ultimo, al contrario di quello personale, non ha contenuti individuali, ma soltanto contenuti universali, diffusi secondo modalità analoghe, nelle varie culture, da qui la giustificazione del termine "collettivo". [Carl Gustav Jung, *Erinnerungen, Triiume, Gedanken*, Zurich, Rascher 1961, trad. di Guido Russo, *Ricordi, sogni, riflessioni*, Milano, Rizzoli, 1978, p. 472].
[75] Frank Rose, *Immersi nelle storie. Il mestiere di raccontare nell'era di internet*, Codice, Torino 2013.
[76] Ashley Sayeau, *As seen on tv. Women's Rights and Quality Television*, in Janet McCabe, Kim Akass (a cura di) *Quality TV: contemporary American television and beyond*, Londra, I.B Tauris, 2007, p. 53.

Una nuova Antigone: la resistenza femminile e la giustizia sociale nel pensiero di Dacia Maraini

Sara Gallegati

Università degli Studi di Macerata
(s.gallegati1@unimc.it)

Abstract

Il saggio analizza il rapporto tra Dacia Maraini e la figura mitologica di Antigone, esplorando come la scrittrice italiana reinterpreti questo archetipo femminile nella sua opera e nel suo pensiero femminista. In particolare, si esamina come Maraini, partendo dalla figura di Antigone – che si oppose al potere patriarcale attraverso un atto di pietà non violenta – sviluppi una critica della subordinazione femminile nella società patriarcale e proponga la scrittura come strumento di resistenza e cambiamento sociale. Il testo analizza temi quali il controllo del corpo femminile, la maternità e il rapporto con il potere religioso e politico, rilevando il contributo di Maraini al femminismo contemporaneo, attraverso un impegno che va oltre le categorie ideologiche per abbracciare una più ampia missione di giustizia sociale.

Parole chiave

Antigone, Dacia Maraini, femminismo, resistenza civile.

DOI

https://doi.org/10.58015/2036-2293/783

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 contraddizione di Antigone. Genesi della questione femminile

Antigone è la prima donna a ribellarsi al potere dell'uomo. La sua figura, secondo Luce Irigaray[1], può essere associata a quella di capostipite della genealogia femminile e a quella di ultima donna osservante la legge divina, prima che la legge terrena e l'universo maschile disvelino la loro supremazia. La posizione dell'eroina tragica è ambivalente: ella vuole onorare le leggi divine ma, allo stesso tempo, chiede il rispetto del corpo maschile, mostrandosi così «già al servizio degli uomini»[2]. Tentando «di porre riparo al crimine, di cancellare le colpe per placare il dio dei morti e lasciare i vivi senza traccia del crimine»[3] Antigone compie delle scelte che sembrano antitetiche: da un lato è l'esempio da perseguire per la libertà e per il rispetto di sé e dei diritti inalienabili di ogni individuo contro il potere costituito, dall'altro inaugura – di fatto – una cultura millenaria di sottomissione della donna all'uomo.

Antigone, eroina del mito greco, sfida il potere patriarcale e infrange le leggi dello Stato per seguire un imperativo morale legato alla sfera femminile: il dovere di onorare i defunti attraverso i riti funebri. La sua vicenda assume però dei toni paradossali poiché, pur opponendosi all'autorità maschile, ella sacrifica la propria vita per dare sepoltura al corpo del fratello Polinice, subordinando così il suo destino di donna alla tutela della dignità di un uomo. La scelta di Antigone di sfidare il potere maschile assoluto per seppellire il corpo del fratello la conduce a un paradosso che ne determinerà la rovina: come osserva Irigaray, proprio nel tentativo di rimanere fedele ai valori matrilineari, la figlia di Edipo si condanna all'esclusione da una società ormai plasmata dal dominio maschile. Il suo destino rivela una tragica contraddizione: pur opponendosi al potere patriarcale, Antigone finisce per soccombere alla sua logica. Non è più una figura divina, ma una donna che sacrifica la vita per «ricancellare una macchia»[4] – quella della sua stessa appartenenza al genere femminile – onorando i morti degli uomini. Il suo gesto estremo segna così la subordinazione definitiva della genealogia femminile a quella maschile.

Lea Melandri identifica l'eroina mitologica come la prima vittima sacrificale del patriarcato:

> il bisogno di una 'femminilità sacrificale', nel duplice senso di 'vittima' su cui si erge la città dell'uomo, e di riserva innocente, capace di portare oltre, o di 'trascendere', un edificio che è stato finora di violenza, è, visibilmente l'ambiguo destino che la cultura maschile ha riservato all'altro sesso, consentendogli di barattare uno stato di esclusione, di patimenti e di morte reale, con il miraggio di una 'seconda nascita' e di una 'vita inestinguibile'[5].

Questo 'miraggio', secondo Irigaray, sposta la centralità della donna ad un mondo ultraterreno, giustificando e perpetuando la subordinazione terrena della donna al potere maschile. In questo contesto, la figura di Antigone emerge come emblematica: la sua è una ribellione che rifiuta la violenza, caratteristica tipicamente maschile, per affermare invece un modello di resistenza specificamente femminile. La sua azione diventa paradigmatica di una possibile via di emancipazione femminile che non rinuncia alla propria essenza per conformarsi ai modelli patriarcali.

La figura di Antigone emerge come un archetipo fondamentale per il movimento femminista. Conducendo una ribellione che rifiuta gli strumenti della violenza tipicamente maschile, Antigone anticipa di secoli le strategie di resistenza non violenta adottate dalle femministe del Novecento.

---

[1] Cfr. Luce Irigaray, *Sessi e genealogie*, trad. di Luisa Muraro, Milano, La Tartaruga, 1989.
[2] Ivi, p. 129.
[3] *Ibidem*.
[4] Ivi, p. 12.
[5] Lea Melandri, *Amore e violenza. Il fattore molesto della civiltà*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011, p. 57.

L'eroina greca traccia, infatti, un percorso rivoluzionario fedele alla propria essenza: la sua è una sovversione che scaturisce dal rispetto dei valori e dei doveri appartenenti alla tradizione femminile.

Le militanti del secondo Novecento riconoscono in Antigone un modello ispiratore, ma ne reinterpretano il messaggio alla luce della contemporaneità. Se ella accetta il sacrificio personale come prezzo della sua ribellione, le femministe trasformano questa accettazione in aperta contestazione. La 'colpa' che Antigone assume su di sé diventa nelle loro mani uno strumento di denuncia: la «sottomissione per educazione di nascita»[6] viene smascherata come costrutto sociale da abbattere. Il gesto individuale di Antigone si evolve così in una lotta collettiva che non solo sfida l'autorità del 'sovrano', ma mira a decostruire l'intero sistema di valori che identifica l'essere donna con una colpa originaria, come rilevato da Dacia Maraini:

> Le donne hanno vissuto con paura, con amarezza, con frustrazione la condizione di inferiorità imposta dalla supremazia maschile. Il mondo vi si è talmente abituato da considerarlo un fatto naturale. Ma basterebbe leggere i codici dei secoli scorsi per indignarsi: le donne erano escluse dagli studi superiori, escluse dal potere decisionale della Chiesa, escluse dalla politica, dai tribunali come parte giudicante, sempre, con brutalità e determinazione. Queste esclusioni hanno creato dei sensi di colpa e di inferiorità che sono stati interiorizzati nell'animo femminile, fino a mutilarlo barbaramente. Lo dimentichiamo troppo spesso[7].

Questo studio propone un'analisi della ripresa del mito di Antigone nella produzione letteraria e critica di Dacia Maraini, concentrandosi sulla reinterpretazione dell'eroina greca in chiave contemporanea come simbolo di resistenza femminile e giustizia sociale, cercando inoltre di comprendere in che modo Maraini adatti il mito classico – non solo di Antigone – alla sua visione del femminismo e alle sue battaglie letterarie e politiche.

2. Lo sguardo di Antigone sulla condizione femminile contemporanea: tra diritti negate e nuove forme di schiavitù

> Questo libro si ispira ad Antigone, che alle disparità e alle intolleranze oppose la pietà e il diritto all'amore fraterno. Contro le leggi arroganti di un Signore della guerra Antigone reagì senza violenza, con il solo meraviglioso gesto di ricomporre e seppellire un corpo morto. Non c'è niente di ideologico nella pietà di Antigone. Eppure il Signore della guerra lo interpretò come qualcosa di profondamente eversivo che metteva in dubbio la legittimità del sovrano[8].

Ne *I giorni di Antigone. Quaderno di cinque anni* Dacia Maraini raccoglie alcuni suoi contributi apparsi dal 1999 al 2006 nelle maggiori testate giornalistiche italiane, tra cui il «Corriere della Sera» e «Il Messaggero»: «gli articoli qui raccolti», annota l'autrice, «vorrebbero agire […] attraverso il racconto di una inquietudine che insegue gli accadimenti, cercando di trarne qualche considerazione, qualche insegnamento»[9].

Maraini, nel volume, si ispira ad Antigone, al suo ritegno, e come l'eroina tragica osserva il nostro tempo con uno sguardo attento ma empatico, commentando gli eventi contemporanei.

> Come Antigone, che contro le convenzioni del suo tempo rivendicò il diritto alla pietà, Dacia Maraini si impegna con questa raccolta nel compito supremamente umano di riflettere e fare memoria, senza ritirarsi davanti ai

[6] Stefano Giovinazzo, Alessandra Stoppini, *Il volto delle donne. Conversazione con Dacia Maraini*, Roma, Edizioni della Sera, 2010, p. 23.
[7] *Ibidem*.
[8] Dacia Maraini, *I giorni di Antigone. Quaderno di cinque anni*, Milano, Rizzoli, 2006, p. 7.
[9] Ivi, p. 9.

> tempi più difficili, né disdegnare quelli apparentemente più quotidiani. In particolare, si sofferma sulla condizione delle donne, sui loro diritti troppo spesso negati, sul loro ruolo centrale nella costruzione di una società veramente alternativa. Compone così un diario dei nostri anni, personale e insieme risolutamente civile, che contro la tentazione del cinismo non si stanca di rilanciare la partecipazione personale, il coraggio delle proprie idee, la fiducia in un cambiamento possibile[10].

La 'nuova Antigone' marainiana unisce le rivendicazioni del passato a quelle del presente: da un lato l'autrice ribadisce l'importanza del rispetto del corpo e delle leggi della natura contro le ingiustizie perpetrate dalle leggi umane; dall'altro richiede parità di diritti tra i sessi in un pianeta fatto ancora «a misura d'uomo»[11] e una maggiore partecipazione femminile alla vita pubblica e sociale. «Le donne sono state considerate oggetto passivo di studi, di controversie, di esperimenti, di analisi, di discussioni biologiche, etiche e psicologiche. Senza mai chiedere loro direttamente un parere che contasse qualcosa»[12].

L'arma di cui si dispone è il linguaggio, ma

> purtroppo le parole non hanno la perfezione e la forza assoluta di un gesto come quello di Antigone. Le parole sono sempre lì a cercare compromessi con la tradizione, con la prassi linguistica, con le idee. Le parole non sono mai totali e definitive come le azioni concrete e fisiche. Le parole appartengono a quella relatività carnosa e fragile che esprime la vita del pensiero[13].

Hanna Serkowska ha però messo in luce il parallelismo tra le azioni di Antigone e le dichiarazioni di Maraini, «semplici ma potenti perché rompono il silenzio, da secoli nemico delle donne, e [...] sono latrici di disobbedienza, ribellione e trasgressione di antichi tabù»[14]. Al contrario del gesto, il linguaggio permette infatti una riflessione più profonda, una diffusione più vasta delle idee, contribuendo a trasmettere la cultura del rispetto reciproco: «con le parole cerco di raccontare i fatti, con le parole tento di ragionare e di convincere chi legge, per condividere con lui/lei la scoperta continua di una tensione etica che sta dentro le cose, dentro i rapporti, dentro la storia che stiamo attraversando»[15].

La scrittura è il mezzo per parlare alla collettività; il dialogo è fondamentale per Maraini in quanto mezzo di espressione e di denuncia. La scrittrice, infatti, con la sua opera teatrale e narrativa sposta «il 'conflitto' dal piano dell'azione a quello della dialettica verbale, appunto del dialogo, o del monologo che è un dialogo o con se stessi (soliloquio) o direttamente ed epicamente con il lettore/spettatore»[16].

Lo strumento comunicativo come 'arma', la necessità «di realismo, di presa immediata del dialogo»[17], prima di essere scelte di poetica sono scelte politiche: Ferdinando Taviani parla infatti di «democrazia culturale»[18] per Maraini; nella sua visione gramsciana della cultura, la letteratura è lo strumento per intraprendere la battaglia al potere costituito.

> Loin d'être un instrument ontologique, pour Dacia Maraini l'écriture doit tout d'abord servir à formuler des questions et c'est par conséquent dans et par

[10] *Ibidem*.
[11] Maraini, *Ho sognato una stazione. Gli affetti, i valori, le passioni. Conversazione con Paolo di Paolo*, Roma, Laterza, 2007, p. 50.
[12] Maraini, *I giorni di Antigone. Quaderno di cinque anni*, cit., p. 165.
[13] Ivi, p. 7.
[14] Hanna Serkowska, *Dacia Maraini ultimista*, in *Curiosa di mestiere. Saggi su Dacia Maraini*, a cura di Manuela Bertone, Barbara Meazzi, Pisa, ETS, 2017, pp. 153-162: p. 153.
[15] Maraini, *I giorni di Antigone. Quaderno di cinque anni*, cit., pp. 7-8.
[16] Giorgio Taffon, *Parola e dialogo nel teatro di Dacia Maraini*, in *Scrittura civile. Studi sull'opera di Dacia Maraini*, a cura di Juan Carlos De Miguel Y Canuto, Roma, Perrone, 2011, pp. 201-221: p. 210.
[17] Ivi, p. 213.
[18] Ivi, p. 151.

> l'écriture qu'émergent les questions que pose l'autre. Les réponses, si jamais quelqu'un les connaît, ne contiennent de toute manière aucune vérité absolue et définitive[19].

Molti dei suoi interventi riferibili a queste battaglie ideologiche sono stati raccolti e pubblicati ne *I giorni di Antigone*. Nel volume, Maraini non realizza una riscrittura tradizionale del mito, ma utilizza Antigone come metafora ed archetipo, adattando la storia dell'eroina greca ai contesti socioculturali moderni raccolti negli articoli. «Per scrivere *I giorni di Antigone* – giunta a coronamento degli anni delle lotte femministe per parità, dignità, giustizia – Maraini dichiara infatti di essersi ispirata appunto al personaggio della mitologia, che alla guerra oppone pietà e all'intolleranza amore fraterno»[20], utilizzando uno «sguardo paritario» nei confronti del lettore, «*orizzontale* e non rivolto dall'alto verso il basso, che riconosce eguale dignità a tutti gli esseri viventi, compresi i più umili: gli immigrati, i senzatetto, i drogati, le prostitute, i bambini, i malati e perfino gli animali e le piante»[21].

Nel volume i riferimenti alla figura di Antigone si articolano attraverso una complessa rete di richiami sia espliciti che impliciti, costituendo un substrato ermeneutico che permea l'intero tessuto narrativo e contribuisce a strutturare il discorso dell'autrice sia sul piano tematico che su quello simbolico.

Nell'estratto da un articolo per «Il Messaggero» del 19 luglio 2002 – *La legge della decenza contro i profanatori di tombe* –, ad esempio, l'autrice denuncia la pratica della profanazione delle tombe proponendo un parallelo tra la figura di Antigone, che sfida le leggi della società per dare degna sepoltura al fratello Polinice, e i profanatori che violano invece la sacralità dei defunti infrangendo sia le leggi dello Stato che quelle della morale:

> Che orribile senso di impotenza e di dolore di fronte a queste tombe profanate! Chi può essere così vile e meschino da prendersela con i morti? Alla mia mente si affaccia, come chiamata da una voce interiore, la giovane donna greca che, pur sapendo di rischiare la condanna a morte, si arma di badile e vanga per andare a scavare la tomba per suo fratello morto e lasciato insepolto per la strada[22].

Maraini, nel denunciare questa macabra pratica, insiste sui principi morali fondamentali che regolano la convivenza umana, utilizzando il personaggio di Creonte come simbolo dell'arroganza e del potere cieco:

> State attenti, vorrei dire a questi stupidi profanatori di tombe, i quali certamente credono di onorare una loro ideologia perversa mettendosi contro le leggi della decenza e degli affetti. State attenti perché finirete come Creonte, l'uomo che credeva di potere imporre l'animosità con un editto, ponendosi arrogantemente al di sopra dei piccoli e sacri sentimenti della gente. State attenti, vorrei dire loro, perché l'odio ideologico vi si rivolterà contro e finirete per perdere gli affetti dei più cari, finirete per rimanere soli e ciechi nella vostra ottusa volontà distruttiva. Di queste piangerete e non vi sarà più rimedio[23].

L'eroina greca è nuovamente protagonista dell'articolo *La pietà di Antigone davanti a quei corpi* (dal «Corriere della Sera», 31 dicembre 2004), nel quale Maraini si chiede «fino a che

[19] Barbara Meazzi, *Les Voci de Dacia Maraini et le questionnement sur l'autre*, in *Polars. En quete de... l'Autre*, sous la direction de Pierre-Laurent Savouret, Cambéry, Éditions de l'Université de Savoie, 2010, pp. 85-96: p. 87.
[20] Serkowska, *Dacia Maraini ultimista*, cit., p. 153.
[21] Ivi, 154.
[22] Maraini, *I giorni di Antigone. Quaderno di cinque anni*, cit., p. 38.
[23] Ivi, p. 39.

punto sia lecito concedere allo sguardo del pubblico la nudità cruda della morte»[24]. L'autrice si riferisce alle immagini di devastazione e di morte che fecero il giro del mondo a seguito del terremoto che il 26 dicembre 2004 colpì la zona dell'Oceano Indiano al largo della costa Nord-Occidentale di Sumatra, in Indonesia, e dello tsunami che ne seguì nelle coste dell'intero sud-est asiatico.

> Se Antigone fosse viva, sarebbe lì fra quei corpi a coprirli uno a uno, per poi seppellirli fraternamente. Ma la spregiudicatezza mediatica tende a spogliarci dello spirito caritatevole. Capisco il diritto di cronaca, capisco la libertà di raccontare gli avvenimenti per quello che sono, attraverso la pratica della fotografia. Ma a che serve questa insistenza su quello che è capace di fare la morte su dei poveri corpi sconciati?[25]

Attraverso il paradigma mitico di Antigone, Maraini articola una complessa riflessione sul «diritto alla pietà»[26] e sull'imperativo etico di preservare la dignità *post mortem*, contrapponendosi alla spettacolarizzazione mediatica del dolore che, nella sua deriva voyeuristica, rischia di generare un processo di desensibilizzazione collettiva e di ledere il rispetto dovuto alle vittime.

La riappropriazione del personaggio tragico non si esaurisce, tuttavia, nella tematica della pietas verso i defunti: mediante l'esercizio della scrittura come atto di resistenza, l'autrice reinventa e attualizza la dimensione antagonistica dell'eroina sofoclea, trasponendone la lotta contro l'autoritarismo nella contemporanea battaglia contro le strutture del potere patriarcale. In un articolo uscito per il «Corriere della sera» l'11 dicembre 2001 (Storia di Safiya: verrà lapidata perché hanno abusato di lei), ad esempio, l'autrice denuncia la storia di Safiya, una donna condannata alla lapidazione dalla legge islamica con l'accusa di adulterio. L'appello affinché la vita della donna sia salva si interseca, nella riflessione dell'articolo, con più ampie considerazioni di carattere sociopolitico: l'autrice problematizza infatti la concezione secondo cui il progresso in materia di diritti civili in determinate aree geografiche possa considerarsi indicativo di un'evoluzione globale, evidenziando come la questione della violenza di genere persista in modo endemico anche in contesti geograficamente e culturalmente prossimi alla civiltà occidentale europea:

> Troppo spesso ci siamo crogiolati nel pensiero che in questo inizio di millennio avevamo raggiunto la parità, che le donne erano diventate "uguali" per diritti e posizione agli uomini e che ormai il problema era risolto. Ma chi si guarda intorno, chi ha avuto modo di viaggiare, sa che l'Europa è un piccolo giardino fortunato rispetto ai tanti Paesi in cui le donne ancora sono trattate come schiave, considerate spesso incapaci di intendere e di volere, scambiate e messe all'asta come carne da macello, assoggettate e tenute segregate nelle case come serve a vita, senza diritti e senza dignità[27].

La riflessione dell'autrice mette in luce come i diritti acquisiti siano costantemente soggetti a processi di erosione e possano essere «sequestrati, censurati e cancellati, come sta succedendo in troppe parti del mondo»[28]. La concezione dell'Europa occidentale come 'giardino privilegiato' viene problematizzata attraverso l'esame delle dinamiche transnazionali che interessano il continente stesso: significativo è il caso dell'Europa orientale, dove il fenomeno della tratta di esseri umani assume dimensioni sistemiche, configurandosi come un mercato di schiavitù sessuale che coinvolge anche territori

[24] Ivi, p. 54.
[25] Maraini, *I giorni di Antigone. Quaderno di cinque anni*, cit., p. 55.
[26] Maraini, *Un clandestino a bordo*, Milano, Rizzoli, 1996, p. 93.
[27] Maraini, *I giorni di Antigone. Quaderno di cinque anni*, cit., p. 124.
[28] Maraini, *I diritti delle donne vanno sempre difesi*, «Corriere della Sera», 18 maggio 2018, <https://www.corriere.it/opinioni/18_maggio_29/i-diritti-donne-08d882b0-6286-11e8-bb5f-63b58f0e7bef.shtml> (Consultato: 26 maggio 2025).

apparentemente più garantisti, come l'Italia. Mariani affronta la questione in un articolo uscito per il «Corriere della sera» il 15 settembre 2003, esaminando il nuovo paradigma della prostituzione e della tratta di minori:

> Oggi, parlare di scelte più o meno autonome è diventato improprio e ingiusto, poiché abbiamo a che fare con una vera e propria tratta delle schiave. E queste schiave diventano sempre più giovani, addirittura bambine. Vengono prelevate con l'inganno o comprate e poi rivendute, brutalizzate, private del passaporto con minacce cruente, picchiate e violentate se non obbediscono. Gli ultimi rilevamenti parlano di duemila minorenni su venticinquemila immigrate. E il loro numero è in crescita. Non è che manchino leggi rigorose contro lo sfruttamento minorile, sia in Europa che in Italia, come va denunciando da tempo Livia Turco, ma scandalosamente non vengono applicate[29].

Alle parole di Maraini fanno eco quelle di Lea Melandri, secondo cui anche nelle società che si considerano più progredite in termini di diritti civili, il permanere di fenomeni come lo stupro e il femminicidio testimonia l'incompiutezza del processo di evoluzione civile e la persistenza di strutture di dominio patriarcale.

> Lo stupro e l'omicidio sono le forme estreme del sessismo e sarebbe un errore considerarle isolatamente, come se non fossero situate in una linea di continuità con rapporti di potere e culture patriarcali che, nonostante la costituzione, le leggi, i "valori" sbandierati della democrazia, stentano a riconoscere la donna come "persona". La donna resta – purtroppo anche nel sentire e nel modo di pensare di molte donne, per ragioni di adattamento e di sopravvivenza – una funzione sessuale e procreativa[30].

Ne *I giorni di Antigone* Dacia Maraini cerca dunque di rilevare le numerose criticità ancora presenti lungo il percorso verso il superamento della subordinazione femminile. Tale subordinazione, erroneamente naturalizzata nel corso dei secoli, si configura invece come un «fatto culturale»[31]: proprio questa natura 'costruita' delle sovrastrutture che limitano l'*agency* femminile ne suggerisce la potenziale 'decostruibilità'. La letteratura e il patrimonio mitologico occidentale, in questo senso, offrono una complessa testimonianza dei reiterati tentativi di soppressione della forza sovversiva femminile: paradigmatiche in questo senso risultano le figure di Medea, Fedra, Clitennestra e Antigone, i cui corpi divengono il luogo fisico della punizione patriarcale. Che si tratti della ricerca di una effimera felicità personale come nel caso di Fedra, della violenta reazione al tradimento incarnata da Medea, o della strenua difesa dei diritti naturali rappresentata da Antigone, queste figure mitiche condividono un destino di brutale soppressione, configurandosi come archetipi della resistenza femminile al potere costituito. In questa prospettiva, l'opera di Maraini si inserisce in un processo di riappropriazione e risignificazione del mito, dove il corpo femminile non è più solo luogo di oppressione ma diviene strumento di autodeterminazione e potere, ribaltando così le tradizionali dinamiche di subordinazione attraverso una rilettura sovversiva dell'eredità mitologica.

3. Maraini e l'eredità del mito: una rilettura del corpo e del potere femminile

La scrittura è per Maraini una missione: «C'è chi crede nelle armi. Io credo nelle parole, che sono, come diceva Carlo Levi, pietre, e cerco di fare delle parole le pietre del pensiero»[32].

[29] Maraini, *I giorni di Antigone. Quaderno di cinque anni*, cit., p. 158.
[30] Melandri, *Amore e violenza. Il fattore molesto della civiltà*, cit., pp. 68-69.
[31] Maraini, *Corpo felice. Storia di donne, rivoluzioni e un figlio che se ne va*, Milano, Rizzoli, 2018, p. 31.
[32] Joseph Farrel, Dacia Maraini, *La mia vita, le mie battaglie*, Pisa, Della Porta, 2015, p. 88.

> Il suo impegno sociale […] non si arrende nella lotta tenace e coraggiosa, affrontando nei suoi scritti i temi scottanti dell'attualità: i diritti calpestati, la violenza sulle donne, la guerra, le armi chimiche e nucleari, la crudeltà verso gli animali, la devastazione del patrimonio culturale. Su tutto riflette e fa riflettere, desiderosa che ognuno sia più consapevole e che agisca per un futuro migliore. Indica con determinazione le ricchezze cui fare riferimento: il sapere, la cultura, gli affetti, l'amicizia, il senso della comunità[33].

Questa concezione della letteratura come missione si radica profondamente nella sua biografia e nella sua formazione. Le esperienze traumatiche dell'infanzia – in particolare l'internamento in un campo di prigionia giapponese durante la Seconda guerra mondiale, conseguenza del rifiuto dei genitori di aderire alla Repubblica di Salò – hanno plasmato la sua visione del mondo. Il successivo ritorno in Italia, prima in Sicilia e poi a Roma, e i suoi primi passi nel mondo letterario con la fondazione della rivista «Tempo di letteratura» e le collaborazioni con «Nuovi Argomenti» e «Il Mondo», consolidano infine la sua vocazione all'impegno sociale attraverso la scrittura.

La formazione cosmopolita e impegnata ha forgiato in Maraini una sensibilità «internazionalistica, tollerante verso la diversità, pronta al viaggio, alla conoscenza e alla convivenza con altre culture»[34] e si è tradotta in un'attenzione costante verso le questioni sociali più urgenti.

La sua letteratura diventa così uno spazio di riflessione e di azione, dove l'autrice non solo analizza le problematiche contemporanee ma individua anche le risorse per affrontarle: la cultura, il sapere, gli affetti, l'amicizia e il senso di comunità. Già dalle sue prime opere, come *La vacanza* (1962) e *L'età del malessere* (1963), emerge questa vocazione alla militanza politica e sociale attraverso la scrittura:

> i romanzi d'esordio [...] fanno risalire fino all'inizio della carriera l'angoscia dell'assenza, del non essere presente, dell'esclusione non tanto dalla vita quanto dai codici sociali, dal discorso simbolico e dalla secolare gerarchia sessuale, assenza che contrasta in modo ironico e altamente "politico" con il primo piano della voce narrante. La reificazione del corpo femminile, l'alienazione e la dissociazione psicologica della donna che ha interiorizzato il suo ruolo sociale e simbolico come oggetto dello sguardo maschile, motivano due testi spesso letti come una certa preistoria, un *iter* verso il femminismo dal '68 in poi[35].

I suoi interessi personali e il suo *background* culturale la avvicinano alle istanze del movimento femminista, con le quali entra in contatto per la prima volta nel 1964, negli Stati Uniti:

> Stavo facendo un'inchiesta sulle «Black Panthers» per «Paese Sera» e ho conosciuto Kathleen Cleaver. L'ho intervistata. Era una donna durissima e mi ha detto alcune cose sui diritti delle donne che mi hanno molto colpito. Poi, al mio ritorno in Italia, ho cominciato a frequentare un gruppo femminista, poi un altro... Ho sempre cercato, tuttavia, di evitare la trappola dell'ideologia pura, dell'ideologia che chiude e limita la realtà[36].

Come Antigone agisce per pietà autentica più che per ideologia, così Dacia Maraini persegue un impegno sociale che trascende i confini teorici del femminismo: la scrittrice infatti riconosce l'importanza storica del movimento femminista come «la più grande

[33] Gioconda Marinelli, Angela Matassa, *Dacia Maraini in scena con Marianna, Veronica, Camille e le altre*, Pescara, Ianieri, 2008, p. 15.
[34] Farrel, Maraini, *La mia vita, le mie battaglie*, cit., p. 16.
[35] Sharon Wood, *Alla ricerca della madre: lo spazio e il corpo femminile nei primi romanzi di Dacia Maraini*, in *Scrittura civile. Studi sull'opera di Dacia Maraini*, cit., p. 37.
[36] Maraini, *Ho sognato una stazione. Gli affetti, i valori, le passioni. Conversazione con Paolo di Paolo*, Roma, Laterza, 2007, p. 46.

rivoluzione dal punto di vista del costume»[37], una rivoluzione pacifica che ha trasformato profondamente leggi, famiglia e ruoli sociali; tuttavia, distingue nettamente tra il femminismo ideologico ormai concluso e una nuova prassi femminista contemporanea.

Se il movimento storico ha «minato il muro di una gerarchia culturale costruita a misura dei Padri»[38], oggi si assiste a una frammentazione in gruppi che affrontano sfide concrete: dall'immigrazione allo scontro tra culture, dal ruolo delle donne nelle società patriarcali alle nuove forme di oppressione; l'approccio è diventato più sociale e culturale che strettamente politico, mantenendo vive le conquiste del passato ma adattandole alle sfide del presente.

In questo contesto, Maraini sviluppa un impegno personale che, pur condividendo molti obiettivi con il femminismo, nasce da una sensibilità individuale verso l'ingiustizia. Come afferma: «Non mi sono mai costretta a scrivere per ragioni di polemica o politica sociale [...]. Nella mia vita mi sono occupata di tante ingiustizie: dai manicomi, alle prigioni, alla condizione delle monache a quella delle prostitute»[39]. La sua è una vocazione naturale alla denuncia sociale che va oltre le categorie ideologiche. L'autrice rifiuta, infatti, per la sua opera, l'etichetta di 'scrittura al femminile', concetto al quale spesso è accostata la sua opera: «c'è semmai un *punto di vista* femminile, che è il risultato storico di certe abitudini sociali, come la reclusione, come la sublimazione, che appartengono alla storia delle donne e a volte, dopo molti secoli, introiettati dall'animo femminile, sono diventate una seconda natura»[40].

Dacia Maraini individua nella decostruzione delle sovrastrutture patriarcali una missione fondamentale della sua scrittura. Al centro della sua analisi c'è la consapevolezza di come le donne abbiano interiorizzato un'educazione alla passività e alla sottomissione: «abbiamo introiettato un'educazione che ci vuole deboli e soggette, inerti e rassegnate", mentre la realtà dimostra una forza femminile inespressa che si estende ben oltre il fisico, abbracciando "la forza del pensiero e della parola»[41].

In questa dinamica di subordinazione, il corpo femminile emerge come territorio privilegiato del dominio maschile. Come osserva Sorba, esso diventa «un terreno di iscrizioni, di segni, di tracce in cui il potere si esprime in modi molteplici»[42]. La storia della subordinazione femminile è infatti innanzitutto una storia di controllo sul corpo: «per millenni il destino femminile è stato identificato con il corpo" e l'espressione femminile è stata confinata entro i limiti della corporeità»[43]. Questa riduzione ha cristallizzato la donna in tre ruoli stereotipati – vergine, madre, oggetto sessuale – tutti definiti e controllati dall'autorità maschile.

Maraini riconosce due accezioni del termine 'corpo': con la prima ella intende «il corpo come un oggetto da guardare e da possedere», del quale «si esalta di più la sua qualità passiva, evocatrice di desiderio»; nel secondo significato invece «si mette in rilievo la sua qualità attiva di creatura che desidera e agisce di conseguenza»[44]. Questa duplice lettura rivela come le strutture sociali, storiche e religiose abbiano cristallizzato una precisa dinamica di potere: all'uomo è stato attribuito il ruolo di soggetto desiderante e agente, mentre la donna è stata relegata alla condizione di oggetto del desiderio, privata di *agency* e di una propria dimensione storica autonoma. La sua esistenza corporea è stata così definita esclusivamente in funzione e in relazione all'esperienza maschile. Il corpo femminile, infatti, vive all'interno dell'organizzazione

[37] Farrel, Maraini, *La mia vita, le mie battaglie*, cit., p. 60.
[38] Maraini, *Ho sognato una stazione. Gli affetti, i valori, le passioni. Conversazione con Paolo di Paolo*, cit., p. 59.
[39] Farrel, Maraini, *La mia vita, le mie battaglie*, cit., p. 67.
[40] Ivi, p. 61.
[41] Maraini, *I giorni di Antigone. Quaderno di cinque anni*, cit., p. 171.
[42] Carlotta Sorba, *Immagini del corpo femminile tra '800 e '900*, in *Corpi di identità. Codici e immagini del corpo femminile nella cultura e nella società*, a cura di Saveria Chemotti, Padova, Il Poligrafo, p. 28.
[43] Maraini, *Ho sognato una stazione. Gli affetti, i valori, le passioni. Conversazione con Paolo di Paolo*, cit., p. 47.
[44] Ivi, p. 48.

sociale e culturale imposta dall'uomo una situazione di reificazione, a partire dal suo ruolo materno: solo l'uomo, infatti, «si fa 'soggetto', capace di una tensione amorosa attiva verso un 'oggetto' che è ancora imparentato [...] al mondo [del] corpo materno. La donna è essa stessa questo primo oggetto o corpo originario»[45].

È esistito un «matriarcato che ha preceduto il regno dei Padri. Le donne nei tempi lontanissimi conoscevano il segreto della sacralità della nascita e quindi avevano il governo delle loro genti»[46]; presto, però, la funzione della donna, secondo Luce Irigaray, è stata ridotta a quella di «vaso»[47], contenitore di vita che non possiede il carattere di potenza generatrice, del quale si è appropriato l'uomo. La negazione del femminile è presentata, secondo Adriana Cavarero, fin dai racconti mitologici, dove «un soggetto maschile, che si pretende neutro/universale, dice la sua centralità e disloca intorno a sé un senso del mondo a sua misura figurato e nelle sue figure rivelantesi. Un senso nel quale anche le figure femminili trovano dunque posto *in riferimento*, al soggetto maschile stesso che le decide»[48].

La studiosa sottolinea inoltre che «l'immaginario autarchico del maschio greco è antichissimo»[49], ne è un esempio la figura di Zeus partoriente, che incarna in sé i caratteri del maschile e del femminile partorendo Atena dal cranio e Dioniso dalla coscia. Nel secondo caso, in particolare, Cavarero denota «l'invidia/appropriazione della potenza materna»[50] da parte del maschile.

Anche Maraini affronta la sostituzione del materno partendo dalla mitologia, con la vicenda di Oreste e Clitennestra, ella «torna ad animare uno scontro frontale tra la cultura dei padri e la cultura femminile»[51]:

> Oreste, che ha ucciso la madre adultera, viene inseguito dalle Erinni che difendono i diritti delle madri. Il giovane matricida che corre disperato per mari e monti senza pace, punito per un delitto fino ad allora considerato imperdonabile, chiede ad Apollo, il nuovo dio della democrazia periclea, di istruire un processo per giudicare il suo delitto[52].

Il matricidio resta così impunito: «l'ordine nuovo vuole che lei [...] sia uccisa da suo figlio, ispirato dall'oracolo di Apollo, figlio prediletto di Zeus: il Dio Padre. Oreste uccide la madre perché lo esige l'impero del Dio Padre e lo esige il suo appropriarsi delle potenze arcaiche della madre terra»[53]. Apollo porta in difesa di Oreste delle argomentazioni che vertono sulla corporeità passiva della donna, che non è generatrice di vita ma piuttosto la contiene al posto dell'uomo. «La sentenza di Apollo, che tutti gli dèi approveranno all'unanimità, sarà definitiva per il futuro delle donne: Oreste è innocente perché non ha infierito sul principio della vita, ma ha solo colpito il corpo che conteneva e conservava servilmente il seme del padre, l'unico generatore di vita»[54].

Nella pièce marainiana *I sogni di Clitennestra* (1978), che rivisita il mito in chiave moderna, la dimensione onirica è l'unica in cui alla donna sia concessa la felicità: ella, avendo sposato un altro uomo dopo la morte di suo marito, ha tradito la famiglia e gli unici ruoli rispettabili per una donna: quello di madre e di moglie. Nel finale viene quindi abbandonata da tutti e muore in solitudine: «Ora forse è venuta l'ora di morire, come vuole mia figlia Elettra, in nome della verità e dell'ordine famigliare. Se morirò

[45] Melandri, *Amore e violenza. Il fattore molesto della civiltà*, cit., p. 75.
[46] Maraini, *Corpo felice. Storia di donne, rivoluzioni e un figlio che se ne va*, cit., p. 31.
[47] Irigaray, *Etica della differenza sessuale*, trad. di Luisa Muraro e Antonella Leoni, Milano, Feltrinelli, 1985, p. 38.
[48] Adriana Cavarero, *Nonostante Platone. Figure femminili nella filosofia antica*, Roma, Editori Riuniti, 1990, p. 4. Corsivo nel testo.
[49] Ivi, p. 109.
[50] Ivi, p. 110.
[51] Dacia Maraini, Eugenio Murrali, *Il sogno del teatro. Cronaca di una passione*, Milano, BUR, 2013, p. 221.
[52] Maraini, *Corpo felice. Storia di donne, rivoluzioni e un figlio che se ne va*, cit., p. 15.
[53] Irigaray, *Sessi e genealogie*, cit., p. 22
[54] Maraini, *Corpo felice. Storia di donne, rivoluzioni e un figlio che se ne va*, cit., p. 15.

sognando forse morirò felice. Ma è un sogno di vita o una vita di sogno? In qualche parte, fra i sogni morti, io continuerò a vivere, per continuare a sognare»[55].

Tramite i miti si cerca di dare significato all'ordine civile e sociale, e a partire dalle vicende di Oreste e Clitennestra si attribuisce una validità universale al nuovo «rapporto fra i due sessi», che secondo Maraini «cambia in maniera chiara e definitiva», sancendo «il passaggio dal diritto della madre al diritto del padre»[56]. La scrittrice, però, nella sua pièce, tenta di dare un'altra risoluzione al destino femminile: Clitennestra non smette di sognare e, così facendo, offre la possibilità di riscatto alle donne. Ma la speranza custodita nel sogno non si rivela sufficiente in una società che ha fondato e fonda la propria struttura sull'assoggettamento femminile.

La subalternità del femminile è ripresa, per Maraini, anche dal cristianesimo: tramite le Sacre Scritture si stabilisce che il ruolo della donna, in particolare di Maria, è quello di esecutrice del volere di Dio, ma senza alcuna caratteristica divina. Nonostante il suo ruolo cruciale nell'economia della salvezza, Maria rimane esclusa dalla Trinità divina, confinata in una posizione di mera esecutrice. Maraini si interroga provocatoriamente su questa esclusione:

> ma se l'ha scelta così innocente e gentile e modesta, perché non la fa sedere accanto a sé nella Santissima Trinità? Solo perché Maria era una mortale mentre lui è immortale? Era questo il grande peccato che doveva essere cancellato con la trasformazione della madre in un corpo passivo, puro contenitore del soprannaturale? Posta così non risulta troppo dissimile dalla difesa di Oreste che fa Apollo nel tribunale degli dèi che deve giudicare il matricida perseguitato dalle Furie[57].

La scrittrice stabilisce un parallelo significativo tra questa subordinazione e il mito greco: la riduzione di Maria a «corpo passivo, puro contenitore del soprannaturale» riecheggia la difesa di Oreste da parte di Apollo, dove ancora una volta il principio femminile viene subordinato a quello maschile. Tuttavia, la figura di Maria presenta una complessità che va oltre questa apparente passività: il suo "sì" all'Annunciazione rappresenta un atto di libertà consapevole, e la sua Assunzione in cielo con il corpo, privilegio unico tra gli esseri umani, suggerisce una trascendenza della mera corporeità.

Non è Maria la prima donna della Bibbia con cui si disvela la posizione di ambiguità del femminile: la condizione di passività rispetto al maschile è sancita fin dall'Antico Testamento, sottolinea Maraini, dal momento in cui la nascita di Eva avviene da una costola di Adamo, rilevando come l'uomo abbia invertito le leggi naturali per imporre il proprio predominio sulla donna:

> stabilire che Eva, contrariamente alle regole naturali, non aveva dato vita ad Adamo ma, al contrario, l'aveva ricevuta da lui nascendo dal suo costato, ha avuto certamente la funzione di istituzionalizzare la diversità e il privilegio sessuale. Un ragazzo di oggi non se lo ricorda nemmeno di essere stato creato, secondo la sua religione, prima della donna e di avere mimato mitologicamente, con la complicità divina, il parto facendo uscire dal suo fianco la donna. Certamente non ci pensa, eppure il suo modo di camminare, di parlare, di ridere, di correre, di mangiare, di fare l'amore riflettono quella lontana primogenitura[58].

[55] Maraini, *Dialogo di una prostituta con un suo cliente. Due donne di provincia. I sogni di Clitennestra*, BUR, Milano 2001, p. 114.
[56] Maraini, *Corpo felice. Storia di donne, rivoluzioni e un figlio che se ne va*, cit., p. 323.
[57] Ivi, p. 45.
[58] Maraini, *Un clandestino a bordo*, Milano, Rizzoli, 1996, pp. 60-61.

Quello che l'uomo vuole sottrarre alla donna, nell'appropriarsi della facoltà generatrice femminile, è il potere: come ribadisce Maria Teresa Porcile Santiso «la famosa "costola" di Adamo è servita a giustificare la dipendenza della donna»[59].

> La maternità comporta un invisibile, a volte non nominato ma decisivo potere per qualsiasi governo, e qualsiasi amministrazione con privilegio di decisione. Il potere sulla vita spesso è gemellato con quello sulla morte. Ogni governo, che sia religioso o laico, cerca di appropriarsi dei due maggiori poteri sui sudditi e sui cittadini: il potere sulla morte [...] e il dominio sulla vita, che passa per il ventre delle donne[60].

La volontà di potere sulla vita e sulla morte è, ad esempio, una tematica centrale nel mito di Antigone, dove, come rileva Cavarero, lo scontro si divide «fra la più che lecita pretesa di un corpo morto che vuole sepoltura da un amore sororale pronto a sacrificarsi per dargliela, e l'anomala intromissione di un comando politico, che imprevedibilmente gliela nega, dichiarandosi disposto ad uccidere per negargliela»[61].

Dal potere del ventre materno deriva quello della donna: si spiega così, secondo Maraini, «il bisogno di controllare il comportamento sessuale femminile, che diventa strumento di divieti, tabù, interdizioni. La verginità, la fedeltà, l'ubbidienza, la servilità, il completo asservimento alle leggi dei Padri sono necessari per la applicazione dell'etica tradizionale»[62]. Nell'episodio biblico citato, l'assoggettamento femminile viene concluso dall'attribuzione ad Eva del peccato originale, che la rende colpevole di un'azione il cui peso ricadrà sulla storia umana, nello specifico sul genere femminile: «sarà proprio Eva a cogliere al volo la possibilità di capire e speculare, e questo certamente le getta addosso una grande responsabilità storica, che la Chiesa non le ha mai perdonato»[63]. Negli ultimi anni, però, papa Francesco ha ritrattato il significato del passo biblico in questione, riabilitando la figura di Eva e riconoscendo la comune responsabilità dell'uomo e della donna nel peccato originale. Nell'Udienza generale del 29 aprile 2015, il Santo Padre ha evidenziato come l'attribuzione della colpa originaria debba ricadere su entrambi, poiché Adamo accetta l'offerta di Eva, e si rende quindi complice. L'attribuzione della colpa ad Eva risponde, secondo il pontefice, ad una «forma di maschilismo, che sempre vuole dominare la donna. Facciamo la brutta figura che ha fatto Adamo, quando Dio gli ha detto: "Ma perché hai mangiato il frutto dell'albero?", e lui: "La donna me l'ha dato". E la colpa è della donna. Povera donna! Dobbiamo difendere le donne!»[64].

Nonostante la recente riabilitazione della figura di Eva da parte del pontefice, le conseguenze del peccato originale sono ricadute tradizionalmente sulla donna in misura maggiore: dopo l'episodio biblico ella viene etichettata come la 'peccatrice' che ha indotto l'uomo in tentazione, e che deve espiare le proprie colpe nella società, sottomettendosi alla cultura patriarcale e rispondendo alla divisione effettuata dall'uomo tra donne 'per bene' e 'per male':

> da una parte le diaboliche, le seduttrici, le portatrici di disordine e regressione, donne che vanno disprezzate e punite (vedi Clitennestra, vedi Medea nel mondo classico e per l'oggi vedi *La lupa* di Verga e *La figlia di Iorio* di D'Annunzio [...]); dall'altra parte le donne sacre, prima di tutto le madri

[59] Maria Teresa Porcile Santiso, *Ricerca di un'identità femminile*, in *Il respiro delle donne. Luce Irigaray presenta i credo al femminile*, a cura di Luce Irigaray, trad. di Pinuccia Calizzano, Milano, Il Saggiatore, 1997, p. 62.
[60] Maraini, *Corpo felice. Storia di donne, rivoluzioni e un figlio che se ne va*, cit., p. 25.
[61] Cavarero, *Corpo in figure. Filosofia e politica della corporeità*, Milano, Feltrinelli, 2000, p. 19.
[62] Maraini, *Corpo felice. Storia di donne, rivoluzioni e un figlio che se ne va*, cit., p. 25.
[63] Ivi, p. 18.
[64] Francesco I, Udienza Generale. *La Famiglia - 12. Matrimonio (I)*, 29 aprile 2015, <https://www.vatican.va/content/francesco/it/audiences/2015/documents/papa-francesco_20150429_udienza-generale.html> (Consultato: 26 maggio 2025).

> sacrificali, le sorelle segregate, le figlie sorvegliate nella loro verginità e purezza. Le une non possono mescolarsi alle altre[65].

Maraini sostiene che questa ripartizione risponde ad una volontà di potenza maschile che tiene le donne in una condizione di recluse ed escluse:

> la divisione [...] non finisce per creare un sistema di terrorismo moralistico che divide le donne e le tiene in soggezione? Il fatto che noi donne introiettiamo i valori patriarcali non è una conseguenza prevedibile? È stata per troppi secoli l'unica condizione per sopravvivere: o ti adegui o sei condannata e ostracizzata[66].

Le protagoniste marainiane non rispondono alla suddivisione tra donne 'per bene' o 'per male': sono prostitute, ribelli, donne anticonvenzionali, ma anche abusate e vittime del patriarcato, descritte nel sovvertimento di preconcetti e stereotipi, negando così la loro «inconsistenza sociale»[67].

> In una poetica che punta al recupero del soggetto femminile, le opere di Dacia Maraini stanno a riprova di un profondo rifiuto della nozione di donna desunta dall'immaginario maschile e, insieme, dall'ideologia dominante che mira ad inserirla in un sistema di valori in cui è l'uomo ad essere la misura di tutto, agente stesso del processo di acculturazione, e il referente per eccellenza[68].

[65] Maraini, *Corpo felice. Storia di donne, rivoluzioni e un figlio che se ne va*, cit., p. 21.
[66] Ivi, p. 20.
[67] Ivi, p. 34.
[68] Maria Grazia Sumeli Weinberg, *Invito alla lettura di Dacia Maraini*, University of South Africa, 1993, p. 18.

Poesia

Il cane di Pasolini

Tommaso Di Francesco

“Santo Pasolini aveva un cane...”.
Pier Paolo non aveva un cane
a guinzaglio nell’arida borgata,
quello fermo sulla via Prenestina
indeciso se attraversare era lui
cuore eroico e pure rassegnato
a divorare l’osso del suo passato
stretto in furia e pace tra le zampe.

Diseguale e solo dentro piazze
il mondo su di lui s’accaniva,
questo sì, e ancora s’accanisce
nell’artificio a farlo innocuo
nobile itinerante a scandire versi,
solo testimone della disfatta sua
della menzogna vostra. Nostra,
senza straccio a diventar bandiera,

senza bandiera a diventare straccio.

Note e recensioni

La categoria del giovane nel pensiero e nell'opera di Pasolini

Giovanni Barracco

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

Abstract Recensione a Roberto Carnero, *Pasolini e i giovani*, Novara, Interlinea, 2024, pp. 136, € 20,00.

DOI https://doi.org/10.58015/2036-2293/817

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.

Gli studi che Roberto Carnero ha dedicato alla letteratura giovanile – o meglio, in senso più ampio, al giovane nella narrativa, al giovane scrittore e al giovane e alla gioventù rappresentati, descritti, raccontati, testimoniati tra letteratura, mercato editoriale, politica e società – hanno contribuito a consolidare un campo di indagine tutt'oggi meritevole di attenzione e approfondimento[1]. A dispetto dell'usura di etichette per categorie culturali, modelli stilistici, generi e forme che rimandano al mito sempiterno della giovinezza, che nel Novecento ha ampliato enormemente le sue declinazioni, la questione del giovane in letteratura non smette di interrogare la critica. La consunzione di alcune forme letterarie – il romanzo di formazione, il romanzo generazionale – e lo slittamento della letteratura (e soprattutto del cinema e delle serie televisive di argomento adolescenziale) verso schemi predeterminati che riproducono canovacci riconoscibili – i cosiddetti *trope*, sostitùti dei *tòpoi* – il cui fine è intercettare i bisogni del lettore e dello spettatore, più che non rivelarne o soddisfarne – interrogandole – le aspettative profonde, mentre rimandano ai problemi dell'arte nell'epoca dell'industria culturale, della targetizzazione e della serialità, mostrano ancora la pregnanza, la necessità di un tema. Raccontato o autorappresentato, oggetto di speculazioni o investimenti, e di studi di ogni tipo, il giovane, la gioventù, rimane un argomento decisivo della modernità – di cui è a un tempo forma simbolica della sua esplosione, nonché della sua crisi.

Il volume approfondisce la relazione tra Pasolini e la questione, la natura, la figura del giovane, dalla sua posizione nella società tra dopoguerra, boom economico e società dei consumi, agli sviluppi dei costumi, dal legame con il sacro e la politica, fino alle questioni della felicità e infelicità della giovinezza contemporanea. Carnero riconosce la centralità del giovane nell'economia del discorso politico-civile, ovviamente artistico e, in senso ampio, culturale dello scrittore, elemento altresì strutturante il nucleo della sua poetica. Attraverso il discorso sul giovane – lo studio del modo in cui il giovane è rappresentato, raffigurato, raccontato, ma anche il modo in cui con il giovane e le questioni ad esso legate lo scrittore si pone – è possibile seguire infatti lo sviluppo del pensiero pasoliniano, cogliendone l'intero.

Articolata in cinque capitoli (con una 'Appendice') strutturati tematicamente, la questione giovanile emerge come perno della riflessione pasoliniana intorno alla società e ai suoi sviluppi – e come suo precipitato, esito di quella "rivoluzione antropologica" prodotta dall'avvento della società dei consumi.

Nel primo capitolo si ripercorre sinteticamente il rapporto tra Pasolini e i giovani a partire dagli anni Cinquanta fino agli anni della contestazione e del movimento studentesco: «la convinzione di un valore intrinseco della gioventù»[2] resterà una costante del pensiero dello scrittore, fortemente caratterizzato da una «dimensione pedagogica»[3]. La polemica verso i giovani e la contestazione, nota Carnero, si svilupperà solo dalla seconda metà degli anni Sessanta: nel 1961, infatti, prima che abbiano preso piede la cultura di massa, la spaccatura generazionale e la polemica antiautoritaria, la posizione di Pasolini è consentanea all'insofferenza giovanile, per cui egli nei suoi scritti su «Vie nuove» «può permettersi di consigliare di mantenere viva quella contestazione di per sé presente, sul piano esistenziale, in ogni giovinezza»[4]. D'altronde, il pensiero pasoliniano tra anni Quaranta e Cinquanta riconosce che «due sole realtà si salvano [...] dal potere. Una realtà sociale e una realtà [...] biologica: il popolo e la giovinezza»[5], ed è in questo orizzonte che prendono forma le prime prose aurorali – a tematica adolescenziale e omoerotica – di *Amado mio* e *Atti impuri*, e si colloca la «scoperta del sottoproletariato

[1] Carnero ha dedicato alla figura del giovane scrittore, alla tematica della gioventù e dei generi romanzeschi ad essa correlati, alla categoria degli esordienti, oltre a numerosi articoli in rivista, i volumi *Lo scrittore giovane. Pier Vittorio Tondelli e la nuova narrativa italiana*, Milano, Bompiani, 2018; *Under 40. I giovani nella nuova narrativa italiana*, Milano, Bruno Mondadori, 2010.
[2] Roberto Carnero, *Pasolini e i giovani*, Novara, Interlinea, 2025, p. 15.
[3] *Ibidem*.
[4] Ivi, p. 14.
[5] Ivi, p. 15.

romano»[6], affine al popolo contadino di Casarsa, svincolato da una coscienza di classe e politica perché non ancora inserito nella realtà del lavoro. La giovinezza, raccontata anche nei romanzi romani, si oppone biologicamente al potere, al processo di omologazione borghese, e verso di essa Pasolini guarda come a una realtà di resistenza naturale a questi processi. È dalla metà degli anni Sessanta che il giudizio di Pasolini si ridefinisce, modificandosi: la contestazione giovanile è vista allora come «uno strumento che la nuova borghesia sta utilizzando cinicamente»[7] per strutturare una società dei consumi atomizzante, svincolata dalla tradizione, dal retaggio del passato, finanche dalla religione. Questo sviluppo del pensiero pasoliniano coincide con la denuncia dell'omologazione capitalista, uno dei cui frutti è proprio, dietro l'apparente ribellismo, il conformismo giovanile che si articola nelle forme di una sottocultura di sottopotere.

A partire dagli articoli raccolti in *Scritti corsari* e *Lettere luterane*, il secondo e il terzo capitolo si concentrano sull'infelicità giovanile e la relazione tra i giovani e il sacro – la religione, Dio, il ruolo della Chiesa. Davanti alla progressiva corruzione dei giovani ad opera del sistema di potere strutturato sul modello capitalistico, definito più volte «clerico-fascista», Pasolini si sofferma sulla loro strutturale infelicità, che riguarda non più solo i borghesi ma anche i «figli del popolo». La «tendenza all'adeguamento massificante»[8] della società dei consumi plasma più di altre categorie i giovani e le loro condotte, inserendole in una maglia funzionale al sistema produttivo: riprendendo le riflessioni della Scuola di Francoforte sull'impatto dell'industria culturale, la coercizione erotica e l'illusione della libera scelta, Pasolini denuncia il vuoto, l'infelicità giovanile, e al tempo stesso diffida dal permissivismo sessuale, dalla cosiddetta liberazione sessuale, che ambisce a far rientrare anche il corpo – e la diversità – in una dinamica coercitiva di produttività, oltre che di funzionalità alla gestione e al controllo delle condotte individuali da parte del potere. Queste conclusioni, sull'illusione della libertà, la coercizione al consumo e la mercificazione del corpo – nonché sulla costrizione dell'eros in predeterminate griglie di solo apparente tollerabilità – sono all'origine della filmografia pasoliniana degli anni Settanta, culminata in *Salò o Le 120 giornate di Sodoma*, potente metafora dei rapporti tra il potere e il corpo, il potere e i giovani.

Un simile processo di omologazione e di adeguamento a una concezione materialistica – quantitativa – dell'esistenza non può che coinvolgere anche il rapporto con la religione e Dio: all'interno del dibattito sulla marginalizzazione del sacro, la fine dell'assiologia cristiana e il prevalere del materiale sul trascendente, portato avanti da pensatori come Del Noce e Spirito, Carnero inserisce la posizione di Pasolini, consapevole di come il processo di desacralizzazione della vita – che va compiendosi attraverso il mezzo pervasivo e omologante della televisione – sia funzionale al sistema di potere, così come ad esso funzionale è lo stimolo edonistico nella condotta sessuale e nelle decisioni ad essa legate. Di fronte a una situazione di scomparsa del sacro dalle gravi e profonde implicazioni, Pasolini considera necessario per la Chiesa, compiere una scelta di opposizione, poiché lo scrittore «ha la tendenza a valorizzare l'aspetto per così dire controculturale, sovversivo ed eversivo del cristianesimo»[9], per cui, in sintesi, ai suoi occhi «tra cristianesimo e spirito borghese c'è per lui una totale incompatibilità»[10].

Dopo aver evidenziato come la postura di disponibilità verso i giovani abbia riguardato anche il confronto con gli esponenti giovani della destra di movimento degli anni Sessanta e Settanta, seguendo quel proprio dettato pedagogico di apertura e dialogo che avrebbe trovato nelle pagine di *Gennariello* una prima articolazione, il volume sposta il fuoco sulla cronaca, storica e contemporanea. Da un lato, Carnero vaglia con attenzione le 'versioni dei fatti' di Pino Pelosi sulla morte di Pasolini, rimarcandone, sulla base dell'analisi dei testi, limiti, discrasie, fragilità della ricostruzione che, mentre rimandano al viluppo esistenziale che ogni operazione testimoniale implica, ne mettono in

[6] Ivi, p. 17.
[7] Ivi, p. 22.
[8] Ivi, p. 40.
[9] Ivi, p. 63.
[10] *Ibidem*.

discussione l'attendibilità; dall'altro, l'autore ripercorre le vicende giudiziarie di Pasolini, che videro coinvolti dei giovani e ancora oggi sollevano la questione di un Pasolini 'corruttore di giovani'. I due ultimi capitoli – sull'attendibilità delle testimonianze di Pelosi, e la questione dei caratteri dell'omosessualità di Pasolini e di una sua presunta problematicità, vieppiù acuita in quest'epoca particolarmente ipocrita – concludono un volume che, attraverso la chiave della figura del giovane, della categoria dei giovani e della concezione e del rapporto che Pasolini intrattenne con essa, ne restituisce nella sua interezza la complessità del pensiero, la sua profondità.

Pasolini tra cultura italiana, rapporto con l'altro e ricezione estera

Giovanni Barracco

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

Abstract

Recensione al volume *Pasolini nel mondo. Mito, tradizione, immagini*. A cura di Salvatore Cingari e Siriana Sgavicchia, Milano, Mimesis, 2025, pp. 342, € 30,00.

DOI

https://doi.org/10.58015/2036-2293/816

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.

Curato da Siriana Sgavicchia e Salvatore Cingari, il volume è stato inserito nella collana «Storia del pensiero politico italiano» dell'editore Mimesis poiché «uno dei motivi della risonanza di Pasolini nel mondo è legata anche al pensiero politico, che emerge soprattutto negli ultimi anni della sua scrittura»[1]. La centralità di Pasolini negli studi sul Novecento letterario italiano, specialmente quando condotti fuori d'Italia, è infatti a doppio filo legata alla pregnanza del suo discorso estetico e politico nella complessa cornice degli anni Sessanta e Settanta. In un biennio in cui la critica e la saggistica – letteraria, politica, cinematografica, storica, socioculturale e antropologica – hanno prodotto molto intorno alla sua figura, il volume si presenta come un approfondimento di due specifici àmbiti di studio: la relazione tra lo scrittore e la cultura italiana, da intendersi nel senso più sfaccettato e ampio possibile, e la relazione con l'altro, nelle forme del rapporto con le altre culture e della ricezione delle sue opere fuori d'Italia.

La prima sezione, più eterogenea, si focalizza sullo studio dei rapporti tra Pasolini e le forme, i modi, le espressioni, le idee e gli esponenti della cultura italiana. Si tratta di un argomento vasto, che si offre alla critica come un reticolo di possibilità di indagine potenzialmente infinito, che può sempre aprire, a seconda del punto d'osservazione da cui si sceglie di muovere, a nuovi affondi, a nuove interpretazioni. A un gruppo di studi su testi specifici dell'autore, sulla sua biblioteca, su questioni tematiche e di stile, seguono dei saggi che si concentrano su aspetti della poetica, della ideologia e dell'estetica pasoliniana, in una prospettiva più schiettamente sociopolitica: qui sono messe a fuoco la concezione dell'uomo, della società, del rapporto tra uomo e merce, coscienza e libertà, attraverso il confronto – che avviene nel pensiero e nella scrittura pasoliniana così come emerge da articoli, documentari, romanzi e polemiche – con concetti (il populismo, la mercificazione capitalista), media (la televisione, il cinema), pensatori e intellettuali, precedenti o coevi (Gramsci, Fortini), determinanti per il suo tempo.

Il saggio d'apertura di Bazzocchi osserva – nel dispiegarsi dell'opera pasoliniana e nel delinearsi, in essa, di istanze poetiche che investono l'ordine retorico e simbolico del discorso (il rapporto con il mito e la figura, la centralità dell'allegoria) o la natura e la tecnica dello stile e il suo rapporto con il racconto (la questione del montaggio nel cinema) – lo sviluppo della sua concezione del corpo e dell'uomo. Quindi, lo studio di Calitti cerca di ricostruire la biblioteca pasoliniana a partire dal fatto che Pasolini «vive, abita i suoi libri, e questi riportano le tracce del suo "leggere"»[2]. L'indagine della biblioteca consente di cogliere le modalità di lettura dell'autore. In questo ambito, un particolare interesse è rivestito dal rapporto con la classicità e il concetto di tradizione, così come si può ricavare in tralice allo studio delle letture pasoliniane, per cui «classico e classicismo assumono di volta in volta, e si caricano di volta in volta, di accenti positivi e negativi [...] il che ha creato quel refrain stucchevole di accuse e recriminazioni sul suo contraddirsi»[3]. È proprio la comprensione del rapporto di Pasolini con la tradizione, il classico e, più ampiamente, l'antico, che diventa necessaria per spiegare le incomprensioni con la neoavanguardia, ma, anche, per ridefinire e discutere l'idea, su cui Calitti mostra le sue perplessità, di un «Pasolini agreste e dantesco come nostalgico, crociano, armonioso e borghese»[4].

Su *La Divina Mimesis* si sofferma Sgavicchia, a partire dal fatto che «il rapporto con il modello di Dante è un aspetto centrale dell'opera di Pasolini»[5], ma anche muovendo dall'influenza dei saggi *Figura* e *Mimesis* di Auerbach – un'influenza per cui, negli anni Sessanta, da un lato Pasolini «sempre più accentua nelle sue opere, e non solo nell'opera

[1] Salvatore Cingari, Siriana Sgavicchia, *Presentazione*, in *Pasolini nel mondo. Mito, tradizione, immagini.*, a cura di Salvatore Cingari e Siriana Sgavicchia, Milano, Mimesis, 2025, pp. 9-11, pp. 10-11.
[2] Floriana Calitti, *La "tradizione" letteraria italiana nella biblioteca di Pier Paolo Pasolini*, in *Pasolini nel mondo. Mito, tradizione, immagini*, cit., pp. 27-42, p. 30.
[3] Ivi, p. 35.
[4] Ivi, p. 39.
[5] Siriana Sgavicchia, *Mescolanza degli stili e realismo figurale:* «La Divina Mimesis» *di Pasolini*, in *Pasolini nel mondo. Mito, tradizione, immagini,* cit., pp. 43-56, p. 47.

ma anche nella vita, la sua divina mimèsi proprio come *imitatio christi*»[6], dall'altro il suo realismo figurale emergerà «come un fatto stilistico e "bio-stilistico", nonché "bio-politico"».

Sull'interpretazione pasoliniana di Gramsci – e le sue riflessioni sulle categorie di popolo, popolare e populismo – tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta, specie in coincidenza con la pubblicazione di *Scrittori e popolo* di Alberto Asor Rosa, si concentra il denso saggio di Cingari. Lo scrittore, pur consapevole dello iato sociopolitico che separa il contesto gramsciano dal proprio, guarda al pensiero di Gramsci come un elemento necessario nella definizione delle proprie idee di popolo e di rapporto tra progresso nazionale e sociale e concezione, cultura, ruolo e sviluppi del popolo. Pasolini da un lato condivide la posizione di Gramsci, nella misura in cui «non smette di sperare in un'emancipazione autonoma delle classi subalterne attraverso l'organizzazione cosciente [...]»[7]; dall'altro, si trova «contro di lui, in quanto già sente come la politica di partito non riesca a sostituire la forza della "natura" della vita popolare [...] che di converso si sfalda a contatto con i nuovi potenti mezzi attraverso cui avviene l'omologazione»[8]. La riflessione sul rapporto Pasolini-Gramsci prende in considerazione gli studi di Baránski sulla preminenza dell'eredità crociana rispetto a quella gramsciana nella strutturazione del pensiero e nella configurazione del concetto di popolo e di cultura popolare, che proprio in Pasolini «assume [...] anche differentemente da Croce [...] una connotazione romantica, irrazionale, astorica, fissa e indifferenziata»[9], distinta da quella gramsciana «contraddittoria, incarnata nella storia e identificata con il senso comune»[10]. Della concezione pasoliniana di popolo viene mostrata la specificità, rispetto a Gramsci, proprio guardando alle sue rappresentazioni in *Ragazzi di vita* e *Accattone*, dove il «mondo popolare [...] sembra a Pasolini depositario di un equilibrio per niente frammentario ma tanto in sé compiuto e autentico da disgregarsi al contatto con l'aria nuova»[11]. Ma, anche, si evidenziano le differenze tra i due nella postura verso l'istituzione statuale – cui Pasolini guarda con paura, senza la fiducia gramsciana nella fondazione di uno stato nuovo – e il sottoproletariato, osservato con diffidenza da Gramsci mentre, per Pasolini, «si trattava di un mondo che il marxismo avrebbe dovuto rileggere per potersi rinnovare»[12]. L'indagine della relazione con il pensiero gramsciano è così un punto d'osservazione privilegiato per cogliere il farsi di alcune delle principali linee di pensiero pasoliniano, e altrettanto può dirsi del rapporto tra Pasolini e Franco Fortini al centro del saggio di Simoncini, che esamina la posizione assunta dai due di fronte ai cambiamenti epocali del secondo dopoguerra, segnati dallo sviluppo capitalistico e dalla risposta che ad esso provarono a dare i movimenti di ispirazione marxista, il movimento giovanile, la cultura italiana ed europea, gli intellettuali.

Su Pasolini critico e osservatore della società e degli sviluppi dei suoi costumi, ma anche sullo stile e la postura assunta negli *Scritti corsari* e in *Lettere luterane* si concentrano Catolfi, La Porta, Giordano e Nencioni. Il rapporto tra Pasolini e il mezzo televisivo si rivela sfaccettato, complesso: denunciato in ragione del suo potere di veicolare una concezione piccolo borghese e cattolica dell'uomo e della società, il mezzo televisivo può offrire delle opportunità, come nel caso di documentari cine-televisivi quali *Comizi d'amore*. Giordano e Nencioni si concentrano sull'elemento fagico da *La ricotta*, con la morte di Stracci per ingordigia, attraverso *Porcile*, fino alla coprofagia, 'fagotopia' come allegoria del potere, nel girone della merda di *Salò o Le 120 giornate di Sodoma*. Qui val la pena ricordare come, nel torno critico degli anni Settanta, il tema del fagico e del

[6] Ivi, p. 53.
[7] Salvatore Cingari, *Il Gramsci di Pasolini e la questione del populismo*, in *Pasolini nel mondo. Mito, tradizione, immagini*, cit., pp. 57-89, p. 82.
[8] Ivi, p. 82.
[9] Ivi, p. 58.
[10] *Ibidem*.
[11] Ivi, p. 62.
[12] Ivi, p. 65.

rapporto tra il cibo, l'eros e la morte – nelle forme della coprolalia – riveste un'importanza fondamentale, sintomo e metafora della crisi della borghesia e della saturazione socioculturale occidentale, come sarà raccontato in film come *Giù la testa* (nella sequenza iniziale, in cui le bocche che mangiano in primissimo piano sembrano trasformarsi in ani che espellono feci), *La grande abbuffata* e *Il minestrone*.

La seconda sezione del volume, centrata sul rapporto con l'altro e gli studi sulla ricezione pasoliniana, si apre sul tema dell'Africa nell'opera e nel pensiero pasoliniano. L'Africa in Pasolini «assume molteplici declinazioni e multiple valenze poetiche, politiche, erotiche e autobiografiche»[13], anche perché nello spazio africano novecentesco si possono trovare quella «diversità, marginalità, subalternità»[14], figure dell'altro da sé, che costituiscono per lui un «imprescindibile motore di vita e poesia»[15]. Lo sguardo sull'Africa, in questo senso, è segnato dall'idea di 'Panmeridione', «*topos* geografico-simbolico, un orizzonte poetico-politico e un sistema di valori [...] che ci permette di riassumere e comprendere le qualità conservativo-sovversive dei mondi arcaici, preindustriali, premoderni»[16], concetto – poi esteso in 'Panafricanismo' – che svolge le idee di negritudine, marginalità, subalternità e alterità, fortemente radicate nella poetica pasoliniana stessa.

I saggi sulla ricezione dell'opera si focalizzano su Brasile, Canada – dove una particolare attenzione a Pasolini è venuta dalla ricezione *queer* – Spagna, Unione Sovietica, fino all'estremo oriente cinese, giapponese e del Sud-est asiatico. Figura rilevante, proprio in quanto 'eretico', nell'Unione Sovietica degli anni Cinquanta, la sua opera, pur sorvegliata dalla polizia segreta per il «sospetto cattolicesimo [...] la sua dichiarata omosessualità [...] la sua posizione politica dichiaratamente eterodossa»[17], esercitò sempre una grande attrazione presso la classe intellettuale russa proprio perché scritta da un «autore considerato paradossale e contraddittorio, ma anche fortemente impegnato, e vicino alla sensibilità intellettuale russa per la passione per il Passato»[18]. Della ricezione in Spagna Carmello ricostruisce le principali tappe, a cominciare dalle traduzioni e dalla diffusione dei testi che, pur iniziata nel 1957, acquisterà significatività solo dopo il 1975, ragion per cui si può dire che «il Pasolini spagnolo è un Pasolini tardo [...] non più attivo e in concorrenza con molti autori [...] la cui voce esplode nella vitalissima Spagna degli anni Ottanta dando vita a una vera e propria età d'oro della traduzione»[19].

A conclusione del volume, infine, sono riportate tre testimonianze di traduttori di Pasolini – René de Ceccatty per la lingua francese, Moshe Kahn per la lingua tedesca, Stephen Sartarelli per la lingua inglese negli Stati Uniti – che approfondiscono la tematica della traduzione dal punto di vista di chi per primo lavora sulla lingua di un testo e deve sciogliere alcuni nodi che investono forma e sostanza di un'opera: è il caso della traduzione in lingua tedesca di *Ragazzi di vita*, come riporta Kahn, in cui la questione del dialetto è stata risolta non ricorrendo al berlinese, bensì costruendo «una "lingua volgare", cioè un gergo che non aveva nessuna relazione con un dialetto reale»[20]; ma è anche il caso, nella traduzione di Sartarelli, del problema di come rendere il 'pianto' nel *Pianto della scavatrice*, che poteva essere tradotto in '*tears*' solo a prezzo di far perdere la voce alla scavatrice stessa.

[13] Giovanna Trento, *Pasolini 1958-1975: Afriche, diaspora e Panmeridione*, in *Pasolini nel mondo. Mito, tradizione, immagini,* cit., pp. 155-77, p. 165.
[14] Ivi, p. 157.
[15] *Ibidem*.
[16] Ivi, p. 163.
[17] Francesca Tuscano, *Un eretico necessario. Pasolini in Russia*, in *Pasolini nel mondo. Mito, tradizione, immagini,* cit., pp. 187-209, pp. 198-99.
[18] Ivi, p. 206.
[19] Marco Carmello, *Pasolini in Spagna*, in *Pasolini nel mondo. Mito, tradizione, immagini,* cit., pp. 211-25, p. 213.
[20] Moshe Kahn, *Tradurre il dialetto romanesco di* Ragazzi di vita *in lingua tedesca*, in *Pasolini nel mondo. Mito, tradizione, immagini,* cit., pp. 321-23, p. 323.

L'intero volume riesce così a restituire l'ampiezza e la densità degli studi su Pasolini, che intersecano più àmbiti e discipline, campi e orizzonti sempre amplissimi delle scienze umane, seguendo le molteplici diramazioni di un'opera vastissima e le articolazioni di una poetica – e di un'esperienza – centrale nella storia del pieno Novecento, centrale per decifrarne e comprenderne i nodi, gli sviluppi, le questioni.

Iscritte a parlare. Storie di donne e pratiche femministe nel Partito comunista italiano (1970-1991)

Silvia Cammertoni

Università degli Studi eCampus
(silvia.cammert@gmail.com)

Abstract

Recensione a Eleonora Forenza, *Iscritte a parlare. Storie di donne e pratiche femministe nel Partito comunista italiano (1970-1991)*, Roma, Nova Delphi Academia, 2024, pp. 368. € 26,00.

DOI

https://doi.org/10.58015/2036-2293/823

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. Dal palco alla piazza

In copertina, la fotografia di un comizio di Enrico Berlinguer. È il 1974, siamo a Bari, in piena campagna referendaria sul divorzio. Un'immagine archiviata mille volte come testimonianza di un momento cruciale della storia della Repubblica e che sembrerebbe rimandare all'ovvio: la centralità del leader e del partito. Eppure, come ci indica Eleonora Forenza nelle prime pagine del suo *Iscritte a parlare*, dobbiamo guardare altrove. Non alla figura maschile che parla, ma alle donne che ascoltano, alle donne che riempiono la piazza, che si affacciano al cambiamento con fervore e partecipazione politica.

«Lo sguardo di questa indagine non si rivolge a chi tiene il comizio», scrive l'autrice, «ma al desiderio di libertà e alla passione politica che hanno portato migliaia di donne comuniste, e femministe comuniste, a fare irruzione sulla scena della storia»[1]. Il ribaltamento è programmatico. L'obiettivo è interrogare insieme la storia del PCI e quella dei femminismi, riportando alla luce ciò che la storiografia ha lasciato in più che penombra.

Il volume prende avvio dalla tesi di dottorato che Forenza ha discusso nel 2016 all'Università 'L'Orientale' e, come osserva Alessandra Gissi nella prefazione, da lì si sviluppa un'indagine ampia e stratificata. La sua forza risiede tanto nella ricchezza delle fonti quanto nella radicalità della domanda che lo attraversa: come si diventa soggetti di storia dentro un partito di massa e dentro un movimento che mira a riscrivere la grammatica del politico?

La chiave teorica del libro è chiara sin dalla prima pagina: «Il desiderio di esistenza sociale, il desiderio di libertà, di liberazione e trasformazione, il desiderio di politica, il desiderio di prendere parte *nella storia*, di prendere parte *alla storia*. Sono tanti i desideri che muovono migliaia di donne a scegliere di iscriversi al Partito comunista italiano»[2]. Ma l'iscrizione al partito è solo la prima soglia. Ciò che interessa all'autrice è l'«iscrizione a parlare»: un gesto politico e di affermazione del sé, che implica «vincere il senso di inadeguatezza», «autorizzarsi», «esporsi alla scena pubblica del riconoscimento» e «lasciare una traccia di sé nella storia».

Le donne di cui Forenza ricostruisce le traiettorie – sedici militanti, provenienti soprattutto da Roma, Milano e Bari – hanno trasformato le parole, i significati, i codici attraverso cui la politica si pensa e si narra. La loro soggettivazione attraversa tanto il PCI quanto il femminismo, e spesso le due appartenenze entrano in conflitto: il femminismo, scrive l'autrice, «all'inizio ti toglie la parola», ti obbliga a «fare vuoto» delle autorappresentazioni precedenti, ti consegna alla necessità di una voce che non sia riproduttiva dell'ordine.

Il testo crea un collegamento tra le dinamiche interne al femminismo e il contesto più ampio del partito. Già nelle prime pagine si può riconoscere la cifra metodologica: una ricerca rigorosa sul piano archivistico ma che non si chiude nella documentazione, aspira a farsi relazione. «Aver radicato le domande nel fluire di una passione politica viva», confessa Forenza, le ha permesso di «sentire e comprendere»[3]. È una dichiarazione che dice qualcosa sulla postura epistemica dell'autrice, sulla scelta di non usare la distanza come protezione ma di cogliere la politicità dentro il vissuto.

2. Trame e conflitti

Il libro si muove su più piani: storia sociale, storia politica, storia delle idee, storia dei movimenti, spostandosi dalla microstoria alla macrostoria. Forenza analizza archivi del PCI, documentazioni private, verbali e carteggi di commissioni donne, ma soprattutto mette al centro le fonti orali. L'uso delle interviste – alcune delle quali realizzate a distanza di decenni dagli eventi – è decisivo e non perché la memoria garantisce la verità,

[1] Eleonora Forenza, *Iscritte a parlare. Storie di donne e pratiche femministe nel Partito comunista italiano (1970-1991)*, Roma, Nova Delphi Academia, 2024, p. 14.
[2] Ivi, p. 13.
[3] Ivi, p. 19.

ma perché rivela la stratificazione delle autorappresentazioni e il modo in cui le donne hanno rielaborato, nel tempo, il proprio rapporto con il partito e con il femminismo.

Così, nel rimandare all'epoca narrata e nel tornare al momento in cui viene ricordata, l'autrice costruisce una vera e propria genealogia del desiderio politico. È un lavoro in dialogo con la lezione di Luisa Passerini, dichiarata influenza della ricerca, e con il pensiero della differenza sessuale, che emerge soprattutto negli anni Ottanta e Novanta del periodo studiato.

La narrazione si articola in blocchi storici, qui ne propongo soltanto una sintesi, per restituire al lettore alcuni nuclei fondamentali dello studio. 1970–1975: sono gli anni in cui molte giovani donne entrano nel PCI attratte dalla sua idea di giustizia sociale, dalla sua funzione comunitaria, dal suo linguaggio politico e affettivo. Nello stesso periodo, l'incontro tra donne comuniste e movimento femminista mette in dialogo due grammatiche diverse, destinate a confrontarsi con intensità crescente.

1976–1978: è il biennio decisivo. Il 1976 rappresenta per molte militanti una 'rottura': non col partito, ma con l'idea del partito come totalità, e la VI Conferenza nazionale delle donne comuniste mostra con chiarezza l'incapacità del PCI di riconoscere la politicità autonoma del femminismo. È qui che la doppia appartenenza inizia a configurarsi come una tensione strutturale.

1979–1991: gli anni Ottanta vedono il consolidarsi di pratiche e reti femministe dentro e fuori il PCI, con riviste, collettivi e nuovi laboratori teorici. Ma la fine del decennio coincide con la fine di una storia più ampia: caduta del Muro, dissoluzione dell'URSS e, infine, del PCI.

A partire da questo quadro, il volume entra poi nel dettaglio di alcune esperienze emblematiche, tra cui la vicenda della rivista «Rosa». La ricostruzione dell'avventura editoriale ed intellettuale della rivista è uno dei contributi più rilevanti del volume. Fondata nel 1974 da un gruppo di giovani comuniste (tra cui Fiamma Nirenstein, Maria Luisa Boccia, Francesca Izzo) nasce con l'obiettivo di rinnovare la cultura politica del PCI e di sottrarre la questione femminile alla ghettizzazione delle "commissioni femminili" di partito.

Forenza ne analizza l'intera parabola, la forza del collettivo, racconta, sta nel tentare di «tenere insieme la pratica e l'elaborazione»[4]: studiare il femminismo e al tempo stesso viverlo, integrarlo, lasciarsene trasformare.

Il nodo si spezza nel '76, quando la pratica dell'autocoscienza diventa centrale. Il collettivo, inizialmente timoroso («accademismo» vs «intimismo»), viene travolto dalla necessità di partire da sé: è qui che si produce la spaccatura. Per alcune, il femminismo resta oggetto di studio; per altre, deve diventare esperienza politica diretta. Questo passaggio annuncia ciò che accadrà a livello più ampio nel PCI.

La ricostruzione di «Rosa» permette all'autrice di porre una questione più generale: «È rispetto alla possibilità di un nuovo modo di pensarsi che il partito rappresenta un ostacolo»[5]. Il PCI non riesce a includere il personale come dimensione non accessoria della politica, continua Forenza: «La scommessa di rimescolare le carte tra politica e vita implica, a questo punto, non solo e non tanto il conflitto col partito per l'inclusione del personale nella sfera della cittadinanza politica, ma la necessità di "trasformare la soggettività", attraverso la decostruzione di se stesse, di ruoli e ideologie introiettati, che si erano fatti corpo, materia, anche attraverso propria esperienza di vita»[6]. Si apre così una stagione di interrogativi sempre più ampi, dall'autocoscienza come metodo alla relazione tra femminismo e psicoanalisi, fino alla crisi del lavoro intellettuale e al dibattito sulle nuove discipline. Domande a cui il collettivo non riuscirà a rispondere insieme, congiuntamente, portando alla chiusura della rivista pochi mesi dopo.

Se il decennio precedente è dominato dalla contraddizione, gli anni Ottanta trovano la loro cifra nella relazione. Lo dice l'autrice: «*Relazione* è la parola che meglio

[4] Ivi, p. 144.
[5] Ivi, p. 150.
[6] *Ibidem*.

racconta la storia di queste donne negli ultimi anni del PCI»[7]. Relazione tra donne del partito, tra femministe del partito e femministe della differenza sessuale, ma anche tra collettivi cittadini, tra posizioni divergenti sul tema della rappresentanza.

Un momento chiave è la manifestazione separatista del 24 maggio 1986, organizzata all'indomani di Chernobyl. Alla manifestazione partecipano sia le femministe 'storiche' sia figure della dirigenza del PCI, tra cui Livia Turco. È un passaggio emblematico della necessità di un confronto. Ne nascerà, mesi dopo, la *Carta itinerante*, uno dei documenti più importanti della storia del femminismo comunista. La *Carta* rappresenta il tentativo di superare la doppia militanza e di riconfigurare i rapporti tra movimento e partito al di fuori dello schema dicotomico.

La relazione è anche ciò che anima l'esperienza della rivista «Reti» (1987–1992), diretta da Maria Luisa Boccia: un laboratorio aperto che raccoglie donne comuniste e non, in un tentativo di «praticare l'imprevisto» tra PCI e soggetto sessuato. È una sperimentazione, ma di grande valore politico, perché mostra la possibilità di un'autonomia teorica femminista dentro e oltre il partito. Questa tensione verso la relazione e l'autonomia si confronta, negli anni successivi, con eventi storici di portata globale e nazionale che mettono in discussione certezze consolidate.

3. Praticare l'imprevisto

La caduta del Muro, la dissoluzione dell'URSS, Maastricht, Tangentopoli: sono eventi enormi, che ridisegnano le coordinate globali e nazionali. Ma la fine del PCI è vissuta dalle donne intervistate come «un taglio», un lutto non elaborato. Le storie raccolte parlano di smarrimento, di disorientamento, talvolta di silenzio. Non era solo un cambiamento di identità politica, ma la necessità di ripensare i legami, le genealogie, le forme di riconoscimento costruite in vent'anni di pratiche femministe dentro il partito.

Le pagine finali del libro sono le più personali. La ricerca ricchissima, complessa, densa, ci mette davanti a una domanda: che cosa rimane, allora, delle donne «iscritte a parlare»? Rimane la loro capacità di trasformare le categorie politiche attraverso l'esperienza. Rimane la loro lettura contraddittoria della doppia militanza. Rimane la genealogia delle relazioni, delle rotture, dei desideri. E rimane soprattutto un metodo: la pratica dell'imprevisto.

L'imprevisto è ciò che accade quando si parte da sé e si mette alla prova una struttura. È ciò che il femminismo ha portato nel PCI e ciò che molte donne hanno portato nella politica italiana. È occasione di politicità altra. E questo libro è un contributo alla storiografia del PCI, alla storia dei femminismi, soprattutto alla storia della soggettivazione politica in Italia. È, come suggerisce il titolo, un racconto di parole che si iscrivono nella storia.

[7] Ivi, p. 257.

La Grande Emigrazione. Una vertiginosa vicinanza (e attualità)

Lucia Battistel

Università LUMSA – KU Leuven
(l.battistel.dottorati@lumsa.it; lucia.battistel@kuleuven.be)

Abstract

Recensione a Chiara Mazzucchelli, *Bastimenti d'inchiostro. La Grande emigrazione nella letteratura siciliana (1876-1924)*, Palermo, Kalós, 2024, pp. 152, € 20,00.

DOI

https://doi.org/10.58015/2036-2293/824

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.

All'«epopea colore dell'inchiostro»[1] che fu la Grande emigrazione verso l'America ha corrisposto, in letteratura, un ingiusto silenzio – per lungo, troppo tempo. È Chiara Mazzucchelli una dei pochi ad affrontare l''elefante nella stanza', riconoscendo una doppia responsabilità: è colpevole, da una parte, la letteratura stessa, perché l'ha per lo più trascurata – scriverne voleva dire dare ascolto all'indecorosa, volgare «Italia faticante» –,[2] dall'altra, è colpevole anche la critica, che ha cominciato a rivolgervi attenzione solo di recente.

Non prima di aver fornito una panoramica generale delle principali e più significative opere Otto-Novecentesche di immigrati italiani di prima e seconda generazione negli Stati Uniti, Mazzucchelli sceglie così di concentrare la propria attenzione su alcuni autori siciliani che hanno affrontato il tema dell'emigrazione dalla Sicilia verso gli Stati Uniti nel periodo che va dal 1876 – quando cominciò la rilevazione ufficiale dei dati sull'emigrazione da parte della Direzione centrale di statistica – e il 1924, anno di introduzione dell'*Immigration Act* negli Stati Uniti, cui seguì un calo dell'immigrazione dall'Italia e altri paesi – e ne dà una sua interpretazione critica senza pretesa di essere esaustiva, ma di fornire, come si deve ed effettivamente si riesce, a delineare l'essenziale e il necessario. E, per compiere la sua analisi, non si serve solo di strumenti di critica letteraria, ma anche di più specifiche conoscenze statistiche e storiche: ne risulta una monografia che trova in un'autentica complementarità dei saperi uno dei suoi massimi punti di forza. A voler fare un esempio, per contestualizzare e rendere conto della resistenza, *in primis* siciliana, a parlare di emigrazione (che assume a tutti gli effetti, per i siciliani, la forma di un tabù), Mazzucchelli fonda le proprie argomentazioni sull'interpretazione di dati storici, elencando le ragioni che hanno spinto, specialmente gli autori dell'isola, a commettere questa «grande omissione»:[3] tra queste, un diffuso sentimento conservatore, riluttante ad accettare l'emigrazione come possibile motore di ascesa sociale.

Il primo affondo letterario, noto emblema di questo sentimento di resistenza e conservazione è, naturalmente, Verga.[4] Nonostante non abbia mai affrontato esplicitamente il tema dell'emigrazione verso l'America, Verga si offre infatti come paradigma comportamentale di una cieca resistenza mentale al cambiamento. Com'è risaputo, chi, «per vaghezza dell'ignoto, o per brama di meglio, o per curiosità di conoscere il mondo»,[5] lascia ciò che conosce e abbandona la propria terra, compie per il siciliano un gesto violento e colpevole, simile a quello del palombaro che, con il coltello, strappa le ostriche dal loro scoglio.

Più originale è la sezione su Maria Messina,[6] voce non silenziosa eppure più silenziata: Mazzucchelli mette in piena luce la potenza della scrittura dell'autrice nel rappresentare l'emigrazione e, nello specifico, i suoi effetti sulle donne e le comunità che 'subiscono' l'emigrazione di familiari, amici e amanti, imponendo un rovesciamento di prospettiva. Si tratta, nel caso di Messina, di mettere a fuoco chi resta a casa ed è chiamato a elaborare un lutto non dichiarato, a patire la partenza altrui e superarne, da 'vedova bianca', la 'morte in vita'.

A fare da controcanto alla posizione più conservatrice e drammatico-traumatica della partenza (intesa nei termini di abbandono colpevole, come in Verga, e/o perdita, come in Messina), Mazzucchelli affianca poi Capuana[7] che, a differenza di altri autori, volge lo sguardo e il focus della sua narrazione anche a quanto accade una volta che l'emigrato siciliano è immigrato in America e muove i primi passi nel Nuovo Mondo.

[1] Salvatore Ferlita, *Un'epopea colore dell'inchiostro*, in C. Mazzucchelli, *Bastimenti d'inchiostro. La Grande emigrazione nella letteratura siciliana (1876-1924)*, Palermo, Kalós, 2024, pp. 11-14.
[2] Chiara Mazzucchelli, *op. cit.*, p. 33.
[3] Ivi, p. 21.
[4] Ivi, pp. 47-57.
[5] Giovanni Verga, *Novelle*, Milano, Feltrinelli, 1999, p. 108.
[6] Chiara Mazzucchelli, *op. cit.*, pp. 59-85.
[7] Ivi, pp. 87-107.

La parabola si chiude con un Pirandello che viene restituito in termini fortemente esistenzialisti:[8] per lo scrittore l'America è un nuovo universo simbolico a cui approdare e le partenze verso le sue terre vergini segna una *tabula rasa* esistenziale, la vertigine adamica di ridarsi un nome e un'identità. In coda, sembra si torni a dove si era cominciato il percorso: alla terribilità dell'esperienza del partire, al senso di colpa che accompagna, come un altro bagaglio, chiunque viaggia lasciando affetti alle sue spalle. Forse Capuana, unico tra gli autori, sembra mostrare una genuina apertura nel ripensare in modo più aperto le potenzialità intrinseche della partenza, la necessaria abilità del rimettersi in gioco altrove.

La monografia ha dunque, in sintesi, numerosi punti di pregio, sia sul piano del contenuto – dal momento che affronta, come puntualmente sottolineato in apertura, un tema ancora poco esplorato – sia sul piano della forma: l'autrice non teme di utilizzare tecnicismi, ma quando lo fa li glossa e li rende accessibili, garantendo al saggio scientificità e leggibilità al tempo stesso. Particolarmente apprezzabile, poi, in un tempo di iperspecializzazione o, sul diametro opposto, di generalismo, è la puntualità con cui Mazzucchelli è riuscita a integrare fonti storiche e statistiche all'analisi letteraria per restituire a pieno la complessità del tema. Non da ultimo, pensiamo che questo saggio possa effettivamente rappresentare un ottimo punto di partenza per analisi comparatistiche (non solo siciliane e non solo italiane) sulle scritture dell'emigrazione e dell'immigrazione, fino all'estrema contemporaneità letteraria. Anche se è ben contestualizzato – come ogni saggio storico-critico deve essere, per non scivolare nell'anacronismo –, il saggio di Mazzucchelli non manca infatti di fornire, complice anche la facile adattabilità del tema, un'evidenza preziosa di come la letteratura sia in grado di offrire scenari di senso per comprendere e coadiuvare la sociologia della partenza, affrontandola da più punti di vista: da parte di chi se ne va e di chi resta, con attenzione tanto al luogo che si lascia quanto a quello che si trova. E attuali risultano, in questo senso, le parole di Sciascia riutilizzate dalla stessa Mazzucchelli che, nell'introduzione a *Tutti dicono Germania Germania* di Stefano Vilardo, si chiedeva, ironicamente: «E perché questa classe dirigente, la sua cultura, la sua letteratura, dovrebbe occuparsene quando sono all'estero, dei lavoratori italiani, se nemmeno se ne occupa quando sono in Italia?».[9] Forse una risposta, implicita, può essere rintracciata in questo stesso libro. Ragionare sul tema dell'emigrazione in letteratura equivale a concorrere, sia pure in modo più obliquo – e forse per questo potenzialmente ancora più impattante –, a una riflessione che coinvolga i cittadini come pure le istituzioni. Perché forse, per recuperare quanto è ancora recuperabile (chi ancora non è andato via, ma che ha un piede sulla soglia), è necessario interpellare le storie altrui filtrate nei testi, e rivolgere lo sguardo, *à la* Capuana, a chi è già altrove. Solo così, peraltro, la letteratura riattiva la propria intrinseca funzione etica, in un circolo virtuoso di (auto)analisi: mostra a sé stessa e a chi ne fa uso e pratica che certe volte è bene rivolgere l'attenzione a realtà che ci interpellano solo in modo obliquo – perché è proprio lì che è possibile accorgersi della loro vertiginosa vicinanza.

[8] Ivi, pp. 109-136.
[9] Stefano Vilardo, *Tutti dicono Germania Germania*, Milano, Garzanti, 1975, p. 6.

L'opinione pubblica non esisterà più

Paolo Sordi

Università degli Studi eCampus
(paolo.sordi@uniecampus.it)

Abstract Recensione a Mario Ricciardi, *Tutti possono avere opinioni?*, Roma, tab edizioni, 2024, pp. 80, € 8,00.

DOI https://doi.org/10.58015/2036-2293/782

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.

Ha ragione Mario Ricciardi, nell'introdurre questo suo piccolo e curioso libro – per metà traduzione di un vecchio articolo di Pierre Bourdieu, per metà saggio che introduce e commenta, attualizzandolo, il tema dello scritto del sociologo francese –, a sostenere l'urgenza di riflettere su ciò che definiamo *opinione pubblica*. È, quella attuale, «un'atmosfera plumbea e rassegnata»[1], intellettualmente e politicamente, e i dati dell'affluenza alle elezioni legislative delle democrazie europee degli ultimi anni, che restano ben sotto la soglia del 70% con cadute in basso fin sotto il 50% (fa sola eccezione la recente consultazione in Germania), sono lì a dimostrare che la forma più alta in cui si aggrega e manifesta l'opinione pubblica (il voto politico) vede erodere la sua pregnanza. In una contemporaneità nella quale la rete, il web, i social media e i dispositivi mobili sembrerebbero invece favorire la manifestazione di opinioni che provengono dal basso di una pratica diffusa e incoraggiata di interazioni e condivisioni online, per Ricciardi torna utile indagare questa apparente contraddizione rileggendo (e ritraducendo) *L'opinione pubblica non esiste*, un testo che Bourdieu pubblicò sul numero 318 di «Les Temps Modernes» nel 1973 e metteva al centro del discorso l'uso massmediatico dei sondaggi come strumento oggettivo di rappresentazione delle opinioni.

Il ragionamento di Bourdieu verteva su tre proposizioni presupposte da ogni ricerca d'opinione, tutte da verificare alla luce della sua visione della società come un campo all'interno del quale le dinamiche sociali entrano in competizione portando sul terreno i reciproci rapporti di forza. La prima vorrebbe che tutti possono avere un'opinione, ma se l'opinione è un prodotto sociale, vale a dire il risultato che scaturisce da una competizione e da un conflitto tra le forze in gioco, ci saranno delle parti 'perdenti' che non potranno esplicitare un'opinione oppure (il che è lo stesso) non avranno modo di manifestarla in pubblico[2]. La considerazione conduce dritta alla caduta della seconda proposizione, ovvero che tutte le opinioni si equivalgano. Si tratta in questo caso di una distorsione indotta dalla politica, concentrata sull'importanza del voto nella cabina elettorale, nel chiuso della quale l'opinione si trasforma in numero da sommare e dato statico e piatto da acquisire, cancellando la dinamicità e le sfaccettature di una realtà dove «*le opinioni sono delle forze e i rapporti di opinione sono conflitti di forze*»[3]. Lo strumentale appiattimento numerico si riflette infine nell'appiattimento delle questioni poste dal sondaggio di opinione, che a tutti gli intervistati pone la stessa domanda, presupponendo (il terzo postulato smontato da Bourdieu) un consenso sui problemi, vale a dire l'esistenza di un accordo sulle domande che meritano di essere poste. È invece evidente che avremo tante più opinioni quanti più saranno i temi che incontreranno gli interessi delle forze presenti sul campo: una sola domanda esclude tutte le altre questioni, tutti gli altri interessi, tutte le altre forze e produce solo le opinioni di chi è interessato a quella dichiarata 'd'ufficio' prevalente.

L'attualità delle riflessioni di Bourdieu sta nella loro applicazione aggiornata al ruolo dei media e delle tecnologie della comunicazione e dell'informazione, decisive nel rendere pubblico il risultato di quel conflitto di forze – vale a dire, negli anni Settanta e Ottanta e buona parte dei Novanta, rendere manifeste e pubbliche le opinioni sulle questioni prevalenti di interesse inquadrate dal sondaggio[4], che diventano tali in quanto promosse dai (e incanalate sui) media stessi. L'interesse della questione prevalente, ci dice Bourdieu, è l'interesse di chi ha la forza politica e mediatica di sceglierlo, imporlo sulle altre forze rappresentative di altri interessi e diffonderlo[5]. Ora, in apparenza e rispetto al peso della ricerca d'opinione nella società televisiva – punto di riferimento del saggio di Bourdieu –, il contesto comunicativo e tecnologico della rete e dei social media estende il campo di partecipazione alla competizione, offrendo uno spazio pubblico (perlopiù disintermediato) di impegno per il confronto degli interessi in gioco e la manifestazione delle corrispondenti opinioni. E però, tanto per cominciare, nelle

[1] Mario Ricciardi, *Tutti possono avere opinioni?*, Roma, tab edizioni, 2024, p 9.
[2] Ivi, pp. 11-12.
[3] Ivi, p. 12.
[4] Ivi, pp. 16-17.
[5] Ivi, pp. 21-22.

tecnologie di internet, osserva Ricciardi, convivono «le caratteristiche e i linguaggi propri dei media di massa e una forma di comunicazione attraverso le reti che usa un linguaggio completamente diverso proprio per il tipo di rapporto che stabilisce con il destinatario e/o l'utilizzatore del medium: *mass* è un mondo; *personal* è un altro mondo»[6]. Si tratta di una convergenza tecnologica che si riverbera sulle stesse forme e sulle istanze della partecipazione, nelle quali collidono sfere di interessi (come quella dell'intrattenimento) tradizionalmente tenute distinte e separate dall'impegno politico e che invece oggi confluiscono in un solo stratificato livello di partecipazione civile e di formazione del consenso, peraltro «rafforzando una presenza della comunità emozionale»[7].

L'intreccio delle istanze di partecipazione alle conversazioni online mette in crisi la stessa linea di demarcazione tra sfera pubblica e sfera privata della società. Per Habermas la sfera pubblica è il «campo privilegiato per la verifica dei poteri»[8], l'insieme delle istituzioni (materiali e ideali: assemblee legislative, stampa, piazze, circoli, ecc.) accessibili a tutti e all'interno delle quali esercitare il diritto alla manifestazione delle opinioni, parte di un «mondo della vita», caratterizzato dall'agire comunicativo e dalla pluralità dei valori e delle relazioni[9]. Al di fuori di questo perimetro, resta la sfera interiore dei singoli individui, non visibile e protetta da un diritto alla riservatezza che la società moderna anglosassone chiama 'privacy'[10] e che tutela attraverso la segretezza la stessa massima espressione della manifestazione pubblica di un'opinione: il voto politico. Ma già John Thompson, confrontando negli anni Novanta i privilegi dei sovrani fino agli albori del XX secolo con quelli dei leader politici post Seconda Guerra Mondiale, avrebbe notato come lo sviluppo dei mass media renda impossibile limitare la visibilità delle figure del potere alle occasioni e celebrazioni ufficiali e nasconderle per tutto il resto del tempo[11]. Sotto l'effetto massmediatico e tecnologico della registrabilità, della riproducibilità e della trasmissibilità differita nello spazio e nel tempo, la vita dei potenti diventa 'spettacolo', che chiede con sempre maggiore insistenza di portare nella dimensione pubblica anche la dimensione riservata[12]. La diade 'visibilità/invisibilità' sostituisce quella 'pubblico/privato', rovesciando, grazie alla potenza di fuoco dei mezzi di comunicazione di massa, la proporzione del rapporto di forza. Nella valutazione di Ricciardi, le tecnologie di comunicazione della rete non solo aumenterebbero la misura di estensione del 'visibile' concessa dalla televisione, ma annullerebbero, fino a farlo scomparire, lo stesso, vitale rapporto di tensione tra le due sfere (la pubblicità e l'istituzionalità dell'agire politico e civico da una parte; la riservatezza e la segretezza dell'agire individuale e familiare dall'altra), sostituendolo con una «cultura conciliante» che costruisce un «habitat in cui possono comporsi milioni di utenti alla pari purché dotati di un modesto apparato tecnologico e di una modesta pratica tecnologica»[13] – una doppia condizione che, nel legare i diritto alla partecipazione e all'informazione a una strumentazione e a un'alfabetizzazione tecnologiche[14], provoca «la riduzione finale e insieme una nuova costituzione di forme di aggregazione non più riconducibili a quello che sociologi e filosofi come Habermas e Touraine intendevano per società moderna»[15].

Wikipedia sarebbe il modello più rappresentativo di una società così caratterizzata dal digitale piuttosto che dalla modernità[16], declinando le sue peculiarità nei tre,

[6] Ivi, p. 19.
[7] Ivi, p. 17. Si veda al proposito la funzione svolta dagli *influencer*, il cui ruolo come mediatori di notizie e informazioni è sempre più preponderante nel corso egli ultimi anni. Cfr. Nic Newman et al., *Digital News Report 2024*, https://reutersinstitute.politics.ox.ac.uk/digital-news-report/2024.
[8] Ricciardi, *op. cit.*, p. 46.
[9] Ivi, p. 53.
[10] Ivi, p. 44.
[11] Ivi, pp. 56-59.
[12] Ivi, p. 60.
[13] Ivi, p. 42.
[14] Ivi, p. 61.
[15] Ivi, p. 11.
[16] Ivi, pp. 62-63.

dichiarati principi costitutivi dell'enciclopedia online, ognuno dei quali riflesso della conciliazione che spegne i rapporti conflittuali della società pre-digitale: la neutralità, che «mette ai margini il conflitto e che trova la base di un consenso pacifico in una libera e non conflittuale conversazione»[17]; la verificabilità, che «esprime […] una realtà fatta di oggetti distinti dall'idea che ci facciamo noi o dell'idea con cui ci rappresentiamo la realtà stessa»[18] e si rimette all'autoreferenzialità digitale del sistema collaborativo di produzione delle voci[19]; il rifiuto di ricerca originale, che esclude ogni «spazio per la creatività o per la scoperta di nuovi orizzonti del pensiero»[20], un limite insito nella natura enciclopedica di Wikipedia, ma che, imposto nell'architettura digitale di un tale sapere, affiderebbe al doppio valore presunto dell'intelligenza collettiva e dell'intelligenza collaborativa il bene comune, con effetti aberranti[21].

Resta da capire, in una prospettiva mediatica attraverso la quale rilanciare le necessarie riflessioni di Ricciardi, se Wikipedia possa essere davvero l'oggetto più efficace per proiettare al presente l'analisi di Bourdieu e comparare il rapporto tra sondaggi e televisione con quello esistente tra enciclopedia online e rete. Per sua destinazione d'uso, un lavoro enciclopedico mira prima di tutto a organizzare la conoscenza, prima che a comunicare informazioni e porre questioni di interesse attuale. Peraltro, il *modus operandi* di Wikipedia, in cui al *front end* di ogni voce, corrisponde un *back end* attraverso il quale è possibile per ogni navigatore ricostruire il processo di revisione che ha condotto alla formazione della voce così come pubblicata, sembra ancora una rappresentazione plastica della dicotomia pubblico-privato, con l'enciclopedia a collocarsi nella sfera del "visibile" e della pubblicità degli atti – una pubblicità che attiene sia all'effetto deliberativo (la voce) che alla sua discussione (le revisioni). Un'architettura aperta, conciliante e collaborativa, certo (espressa dai link ipertestuali che legano sia i percorsi di conoscenza consolidati sia l'*itinere* dei percorsi), che però prevede conflitti visibili e ricostruibili; ma è un modello che, nella configurazione attuale della rete, è stato spazzato via da un'architettura commercializzata, centralizzata e gerarchica in cui smartphone e app (al posto di computer e siti web) hanno annullato il valore orizzontale e periferico dei collegamenti ipertestuali e trasferito dalla programmazione della televisione agli algoritmi dei social media la selezione e la canalizzazione delle problematiche da porre. Se insomma da sempre il 'sistema' di potere e il denaro – per sua natura refrattario alla comunicazione e al dialogo perché caratterizzato da un agire strumentale che risponde a una logica di dominio e accumulo di ricchezza materiale e simbolica, al successo e all'efficienza[22] – intendono da sempre limitare, restringere, sottomettere, cannibalizzare il 'mondo della vita', usando le strategie e le tecniche tipiche del colonialismo europeo (occupazione delle terre altrui, sfruttamento di risorse altrui, cancellazione di civiltà diverse da quella dominante[23]), ebbene, questo è senza ombra di dubbio quello che è successo con la 'piattaformizzazione' del web degli ultimi quindici anni[24] – l'acquisto di Twitter, ora X, da parte di Elon Musk ne è una delle evidenze più lampanti. Sono, in altre parole, i numeri che registrano gli *engagement* dei post su Facebook, i like ai video su TikTok o i cuoricini ai *reel* su Instagram che datizzano l'opinione pubblica del nostro tempo e i CEO dei prodotti hardware e software sono i leader assoluti di un potere che ha sostituito non solo quello della stampa ma anche e soprattutto quello delle istituzioni pubbliche e sociali, come già aveva notato Evgeny Morozov[25]. La sfilata di Bezos, Cook, Pichai, Zuckerberg e lo stesso Musk al comizio di insediamento della seconda presidenza di

[17] Ivi, p. 63.
[18] *Ibidem*.
[19] Ivi, p. 64.
[20] Ivi, p. 65.
[21] Ivi, p. 67.
[22] Ivi, p. 53.
[23] Ivi, pp. 50-51.
[24] José van Dijck Thomas Poell e Martijn De Waal, *Platform Society. Valori pubblici e società connessa*, Milano, Guerini Scientifica, 2019.
[25] Evgeny Morozov, *Silicon Valley: i signori del silicio*, trad. it. di Fabio Chiusi, Torino, Codice, 2016.

Donald Trump appare l'inchino finale della società occidentale alla sopraffazione di una 'ragione algoritmica' privata, brevettata e segreta, rispetto alla quale la conciliazione della 'ragione ipertestuale' pubblica, gratuita e aperta di Wikipedia non sarebbe che da rimpiangere.

Che cosa succede della letteratura nell'incontro con l'informatica

Raul Mordenti

Abstract Recensione a Paolo Sordi, *Letteratura in bit. Computer, web, social media e libri*, Roma, tab edizioni, 2024, pp. 188., € 16,00.

DOI https://doi.org/10.58015/2036-2293/825

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.

Paolo Sordi conosce direttamente, e approfonditamente, l'informatica e i suoi segreti e – al tempo stesso – è un umanista, conosce e pratica la letteratura, la critica letteraria, la sociologia della letteratura. Questa preziosa competenza ancipite, assai più rara di quanto si creda, gli consente di essere fedele al titolo del suo libro, cioè di affrontare cosa succede della letteratura nell'incontro (pervasivo e irreversibile) con l'informatica, esaminando il problema da molteplici punti di vista, come è necessario fare. Dunque questo libro non è un saggio di superficiale sociologia della comunicazione informatica (un genere letterario oggi assai praticato), è semmai la sommatoria organica di competenze diverse che – come spesso accade – incontrandosi non si aggiungono semplicemente l'una all'altra ma, per dir così, si *moltiplicano*.

Sordi, come detto, è un umanista, e questo si esprime nel fatto che egli provvede anzitutto a fare la *storia* del problema, dato che l'informatica umanistica ha una storia, meno breve di quanto si creda comunemente e comunque determinante per capire.

"C'erano una volta gli ipertesti. labirinti, mappe, e ragnatele di storie", e c'era anche Memex di Bush (ancora analogico ma prefigurante il web); a proposito di memoria Sordi ci ricorda che anche il World Wide Web è nato per risolvere un problema di memoria, quello causato al CERN di Ginevra dal turn over medio di due anni di tutto il personale: chi l'avrebbe detto che il problema umanistico per eccellenza, il problema di conservare memoria, fosse all'origine e al centro del web!

Aveva scritto Chris Andersen (che secondo Sordi salta sul carro della nuova filosofia di mercato applicata a internet): "la grande virtù del web di oggi è che molto di esso non è commerciale". Niente di più falso. L'andamento effettivo della pervasiva rivoluzione legata al web è assai diverso dall'immagine e dallo storytelling, che su di essa sono stati costruiti e sono dominanti (anche su questa radicale differenza fra i fatti e la loro narrazione occorrerebbe riflettere). Presentato come il mondo dell'assoluta e illimitata libertà, la rete è in realtà *posseduta*, è interamente proprietà di Qualcuno, e lo è in modo totale tanto più efficace quanto più l'identità di questo Qualcuno proprietario resta inavvertita dall'utente. Sordi attira l'attenzione su questo fatto, di conseguenze incalcolabili, sia sul piano strettamente economico sia su quello politico: GAFAM, l'acronimo che sta per Google, Apple, Facebook, Amazon e Microsoft, possiede e gestisce le "piattaforme" e i social e – attraverso questo – l'immaginario del mondo e la sua comunicazione. La "piattaformizzazione" e i social media – dice Sordi – sono la morte del web aperto.

Riprendendo una classica espressione attribuita agli scapoli impeninenti contrari al matrimonio, "bisogna stare attenti alla sconosciuta che ti metti in casa": se ti compri un IPad ti compri una dipendenza da Apple, così come se ti compri Kindle non ti compri un e-book reader ma ti compri una dipendenza da Amazon e naturalmente è ancora peggiore la situazione in cui la dipendenza non appare a prima vista.

Ma ciò che caratterizza questo libro (e ne rende anche piacevole la lettura, cosa invero rara per i libri di teoria letteraria) è il fatto che *si parla di letteratura usando la letteratura*, cioè citando e commentando alcuni fra i prodotti letterari della nuova epoca, da Jarett Kobek a Matthew McIntosh, da Michael Joyce a Eli Lehmann, naturalmente (come è ormai nella natura di questi neo-testi) senza distinguere fra testi narrativi, filmici, musicali, o ipertesti di altra natura.

A cominciare da "Pensieri Non Cose", un programma distopico descritto in *The Every* di Dave Eggers (l'Autore di *Il Cerchio*) grazie al quale tutti gli oggetti del nostro mondo ("una foto di un Natale in famiglia del 1974, con il nonno e lo zio, una coperta di neonato del 1969, uno stereo del 1890"....) sarebbero fatti oggetto di uno scanner gigantesco e poi integralmente *distrutti*, letteralmente inceneriti, potendo però ricomparire a richiesta grazie a una stampante 3D presente in ogni casa. Ciò avrebbe il vantaggio di togliere pesi fisici al mondo e di liberarlo di cose: "Facciamo una foto, e la roba sparisce: una cosa in meno a occupare il mondo".

La proposta dà da pensare, giacché non sarebbe la prima volta che l'immaginazione apparentemente più sfrenata si è limitata in realtà ad anticipare ciò che sarebbe avvenuto davvero. E già accade in biblioteche universitarie statunitensi che

siano soppressi i libri che hanno avuto poche richieste, rivelandosi così insopportabilmente anti-economici e meritevoli di morte, cioè di macero. Il fatto che la distruzione di ciò che non è usato nell'immediato sia *l'esatto contrario* della nobile funzione bibliotecaria (e in generale della cultura) è argomento che non tange gli amministratori, addetti fedeli del *deus absconditus* profitto.

D'altra parte lo stesso Sordi attira l'attenzione sulla somiglianza del progetto "Pensieri Non Cose" con ciò che effettivamente sta compiendo dal 2004 "Google Books" (ora ribattezzato "Library Project"), che ha digitalizzato già ora oltre 40 milioni di libri del mondo, con l'obiettivo di digitalizzarli tutti. Ma chi gestirà questo immenso patrimonio? Chi ne sarà proprietario? Chi e come garantirà l'accesso libero, in forme almeno paragonabili a quelle (peraltro già assai insoddisfacenti) che le biblioteche pubbliche comunque garantivano? Con quale rispetto per l'integrità di testi, dato anche che si parla di modificare i romanzi per renderli più "leggibili"? Ad es. in *Jane Eyre* – ricorda Sordi – si propone di levare quella brutta moglie pazza in soffitta per dare più spazio all'amore... (ma si potrebbe anche levare la gelosia da *Otello* e il razzismo da *Via col vento*: non resterebbe nulla, ma che importa?).

"In Italia, 51 milioni di navigatori on line (vale a dire l'86% di tutta la popolazione) trascorrono in media sei ore della giornata tra le piattaforme di streaming video e musicale, sulle social app, sui siti web, sulle console di videogiochi." Facebook (ma non è il solo né il primo) conta più di tre miliardi di utenti attivi in un mese, il che equivale a dire: il mondo. E la profilazione degli utenti (incontrollata, illimitata, privatistica e speculativa) promette di costruire non solo "raccomandazioni intelligenti", cioè mirate, per la pubblicità, ma anche prodotti culturali su misura, di garantito successo: "Facebook, Instagram, Twitter, Tik Tok formano un bacino immenso dal quale trarre valutazioni, stilare classifiche, ricevere feedback e apportare ottimizzazioni per generare in tempo reale un flusso di contenuti (testi, video, foto, ecc.) provenienti da una miriade di fonti che producono un testo – il feed – che non è mai lo stesso due volte di seguito e a ogni iterazione è diverso per ognuno dei tre miliardi di utenti che lo scorrono in un rito di lettura che, regolare, si ripete più volte all'interno della stessa giornata."

Né la politica, la politica peggiore quella volta al dominio, è estranea a questo panorama: Sordi ricorda opportunamente il "Marshall Plan for the Mind" (il "Piano Marshall per le menti") che operò, e vittoriosamente, negli anni della Guerra Fredda: il libro di cui parliamo ricostruisce a questo proposito episodi notissimi, che solo ora ci appaiono sotto la loro vera luce (e basterebbero questi disvelamenti a rendere la lettura del libro di Sordi necessaria). Ma come si può pensare che un apparato di controllo delle menti, oggi tanto più potente di quello di ieri sia lasciato inerte o inutilizzato, negli anni della nuova Guerra Calda? (cioè della Terza guerra mondiale che è già cominciata e di cui non si vede la fine).

Nella situazione catastrofica che si profila ben poco sembra che sia possibile fare, forse ci resta solo cercare di capire come stanno le cose; per questo il libro di cui parliamo è assolutamente prezioso.

Metodo e romanzo in Alba de Céspedes

Giovanni Barracco

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

Abstract

Recensione a Cecilia Spaziani, «Con gran amor» *di Alba de Céspedes. Storie di un romanzo incompiuto*, Roma, Giulio Perrone, 2024, pp. 214, € 25,00.

DOI

https://doi.org/10.58015/2036-2293/819

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 volume di Cecilia Spaziani ricostruisce la storia del progetto di romanzo *Con gran amor* di Alba de Céspedes a partire da un attento esame dei manoscritti – quarantuno *Quaderni di lavoro* – custoditi all'interno della Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori a Milano, presso il Fondo Alba de Céspedes, di cui in Appendice si offre la riproduzione di una selezione di pagine e copertine.

Suddiviso in quattro capitoli, il lavoro salda la dimensione filologica a quella esegetica e ricostruisce la complessa vicenda di questo romanzo incompiuto – cui l'autrice lavorò per oltre cinquanta anni – inserendola nella cornice della parabola poetica decespediana. Attingendo a documenti inediti, e approfondendo diacronicamente lo sviluppo dell'idea di *Con gran amor*, il saggio fa luce su quelle ragioni metodologiche all'origine dell'incompiutezza del romanzo; Spaziani ricostruisce «l'intero apparato teorico e metaletterario custodito nei quarantuno *Quaderni di lavoro*»[1], la cui interpretazione è di particolare complessità per la natura dell'operazione romanzesca, vasta per tematica, struttura dei livelli temporali della narrazione, numero di personaggi previsti, ma anche e soprattutto per l'eterogeneità del materiale preparatorio «disorganico e spesso autoreferenziale»[2].

Al centro della ricerca d'archivio, dunque, vi sono i *Quaderni di lavoro*, cui vengono affiancati i *Diari*, «fondamentali per colmare il vuoto generato dall'assenza di riferimenti al contesto storico e sociale del tempo della scrittura»[3]. Il punto, come Spaziani premette nell'*Introduzione*, è far emergere il problematico costituirsi del progetto di romanzo *Con gran amor*, considerato non un incompiuto in quanto non-finito, bensì un «incompiuto-metodologico, poiché mancante di un progetto di sviluppo e di connessione tra le parti»[4]. L'incompiutezza di *Con gran amor*, che avrebbe dovuto essere romanzo storico e romanzo di famiglia, romanzo autobiografico e romanzo d'amore, «ma anche un'opera di introspezione psicologica e di autodeterminazione»[5], è dunque la conseguenza di una «irrisolta e profonda insoddisfazione nei confronti di un quadro teorico e metodologico di riferimento ben lontano dal costruirsi quale sistema»[6], ma anche delle difficoltà psicologiche nello strutturare compiutamente una materia romanzesca che, intrecciando passato collettivo e personale, tocca le più intime corde dell'autrice.

Nel primo capitolo si ricostruisce la parabola letteraria decespediana, contraddistinta dal tema della scrittura «interno all'opera al fine di un recupero memoriale»[7] – che attraversa tutti i suoi romanzi, e specialmente la 'trilogia della scrittura' costituita da *Dalla parte di lei*, *Quaderno proibito* e *Il rimorso* – e da una spiccata tendenza alla sperimentazione, che investe la poetica di de Céspedes sia a livello tematico, con un graduale avvicinamento all'analisi sociale e un approfondimento della sfera psicologica del personaggio, sia a livello formale, con una ricerca sul romanzo che culminerà da un lato nella stesura e nella pubblicazione di *Nel buio della notte*, con la «destrutturazione delle forme romanzesche canoniche»[8] e la messa a punto di una forma romanzesca «esito del lungo e originale lavoro sui generi»[9] iniziato sin da *Nessuno torna indietro*, dall'altro proprio con l'iter di *Con gran amor*, tra le carte della cui progettazione si può leggere l'intensificarsi della riflessione metodologica dell'autrice.

Le carte dei *Quaderni* che raccontano il progetto del romanzo incompiuto, stendendosi su un arco temporale assai ampio, costituiscono un punto di osservazione privilegiato dal quale guardare al laboratorio decespediano: attraverso i *Quaderni* – ma anche i *Diari* – è possibile cogliere le modalità di lavoro di de Céspedes, in che modo la sua attenzione alla questione del romanzo – formale, metodologica, stilistica – si orienti

[1] Cecilia Spaziani, «Con gran amor» *di Alba de Céspedes. Storie di un romanzo incompiuto*, Roma, Giulio Perrone, 2024, p. 13.
[2] *Ibidem*.
[3] Ivi, p. 17.
[4] *Ibidem*.
[5] Ivi, p. 19.
[6] Ivi, p. 18.
[7] Ivi, p. 27.
[8] Ivi, p. 33.
[9] *Ibidem*.

verso scelte originali, sperimentali, che testimoniano a loro volta il compiersi di una poetica fortemente dominata dall'istanza teorica ma segnata anche da costanti tematiche – il tema, appunto, della scrittura, la marca autobiografica, la psicologia femminile. Nel caso di *Con gran amor*, lo sforzo teorico non condurrà al compimento del romanzo, poiché la difficoltà «di fondere la componente finzionale e storica [...] parallelamente alla necessità di adesione al genere romanzo, alla spasmodica ricerca di formalità e di cura stilistica e al bisogno di restituire ordine alle proprie vicende biografiche, sarà ciò che comprometterà la realizzazione del romanzo cubano»[10].

Al secondo capitolo, che si concentra sull'approfondimento del materiale costituente il romanzo incompiuto custodito presso il Fondo de Céspedes, segue, nel terzo, la ricostruzione del laboratorio del romanzo, attraverso cui si delineano i tratti del problema di metodo all'origine della difficoltà dell'autrice nel dare forma compiuta al progetto. Uno dei problemi è rappresentato senz'altro, nota Spaziani, dalla «gestione dei diversi e distanti piani temporali»[11] che il romanzo presuppone, come cronotopo lungo il quale avrebbe dovuto svolgersi un «percorso di acquisizione di una coscienza storica – pubblica e privata»[12]. Ma anche la saldatura tra il piano della realtà – storica, sociale, delle vicende cubane – e quello della finzione romanzesca si rivela «molto più complessa da realizzare rispetto alle iniziali previsioni»[13], poiché gradualmente il romanzo si fa depositario – nelle intenzioni dell'autrice – di una dimensione memoriale, di un ruolo, cioè, di «testimone della storia di un intero Paese, attraverso un sistema di quadri memoriali la cui difficoltà risiede proprio, come spesso esplicitato, nella loro concatenazione»[14].

Un aspetto interessante della ricostruzione del laboratorio di *Con gran amor* riguarda poi il rilievo accordato ai personaggi femminili, alle donne nel progetto del racconto, al loro ruolo «attivo e determinante nella definizione della nuova Cuba»[15]: si tratta di un aspetto significativo, per un'autrice che in tutti i romanzi si è sempre mostrata «particolarmente sensibile alle questioni di genere»[16].

Nel quarto capitolo, infine, Spaziani compie una sintesi del lavoro filologico ed interpretativo, suggerendo come i principali motivi all'origine dell'incompiutezza del romanzo risiedano nella difficoltà di conciliare sfera pubblica e dimensione privata del racconto, nel problema della eterogeneità delle fonti, che secondo de Céspedes avrebbero dovuto tutte confluire nel romanzo, e forse e soprattutto nell'eccessivo coinvolgimento psicologico e esistenziale della scrittrice nella materia di cui questi si sarebbe dovuto comporre. Di queste difficoltà rimangono, come decisiva testimonianza – dell'iter di progettazione e del laboratorio testuale – i *Quaderni* oggetti di studio del volume, in tralice ai quali si può dunque leggere, oltre il compiersi di questo «incompiuto metodologico», l'emergere dei temi e motivi principali della parabola decespediana, e soprattutto lo sviluppo della sua riflessione teorica sul romanzo, la cui strada può essere praticata solo se in possesso di una chiara coscienza stilistica, solo una volta risolte le proprie preoccupazioni formali.

[10] Ivi, p. 43.
[11] Ivi, p. 97.
[12] Ivi, p. 101.
[13] Ivi, p. 106.
[14] *Ibidem*.
[15] Ivi, p. 151.
[16] Ivi, p. 157.

Contro la nostalgia

Paolo Sordi

Università degli Studi eCampus
(paolo.sordi@uniecampus.it)

Abstract Recensione a Grafton Tanner, *Nostalgoritmo. Politica della nostalgia*, trad. it. di Marco Carassai, Roma, Tlon, 2024, pp. 325, € 19,00.

DOI https://doi.org/10.58015/2036-2293/781

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.

Se esiste un sentimento fondativo della sensibilità e della cultura occidentale, accanto all'ira, quel sentimento è la nostalgia. Il ritorno a Itaca di Odisseo raccontato da Omero, il *nóstos*, è la storia di un reduce che dopo dieci anni di guerra e dieci anni di viaggio e lontananza ritorna infine a casa, per riprendere il suo posto in patria, a Itaca, accanto alla moglie e al figlio. Nel suo saggio dedicato alla politica del 'dolore del ritorno', Grafton Tanner, docente di Communication Studies dell'Università della Georgia, nota, facendo sue le considerazioni del classicista Norman Austin, che nell'*Odissea* è proprio il dolore – la tristezza della perdita – l'emozione che accompagna con frequenza insistente e ricorrente quella parola, *nóstos*, in un'occasione riunita alla parola *álghe* nello stesso verso[1].

Bisognerà però aspettare la fine degli anni Ottanta del XVII secolo perché quelle due parole vengano fuse in un solo termine per dare vita alla *nostalgia*[2]: l'eterno, penoso anelito al ritorno del soldato Ulisse si specchia nella condizione dei mercenari svizzeri di stanza sulle Alpi nel 1688, soldati sofferenti e debilitati, desiderosi di tornare a casa, alla cucina domestica, all'affetto della madre. Un giovane studente di medicina di nome Johannes Hofer associa quella sofferenza emotiva a una concomitante epidemia infettiva che colpisce quelle truppe e definisce la malattia con il nome di 'nostalgia'. Evidente frutto di una distorsione diagnostica, la nostalgia ha abbandonato nel giro di un paio di secoli la dimensione clinica di virus contagioso e mortale[3], per assumere quella di un malessere psicologico e sentimentale che nasconde una doppia, profonda valenza, come suggerisce Svetlana Boym[4]: una restaurativa, che è quella propria del ritorno a un luogo ideale di affetti primari e valori identitari – leva adatta sul piano collettivo, nel richiamo a un passato idealizzato, a fomentare sentimenti di superiorità razziale, culturale e comportamenti xenofobi e coloniali; una riflessiva, in cui allo struggimento malinconico si abbina una sorta di consapevolezza intellettuale che rivaluta la distanza 'da casa' – leva adatta sul piano collettivo, nella sua ambiguità postmoderna, a stimolare posizioni di neutralità o provocazioni faziose altrettanto pericolose quanto la restaurazione dell'ordine delle cose perduto.

Come che sia, nello slittamento della sfera semantica della nostalgia dal piano spaziale ('la casa come luogo della Patria') al piano temporale ('il passato come il tempo dell'Origine'), è indubbio, sostiene Tanner nella parte più interessante del suo ampio discorso (forse troppo ampio per la quantità di temi affrontati nelle oltre 300 pagine: dalla sorveglianza informatica alla gentrificazione, dalla crisi climatica all'estinzione, tutti alla luce della lente 'nostalgica' di analisi), che in particolare e da sempre l'industria culturale abbia sfruttato la nostalgia per vendere narrazioni e prodotti di intrattenimento che restituissero la «vertigine di un mondo senza difetti», prendendo in prestito le parole di Jean Baudrillard[5]. Tanto meglio se quel mondo è collocato nel passato, la cui lontananza consente di espungere dalle vicende raccontate ogni cornice problematica e riconfezionare gli incubi nel pacchetto di un sogno dei bei tempi andati. L'esempio più emblematico di un tale *reframing* è forse il film *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1994), che sussume ogni evento storico (grande, piccolo, felice, tragico, gioioso, drammatico) nell'inquadratura di un'ideologia semplicistica e tutta schiacciata in una prospettiva individuale[6]. Si tratta però di una tendenza che Tanner riporta alla produzione di un film come *American Graffiti* (George Lucas, 1973), ambientato nel 1962 ma permeato in ogni scelta stilistica e narrativa della cultura del decennio precedente, gli anni Cinquanta quale epoca d'oro dell'America[7], un culto che avrebbe generato negli anni a seguire una serie di successi televisivi e cinematografici in cui anche nel genere fantascientifico il

[1] Grafton Tanner, *Nostalgoritmo. Politica della nostalgia*, trad. it. di Marco Carassai, Roma, Tlon, 2024, pp. 38-39.
[2] Ivi, pp. 33-35.
[3] Ivi, p. 41.
[4] Ivi, p. 48.
[5] Ivi, p. 124.
[6] Ivi, pp. 124-25.
[7] Ivi, pp. 128-29.

futuro stesso è ribaltato in chiave nostalgica (*Happy Days*, *Grease*, *Guerre stellari*, *Ritorno al futuro*). È una linea 'retropica' tuttora produttiva, se pensiamo a film anche recenti (e d'autore, per giunta) come *Licorice Pizza* (Paul Thomas Anderson, 2021) o *The Holdhovers* (Alexander Payne, 2023), che preferiscono programmaticamente a uno sguardo sul presente o verso un futuro, entrambi reputati oramai compromessi, «un cammino a ritroso in cui, attraverso una parziale valorizzazione del passato, si selezionano i suoi elementi più positivi»[8].

Secondo Tanner, due elementi giocano a favore di questa spinta continua a voltarsi indietro, in una ricerca di un tempo perduto ma conosciuto e sicuro, in grado di dare protezione psichica dal contagio di un presente che impedisce di pensare il futuro. Il primo è l'assetto dei grandi, globali conglomerati mediatici che trovano nei vecchi prodotti culturali una fonte creativa (anzi, 'creata') inesauribile, a basso costo e alto profitto, così che nello sfruttamento transmediale dei franchising narrativi, anche nei casi di nuove espansioni o spin off (ad esempio della saga di *Star Wars* o dei supereroi Marvel), i consumatori restano sempre e comunque intrappolati «in un circuito di feedback nostalgico», lo stesso favorito anche dagli algoritmi delle piattaforme di streaming musicale come Spotify[9]: è «la familiarità a essere privilegiata […] in questa camera dell'eco culturale»[10], che scarta la rottura e l'incertezza della novità per tornare (fosse solo per trasmettere il gusto della riscoperta) all'originale.

Il secondo fattore della trappola nostalgica è la capacità intrinseca dei media e dispositivi digitali del nostro tempo – lo smartphone, come è ovvio, in primo luogo – di registrare e archiviare ogni istante del presente, rendendo un evento di un giorno, una settimana, un mese, un anno fa, un oggetto di un tempo che non è più e che però è alla portata immediata del recupero e dell'incontro, un incontro non più dipendente dall'effusione casuale di un profumo o dall'assaggio incidentale di un sapore proustiano, ma dalla persistente funzione fàtica delle app, all'interno delle quali c'è così tanto passato imbalsamato che potrebbe non esaurirsi mai[11]. Essendo peraltro ogni esperienza digitalmente condivisa nelle piattaforme social, il loop si riproduce senza soluzione di continuità e in più impone un'accelerazione consumistica dei cicli nostalgici della cultura popolare: se prima attendeva l'ampiezza dei passaggi generazionali, ora, con la disponibilità di un archivio online sconfinato e giornaliero di fatti, avvenimenti, mode, canzoni, film, programmi televisivi, personaggi, il revival non deve più attendere uno o due decenni prima di riemergere: attraverso la storicizzazione del presente, il divario che separava le esperienze e la memoria è di fatto annullato, con i media digitali siamo costretti a ricordare tutto[12].

In alternativa, possiamo buttare il telefonino, cancellare tutto, staccare la connessione alla rete e tornare nella capanna, senonché anche la scelta della fuga tradisce un'ideologia e una pratica tutte rivolte all'indietro, verso il passato intatto di una condizione umana non macchiata dallo sviluppo e dal progresso tecnologico e non protetta dagli strumenti della modernità, pura nell'affrontare la maestosità del tempo e degli elementi naturali *into the wild*[13]. E però nel «mito della capanna», divulgato nel XIX secolo dalla esperienza autobiografica di Henry David Thoreau, la fuga era, piuttosto che una scelta controcorrente e definitiva, una pausa contro lo «shock da presente» che blocca, nello stress provocato dal vivere il proprio tempo, la capacità di lottare per il futuro[14]. Thoreau, ci dice invece Tanner attraverso le osservazioni dello scrittore e monaco trappista Thomas Merton[15], ci indicava una forma terapeutica di nostalgia a breve durata, una fuga temporanea per porre una distanza contemplativa e riaffermare

[8] Martina Tassone, *Operazione retropia*, «Fata Morgana Web», 21 gennaio 2024, <https://www.fatamorganaweb.it/the-holdovers-alexander-payne/> (Consultato: 28 marzo 2025).
[9] Tanner, *op. cit.*, pp. 199-223.
[10] Ivi, p. 148.
[11] Ivi, pp. 152-56.
[12] Ivi, pp. 176-77.
[13] Ivi, p. 190.
[14] Ivi, pp. 190-91.
[15] Ivi, p. 194.

infine il senso della propria responsabilità individuale di fronte al mondo e tornare a rivolgere lo sguardo al futuro – senza malinconia, né dolore.

Ipotesi di lettura de *I vivi* di Gianni Vacchelli

Paolo Leoncini

Università "Ca' Foscari", Venezia
(leoncinipaolo2@gmail.com)

Abstract

Recensione a Gianni Vacchelli, *I vivi*, Milano, Editoriale Jouvence, 2022, pp. 652, € 28,00.

DOI

https://doi.org/10.58015/2036-2293/792

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.

Romanzo radicalmente innovativo, di più di 600 pagine, risulta di difficile, se non impossibile codificazione 'letteraria' in senso istituzionale, in quanto, in una scrittura originale e originaria, «si trasforma compiendosi»; segue la dimensione dell'esistere nelle sue sfaccettature, contraddizioni, implicazioni, modulandosi su esemplari archetipici, antichi e moderni, dall'*Orestea* di Eschilo all'*Ulisse* di Joyce. Il titolo stesso *I vivi (un'orestea)* riprende la trilogia eschilea (*Agamennone, Coefore, Eumenidi*) ('orestea', scritto in minuscolo e tra parentesi). Afferma Gianni Vacchelli, scrittore prolifico e geniale, autore non solo di romanzi ma anche di saggi (di cui ricordiamo qui lo splendido *L'"attualità" dell'esperienza di Dante*[1]), in una rilevante intervista: «Certo la mia è una riscrittura a-tipica e diversa dal modello: non a caso *Orestea* compare in minuscolo e tra parentesi, come sottotitolo [...] Per tanti motivi, *in primis* perché *I vivi* sono incentrati sulla vita, sul pensiero, sul sentire, sulla 'cosmovisione' dei bambini». Soffermiamoci subito a precisare perché e come lo scrittore faccia del mondo 'bambino' il suo terreno di scandaglio pluridimensionale e polimorfo. Si tratta di un mondo nativo, originario, essenziale, 'innocente', secondo il Vangelo, non contaminato dalla storia, dalla psicologia, diciamo pure dalla 'civiltà'; si tratta di una realtà primordiale che nasce e si evolve in una tensione demoniaco-angelica, priva di commisurazioni e di condizionamenti rispetto alla vita esterna, adulta, passivamente codificata.

Quella di Gianni Vacchelli è un'esistenza nascente che si affaccia al reale senza ipoteche apriori, in cui gli stessi moventi tragici che animano la trilogia eschilea – l'assassinio di Agamennone da parte della moglie Clitemnestra, la vendetta del loro figlio Oreste che uccide la madre, la persecuzione del matricida a opera delle Erinni e la sua assoluzione finale da parte dell'Areopago ateniese – vengono assorbiti e trasmutati nell'immaginario di Stefano e di Danny, nel primo testo della trilogia, *Le avventure di Stefano e Danny Bamby (ovvero del rito),* che quindi si trasforma nel nucleo centrale de *I vivi,* per giungere a *Arcobaleni*, in cui la catarsi 'naturale' – la bellezza della natura – prende il sopravvento nella percezione di Elia, ma, insieme, viene richiamata la guerra, (la «Seconda Guerra Mondiale»[2]), a cui conseguono le vicende recenti e attuali, che non escludono il rischio atomico, attualizzando, in termini planetari, la radice arcaica, la saga familiare di Eschilo. Il tutto – come dice Vacchelli – nella «cosmovisione dei bambini».

> Che siano piccoli, in crescita, adolescenti e poi in ulteriore maturazione, la mia *orestea* veramente mette in scena 'oreste' [...] proprio da bambino. In questo senso ho preso sul serio il titolo di Eschilo, *Orestea,* come la saga di Oreste. E i miei nuovi 'oreste' sono i protagonisti dei tre romanzi, Stefano, Elia [...] e i loro amici e le loro amiche [...] l'*Orestea* non è l'unico classico 'ribaltato' dai bambini [...].

Il titolo dell'opera, tra gli altri, richiama sicuramente James Joyce, con cui istituisce un serrato confronto, serio e comico, soprattutto – aggiungo io – sul piano della trasgressione linguistica dell'*Ulisse*. All'*Ulisse* di Joyce – rileva Vacchelli – *I vivi* sono una ambiziosa e in parte «folle risposta (speriamo di follia buona, bambina, appunto)».

Nella medesima intervista, l'Autore passa di nuovo attraverso i 'bambini' dall'antico al contemporaneo:

> [...] i miei protagonisti, che sono ragazzini sensibili, svegli, vivi, dalle immaginazioni accese [...], addomesticati e normalizzati dalla tecnologia, dai videogiochi, dai social [...], ma splendidamente spontanei e 'selvaggi' nel loro modo di percepire, trasformare ciò che toccano, vivono e leggono. Così, ad esempio, anche l'*Odissea,* la *Commedia* di Dante, il *Faust* [...] si mescolano ai fumetti, ai cartoni animati, alla musica pop amata.

[1] Gianni Vacchelli, *L''attualità' dell'esperienza di Dante. Un'iniziazione alla «Commedia»*, Milano, Mimesis, 2021.
[2] Le maiuscole sono dell'Autore.

Questa mescidazione come spiega Vacchelli nell'intervista, non è propriamente psicologica e storica, ma costituisce un archetipo antropologico dell'umanità. Vacchelli si riferisce assai opportunamente a Vico e a Leopardi: Vico, nella *Scienza nuova*, spiega che «i bambini sono un'età dell'umanità» e «ci ricorda che gli uomini della prima età erano sublimi poeti-fanciulli»; mentre Leopardi, nello *Zibaldone,* afferma che i fanciulli sono «veramente omerici».

> Ecco, i bambini – prosegue lo scrittore – ne *I vivi* sono omerici e anche Omero, attraverso soprattutto la loro percezione, è un immenso poeta- bimbo: così l'immaginazione non è un fantasma stordente, ma è parte cruciale della realtà ed è un sesto senso, più sottile da preservare e coltivare. Forse anche questo significa essere vivi?

Sul versante degli 'adulti', nella trilogia ce ne sono di due specie: l'adulto-Erode, e l'adulto che sa mettere al centro il bambino come nel *Vangelo* di Marco, il quale viene citato in *Arcobaleni*[3]. Prima di citare i brani evangelici, Vacchelli rileva che

> Tra bimbo fisico e mistico non c'è dualismo; l'un polo richiama l'altro e l'adulto è stato 'oggettivamente' bambino, mantenendo memoria di quella fase cronologica [...] ha in sé, kairologicamente, il bambino-seme, che deve far germogliare, con-nascere con lui, in mutua e reciproca trasformazione, l'uno dell'altro padre e figlio insieme.[4]

Qui lo scrittore riprende uno dei nuclei vitali della sua testualità narrativa: quello della trasformazione e della permeazione, che la 'Kairologia', ermeneutica della natura umana, nata recentissimamente, nel 1993, ad Assisi, al I Congresso Internazionale di Adolescentologia, concepisce come prospettiva unificante delle scienze umane, permettendo una sintesi creativa come rinnovamento esistenziale della soggettività. La 'Kairologia' tende a recuperare l'essenza della natura umana, ovvero il bambino-seme, il bambino originario; quello che, proprio per la sua essenzialità, scrive Vacchelli, «patisce persecuzione, danno, sacrificio omicida, morte»[5]; «...la minaccia [è] da sempre presente e oscuramente diventa realtà – il sacrificio umano (del figlio *in primis*) ritualmente inteso o praticato sotto altre forme»[6]. E qui l'Autore passa immediatamente alla contemporaneità omicida: pure l'intensificazione industriale, tecnologica, multinazionale, per così dire, della dinamica mortifera è un *novum* del nostro tempo, che la Seconda Guerra Mondiale (abbreviato in «SGM» dall'Autore) ha suggellato, con tutta se stessa, specie nelle derive più abissali, olocaustiche:

> bruciare tutto completamente (poco importa che il termine fu 'sacro': ora giace completamente desacralizzato)... derive atomiche [...]. Pure l'esplosione [...] appare come non avvenuta, o, forse, semplicemente, non vista [...]. Il buco della realtà della SGM è per sempre. Eppure è nella natura umana, nel suo essere bambina, appunto, figlia del figlio-seme [...] il vedere, il rivolgere, l'assumere. Possiamo rimandare ancora e ancora e ancora?

Qui vien da pensare alla 'attualità' della Striscia di Gaza. L'Autore capovolge la prospettiva citando due passi dal *Vangelo di Marco*. Leggiamo:

> E giunsero a Cafarnao. E quando fu nella casa, chiedeva loro: "Di cosa stavate discutendo per la strada? Ma essi tacciono. Per la strada infatti avevano discusso tra loro chi fosse più grande. E, sedutosi, chiamò i dodici e disse loro "Se qualcuno vuole essere il primo, sarà l'ultimo di tutti e a servizio di tutti". E preso un bambino, lo pose in mezzo a loro e, abbracciandolo, disse loro:

[3] Vacchelli, *op. cit*., pp. 597-598.
[4] Ivi, p. 596.
[5] Ivi, p. 597.
[6] *Ibidem*.

> "Chi accoglie uno di questi bambini nel mio nome, accoglie me, e chi accoglie me, non è me che accoglie ma colui che mi ha mandato".[7]
>
> E gli portavano dei bambini perché li toccasse, ma i discepoli li rimproverarono. Vedendo questo, Gesù si indignò e disse loro "Lasciate che i bambini vengano a me, non li impedite, perché di chi è come loro è il regno di Dio. In verità vi dico "Chi non accoglie il regno di Dio come un bambino non vi entrerà. E abbracciandoli li benediceva, ponendo le mani su di loro.[8]

Il verbo «'abbracciare' [...] – commenta Vacchelli – compare solo in questi due passi marciani. Un doppio *hapax* [...] che 'fotografa' l'unico abbraccio di Gesù in tutto il *Nuovo Testamento*. Il Cristo non abbraccia sua madre, suo padre, i suoi discepoli, Lazzaro, Marta, Maria, un uomo o una donna guarita. Solo, per ben due volte, i bambini. Che il *Libro* sia una audacissima rappresentazione dell'ontonomia della realtà, sfugge solo a chi vuol rinchiudere la bellezza e la verità in steccati, in miopi microdossie (confessionali o no)».

Entrati cosi nel cuore del romanzo di Vacchelli, possiamo ripercorrerne in sintesi la tripartizione interagente, riferendoci alla tipicità assoluta di una dimensione narrativa: nel primo capitolo (dopo il *Prologo*, esplicativo, se così si può dire, della 'poetica' dell'Autore) *Le avventure di Stefano e di Danny-Bamby (ovvero del rito)* si smorza il tragico nel rituale, l'esteriorità ipertrofica (i 5 palazzi di sette piani, le 1050 persone che vi abitano, il cortile...) diventa interiorità drammatica: l'amicizia-inimicizia di Stefano e Danny, complicate dalla presenza delle ragazze Valeria e Silvia. Ne *I vivi* prevale la dimensione riflessivo-saggistica, sul versante vita-morte, sulla permeazione di vita e morte che ricorda il grande poeta veneto novecentesco Giacomo Noventa nel «morire a se stessi», nelle «anime sociali»; in *Arcobaleni* il misticismo dell'arcaico, del divino, della bellezza naturale contemplata, assorbita, si fonde con la presenza della guerra, con il risvolto 'attuale' del rischio atomico. Percorre l'esteso romanzo un'antropologia arcaico-mistica, un linguaggio denso e alterno, con tendenza all'ipertrofico che non rifiuta le terminologie straniere, in una disinvolta ma sofferta continuità, una temporalità tutt'altro che lineare, una 'costruzione' che si trasforma e si ripropone costantemente, privandosi di tempo in senso istituzionalmente narratologico, dove l'antico è modulato sul recente, ovvero sugli ultimi decenni del '900 e sul primo decennio del 2000, e dove incisivo è il «capitalocene» (l'eone del capitale), che schiaccia artificialmente il tempo, schiacciamento connesso alla fenomenologia del Destino che priva il tempo della libertà.

Il sentimento dell'infanzia, tipico della modernità (quasi non esisteva nel Medio Evo), qui viene commisurato con la tragedia greca e con la contemporaneità informe di Joyce, sottraendosi ad una correlazione storica e ad una psicologia scientifica (Freud sembra assente). Gli 'adulti' sono Maestri, ma si creano tensioni generazionali: il professor Scaligeri, Padre Antonio, Giovanni, papà del piccolo Elia che vuole formarsi una coscienza attraverso l'esperienza vissuta e non secondo il magistero paterno.

[7] *Marco*, 9, 33-37.
[8] *Marco*, 10, 13-15.

Una storia d'altri tempi, in Sicilia

Cecilia Spaziani

Università LUMSA
(c.spaziani@lumsa.it)

Abstract

Recensione a Pietro Virgadamo, Emanuele Sinagra, *Cefalux. Chi l'eterno unisce, il tempo non può separare*, Viterbo, Scatole Parlanti, 2024, pp. 194, € 18,00.

DOI

https://doi.org/10.58015/2036-2293/815

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 romanzo *Cefalux* di Pietro Virgadamo e Emanuele Sinagra è una riflessione sul tempo, sulla storia e sul destino. Nonostante le difficoltà, le strade dei due protagonisti riescono infatti a incrociarsi grazie a un legame così intenso da avere la capacità di trascendere le logiche dello spazio e del tempo.
Le prime pagine sono dedicate a Maria Luce, studentessa siciliana quasi ventiduenne che, nella Cefalù negli anni del Covid-19, si interroga sull'amore e sul raggiungimento di un'agognata felicità:

> Non aveva assai spesso argomenti razionali, è vero, ma metteva sempre davanti una vita che imponeva la sua incontestabile realtà, la sua incontrovertibile esperienza, la sua irresistibile luminosità. […] Due salti ed era già tra i cavalloni che modellano le coste siciliane nei giorni d'estate in cui Scirocco si fa sentire. […] Solamente, riaffiorando, riemerse sull'iride sua blu anche l'immagine che si stagliava qualche centinaio di metri più avanti, del Bastione. Un brivido le corse lungo la schiena, ma di difficile interpretazione.[1]

I restanti capitoli raccontano invece la storia del medico Pietro che, in una Sicilia secentesca colpita dalla peste – l'«epidemia cefaludese»[2], come viene definita – è accusato di stregoneria, costretto a fuggire e a riparare nel vecchio bastione di Gaflud:

> Il giovane Pietro Portera, nella confusione generale, riuscì a divincolarsi dai legacci, liberarsi e scappare da casa del notaio Barracato, iniziando a correre senza meta per la Giudecca. Tuttavia, le guardie di Blasco iniziarono a inseguirlo, finché non giunse a un bivio, che lo portava a scegliere se salire verso il duomo di Gaflud o se andare verso la via che portava a strapiombo sul mare, in prossimità del cosiddetto Bastione di Gaflud. Senza pensarci un attimo, stremato fisicamente ed emotivamente, Pietro decise di prendere la seconda strada, per evitare di andare nel regno del suo nemico. […] Fu così che entrò nel vecchio Bastione di Gaflud, non sapendo cosa lo avrebbe atteso.

I due passaggi appena citati sono esemplificativi di quanto, a fronte della distanza temporale che divide i protagonisti, l'elemento spaziale rappresenti invece un terreno comune. Sebbene Maria Luce viva nel Duemila e Pietro all'epoca del Regno delle due Sicilie, la sovrapposizione e la condivisione dei medesimi luoghi costituisce il motore dell'azione, permettendo l'incontro tra i due. Il Bastione di Cefalù, in tal senso, svolge un ruolo dirimente, poiché proprio attraverso le sue vecchie mura avvengono i contatti tra i personaggi: «Lucia e Pietro sentirono dentro quello che mai prima di allora avevano provato. Un calore, dolce, gentile, una pace, una pienezza, un sapore conosciuto sulla pelle di casa vissuta e uno, concepito da sempre nel cuore, di casa cercata, di casa trovata»[4]. Scriveva negli anni Trenta il filosofo e biologo Jacob von Uexküll nel suo *Ambienti animali e ambienti umani* che

> Troppo spesso ci culliamo nell'illusione che le relazioni intrattenute da un soggetto con le cose che costituiscono il suo ambiente si collochino nello stesso spazio e nello stesso tempo di quelle che intratteniamo noi con le cose che fanno parte del mondo umano. È un'illusione che si nutre delle fede nell'esistenza di un unico mondo […].[5]

Da questa prospettiva, il terzo protagonista di *Cefalux* è dunque proprio l'ambiente siciliano, indispensabile nel processo di connessione tra le due bolle temporali e

[1] Pietro Virgadamo, Emanuele Sinagra, *Cefalux. Chi l'eterno unisce, il tempo non può separare*, Viterbo, Scatole Parlanti, 2024, pp. 27-28.
[2] Ivi, p. 22.
[3] Ivi, p. 32.
[4] Ivi, p. 115.
[5] Jacob von Uexküll, *Ambienti animali e ambienti umani. Una passeggiata in mondi sconosciuti e invisibili*, a cura di Marco Mazzeo, Macerata, Quodlibet, 2010.

responsabile del materiale incontro tra Maria Luce e Pietro. Si tratta, come spesso accade, di luoghi-ponte ai quali viene affidato il delicato compito di collegare i diversi contesti. A riprova della centralità di Cefalù nella struttura romanzesca basti pensare, del resto, alla sua costante presenza tra le pagine dell'opera: se i protagonisti si lasciano infatti vicendevolmente spazio alternando i capitoli dedicati all'uno e all'altra, la cittadina siciliana mantiene invece una posizione dominante nella narrazione, *fil rouge* dell'intera trama. Cefalù fa infatti da sfondo alla presentazione della giovane Maria Luce in apertura del romanzo – «le estati, tra quelle splendide insenature, scorrevano semplici, con giornate quasi intramontabili»[6] –, sottrae Pietro dalla vista delle guardie durante la sua fuga e lo accompagna nel trapasso verso la contemporaneità – «si trovava sempre a Gaflud, di notte, ma questa volta le strade, i sentieri, i palazzi sembravano essere del tutto trasformati. Soltanto il duomo, in lontananza appariva essere una costruzione familiare»[7] – e, in uno dei capitoli conclusivi che dà il sottotitolo all'intero romanzo, si rende per entrambi luogo di conforto – «Sul lungomare di Cefalù la risacca continua è lo sfondo acustico, la costante armonia di ogni raggio di sole quotidiano. Da sempre. I secoli non hanno scalfito questa melodia naturale»[8].

Si tratta di due storie parallele che inaspettatamente si incontrano e costruiscono insieme una terza dimensione, nella quale la determinazione di entrambi i personaggi svolge un ruolo decisivo per l'epilogo della narrazione. In questo senso la struttura romanzesca, non lineare ma caratterizzata invece dall'alternanza dei capitoli dedicati a ciascuno dei due protagonisti, non concede distrazioni: i continui salti spazio-temporali dall'ipercontemporaneità – nel delicato e complicato contesto del Covid-19 – al XVII secolo – all'epoca dell'Inquisizione spagnola e della peste – scoraggiano infatti una lettura superficiale e approssimativa del romanzo. Attraverso questo sistema di incastri e sovrapposizioni, le lettrici e i lettori sono dunque direttamente coinvolti nella narrazione in qualità di testimoni delle vicende e, guidati dalla sapiente e raffinata penna degli autori, sono invitati ad accogliere la possibilità di uno spazio di relazione 'altro', lontano dalla logica dell'ineluttabilità dello scorrere del tempo e della sua linearità. Pazientemente condotto verso l'eventualità che esistano altre possibilità di connessione tra passato, presente e futuro, il pubblico del romanzo svolge dunque un ruolo attivo nello svelamento dell'arcano, in quanto testimone di una nuova dimensione nella quale la profondità dei sentimenti ha la capacità di sovvertire le logiche tradizionali permettendo un dialogo tra le epoche e un continuum spazio-temporale «Eterno [...] miracolo di infinito presente, di memoria»[9].

[6] Pietro Virgadamo, Emanuele Sinagra, *op. cit.*, p. 8.
[7] Ivi, p. 38.
[8] Ivi, p. 167. Il riferimento è al capitolo dal titolo *Chi l'Eterno unisce il Tempo non può separare*, pp. 167-172.
[9] Ivi, p. 139.

Tra vita e scrittura: il sincretismo di Elsa Morante

Caterina Verbaro

Università LUMSA, Roma
(c.verbaro@lumsa.it)

Abstract Recensione a Elena Porciani, *Elsa Morante la vita nella scrittura*, Roma, Carocci, 2024.

Parole chiave Morante, Novecento, sincretismo

DOI https://doi.org/10.58015/2036-2293/829

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.

Ultima di quattro monografie che Elena Porciani ha dedicato alla scrittrice, *Elsa Morante, la vita nella scrittura* completa e sistematizza una ricerca di lungo corso, inaugurata all'inizio del millennio e proseguita in anni più recenti[1]. Il libro, pur connotato da una scrittura e da un'impostazione che ne garantiscono un'agevole lettura anche ai non specialisti, si inscrive a pieno titolo nel solco di quella che la stessa Porciani ha definito «svolta filologica degli studi morantiani»[2], realizzatasi a seguito delle diverse e preziose donazioni delle carte della scrittrice da parte degli eredi alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma[3].

Il punto di partenza da cui muove questa lettura critica è la peculiarità della ricezione di Elsa Morante, segnata in passato da equivoci e mitologie biografiche, da un successo di pubblico che si è spesso tradotto in una «critica creativa»[4]. A essere stigmatizzata è in particolare l'attitudine diffusa alla costruzione di canovacci biografici che prescindono dall'opera, laddove, come dichiara il titolo stesso del volume, è solo «nella scrittura» che percorsi e caratteri di vita trovano senso e consistenza: solo all'interno del ruolo autoriale è infatti legittimo leggere il percorso esistenziale e biografico della scrittrice, come peraltro ci suggerisce la nota nozione morantiana dell'«alibi» come maschera e filtro autobiografico[5].

Il volume segue un percorso cronologico che ambisce a restituire la pienezza di un ritratto in continua evoluzione, incentrato sul rapporto che l'autrice intrattiene con la scrittura, a partire da quella fase, ampiamente ricostruita su base documentaria, della preistoria degli anni Trenta, fino ai dolorosi ultimi anni successivi al romanzo *Aracoeli*. Adottando una struttura rigorosa ed efficace, il volume è scandito in dieci capitoli, ciascuno segnato fin dal titolo da un range cronologico e da una parola-chiave: ad esempio «il romanzo» per gli anni 1942-1948, «la crisi» per il quinquennio 1958-1963, «il disincanto» per la fase tormentata del 1975-1982. In tal modo il libro riesce a fornire una messe di preziose e documentate informazioni sull'autrice, organizzandole in una scansione organica che rende coerente e persuasivo il percorso, non mediante un mero ordinamento granulare ma al contrario assumendo una decisa postura critica e interpretativa.

Il risultato ermeneutico complessivo e più rilevante consiste nel sottrarre Elsa Morante allo stereotipo della "romanziera", autrice di quattro romanzi riconosciuti e scanditi in quarant'anni – da *Menzogna e sortilegio* del 1948 fino ad *Aracoeli* del 1982 – e di una nebulosa di scritti minori spesso trascurati dalla critica. Opponendosi a tale semplificante tradizione interpretativa, in buona parte orientata dalla lettura di Garboli cristallizzata nel Meridiano, Porciani compie una serie di operazioni critiche tutte convergenti entro una più ampia e screziata visione dell'opera di Elsa Morante: assegna un ruolo di primo piano a opere di diverso genere, ad esempio i poemetti compresi in *Il mondo salvato dai ragazzini* o il saggio *Pro o contro la bomba atomica*; costruisce delle ampie costellazioni di scrittura che rendono conto di multipli intrecci intertestuali, ad esempio il laboratorio intellettuale della *Storia* allestito mediante testi 'minori' dedicati al Potere, come *Piccolo Manifesto dei Comunisti (senza classe né partito)* e *Il Beato propagandista del Paradiso*; segue con acribia filologica i percorsi genetici delle opere, a partire dal ruolo generativo degli scartafacci, da *Senza i conforti della religione*, *Urtext* de *La Storia* e variamente attivo in molti testi morantiani, fino a *Nerina*, fantasmatico testo gemello di *L'isola di Arturo*, e *Superman*, la cui stesura lascerà poi il posto a quella di *Aracoeli*.

[1] Ci si limita a segnalare solo le tre precedenti monografie, a cui pure andrebbero aggiunti numerosi saggi e articoli in riviste e volumi: Elena Porciani, *L'alibi del sogno nella scrittura giovanile di Elsa Morante*, Soveria Mannelli, Iride-Rubbettino, 2006; Ead., *Nel laboratorio della finzione. Modi narrativi e memoria poietica in Elsa Morante*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2019; Ead., *Il tesoro nascosto. Intorno ai testi inediti e ritrovati della giovane Morante, con sei storie e una poesia dell'autrice*, Macerata, Quodlibet, 2023.

[2] Ivi, p. 15.

[3] Al primo nucleo di carte, depositate già nel 1987 dagli esecutori testamentari Carlo Cecchi e Cesare Garboli, seguono diverse donazioni da parte degli eredi, nel 2007, 2013, 2016.

[4] E. Porciani, *Elsa Morante, la vita nella scrittura*, Roma, Carocci, 2024, p. 14.

[5] Cfr. E. Morante, *Alibi*, Milano, Longanesi, 1958.

L'allestimento di scenari pluritestuali che caratterizza questo libro – grandi costellazioni attorno a un'opera, composte da opere minori, scartafacci, eventi, testimonianze, lettere – modifica l'immagine monoliticamente romanzesca della poetica morantiana, ne restituisce una diversa complessità, e in ultima analisi mette in discussione la stessa univocità del genere romanzo, screziandola in una nozione di «ipergenere romanzo»[6], fondato sulla pratica di una pluralità di generi e di modi – dal fiabesco all'onirico – e su una brulicante eterogeneità di scritture. Non è in tal senso casuale la valorizzazione di testi caratterizzati – e forse anche penalizzati nella loro ricezione – da molteplicità di marche e ibridismo di genere, come *Pro o contro la bomba atomica* e *Il mondo salvato dai ragazzini*, così come il puntuale rinvenimento di modalità non realistiche nel tessuto romanzesco, non solo, come sarebbe ovvio, nell'*Isola di Arturo* o in *Menzogna e sortilegio*, ma anche nella *Storia*, di cui si evidenzia la dimensione del sogno, dell'allucinazione, della fantasticheria, o in *Aracoeli*, con la sua deriva espressionista e caricaturale. L'attenzione di Porciani alla molteplicità dei registri romanzeschi – il fantastico, il realistico, il saggistico, il grottesco – è connessa a un'altra categoria ermeneutica a cui si fa ricorso, quella di «sincretismo», ricondotta alle approfondite letture morantiane di Simone Weil e del suo umanesimo integrale[7]: un sincretismo che tiene insieme un'ampia pluralità di influssi culturali e orizzonti espressivi e che origina da una costitutiva aspirazione alla totalità e al desiderio di uscire da sé stessa come motore della scrittura[8], e si realizza weilianamente nel porre al centro la persona umana.

La revisione globale che la lettura morantiana di Porciani comporta si definisce paradigmaticamente in alcuni tratti interpretativi, ad esempio il rinvenimento lungo tutto l'arco della sua esperienza di scrittura della cifra della «pesanteur», quel dolore di vivere e quella tinta tragica che secondo Cesare Garboli connota il secondo tempo di Morante e gli ultimi due romanzi, *La Storia* e *Aracoeli*, di contro alla solarità e grazia dei primi due, *Menzogna e sortilegio* e *L'isola di Arturo*. Ricomponendo il quadro di una perenne inquietudine esistenziale e l'increspamento di una scrittura solo apparentemente luminosa, Porciani mette in primo piano un elemento capace di variare sensibilmente l'immagine dell'autrice, evitando semplificazioni un po' didascaliche – *Lo scialle andaluso* letto come spartiacque tra due periodi contrapposti – e leggendo fratture e contraddizioni lungo tutto il suo percorso, sottratto così a ogni linearità mitologizzante.

Ne risulta peraltro evidenziata quella specifica valenza esistenziale che segna l'opera di Morante, e che probabilmente ne decreta il successo presso i lettori: ad esempio individuando fin dalla preistoria delle fiabe e dei racconti per ragazzi quei motivi connotativi della sua opera connessi a un sostrato autobiografico, a partire dalla presenza pervasiva di nuclei familiari problematici, di bambini dolenti e solitari, di questioni legate alla paternità. La *vita nella scrittura* ripercorre e documenta vicende personali e sentimentali: gli amori infelici, il matrimonio con Moravia, il rapporto con Visconti e con Bill Morrow, le amicizie e le fratture, *in primis* il rapporto con Pasolini, vera fucina di stimoli affettivi e intellettuali, foriera di consonanze e dissidi che si alternano lungo il ventennale arco della loro frequentazione. Del rapporto travagliato e vivificante tra i due, tra cui come è noto si consuma una rottura in seguito all'uscita della *Storia* e al severo giudizio pasoliniano,[9] fanno fede non solo le tante occorrenze intertestuali, quanto un reticolato di concetti qui opportunamente richiamati, specie la diade realtà/irrealtà, che ciascuno sviluppa a suo modo, ma con un forte terreno – perfino etico

[6] E. Porciani, *Elsa Morante, la vita nella scrittura*, cit., p. 69.

[7] Ivi, p. 203: «[…] la scoperta del pensiero della filosofa francese, probabilmente all'inizio degli anni Sessanta, costituisce un "improvviso acceleratore" in grado di radicalizzare, a anche di armonizzare le precedenti riflessioni».

[8] C. Garboli, in E. Morante, *Cronologia*, in E. Morante, *Opere*, a cura di C. Cecchi, C. Garboli, Milano, Mondadori, 1988, vol. I, p. LXXVIII: «Unica *felicità* possibile: non essere *sé*, ma *tutti*».

[9] P.P. Pasolini, *Elsa Morante, La Storia* (comprende due recensioni uscite in «Tempo» il 26 luglio e 2 agosto 1974), in Id., *Descrizioni di descrizioni*, a cura di G. Chiarcossi, Torino, Einaudi, 1979, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a c. di W Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, pp. 2096-2107.

– in comune: la realtà è per Elsa ciò che è integrale e integralmente umano, e per Pasolini ciò che trascende il presente per accogliere al suo interno una stratificazione mitica.

Tra i meriti collaterali di questo volume c'è perciò anche quello di rievocare in maniera precisa e motivata una rete di relazioni che costituisce tra gli anni Cinquanta e Settanta la vivacissima società letteraria del tempo. Nel ricostruire dettagliatamente il contesto umano e intellettuale di Elsa Morante, e in particolare il rapporto con gli amici (prezioso in tal senso il ricorso alla testimonianza di Elio Pecora), emerge il ritratto di una donna e di un'autrice per cui le relazioni ebbero un'importanza davvero primaria, tanto che non di rado la sua elaborazione intellettuale si sviluppa in dialogo con quella di amici e sodali (e vengono qui evocati tra gli altri Carlo Cecchi, Dario Bellezza, Leonor Fini, Giorgio Agamben, Enzo Siciliano, Alberto Moravia, Sandro Penna, Mario Schifano, Adriano Sofri, Enrico Palandri). È in tal senso prezioso il ricorso a documenti anche inediti, lettere e testimonianze, capaci di ricostruire la scena intellettuale e il mondo della vita di quegli anni, e non ultimo le tensioni ideali, le lotte e le utopie, che ci restituiscono un ritratto di Morante come intellettuale appassionata e impegnata in battaglie ideali di grande valore, spesso con una posizione propria non perfettamente riconducibile a fazioni politiche o a ideologie precostituite (e si pensi a scritti come *Pro o contro la bomba atomica*, *Piccolo Manifesto dei Comunisti*, *Lettera alle Brigate Rosse*).

In questo ambito di confronti e scontri ideali rientra la controversa questione del rapporto di Morante col femminismo, persuasivamente affrontata nel volume. Porciani ricostruisce due di questi momenti di scontro aspro con la galassia femminista, non solo quello più noto del ritiro dei propri testi dall'antologia *Donne in poesia* di Frabotta e Maraini nel 1976, ma anche quello meno conosciuto del rifiuto opposto alla pubblicazione in un'antologia di «Noi Donne» nel 1974 di un brano de *La Storia*.

La chiave interpretativa scelta da Porciani per leggere le morantiane «questioni di genere»[10] è l'evidenziazione dell'ambivalenza rispetto alle rivendicazioni delle donne di quegli anni: se da una parte è innegabile una certa adesione a una visione binaria stereotipata con cui ai tempi dell'*Isola di Arturo* Morante esprime la sua simpatia per una donna-madre che incarni l'archetipo femminile, dall'altra si palesa la sua consapevolezza della marginalizzazione, avvertita in maniera radicale come «razzismo, evidente o larvato, nei riguardi delle donne»[11]. L'argomentazione di Porciani rileva insomma «uno iato tra il disagio esperito – e testimoniato – nella propria vicenda di scrittrice e le possibilità di una soluzione concreta e partecipata alla subordinazione delle donne nella 'società degli harem'»[12]. Anche rispetto alle morantiane questioni di genere la postura critica scelta è dunque quella di un'indagine sottratta a uno sguardo mitizzante e falsificante e a ogni alla riduttiva semplificazione, nel segno di un «sincretismo» intellettuale ed esistenziale.

[10] E. Porciani, *Elsa Morante, la vita nella scrittura*, cit., p. 277.
[11] C. Garboli, E. Morante, *Cronologia*, cit., p. XXVI.
[12] E. Porciani, *Elsa Morante, la vita nella scrittura*, cit., p. 284.

Libri ricevuti / *Asterischi

- Michela Meschini, Gabriella Romani (a cura di), *Vivere la memoria Edith Bruck tra letteratura, cinema, teatro*, Berlin - Bruxelles - Chennai - Lausanne - New York - Oxford, Peter Lang, 2025, pp. 234, € 35,91.

* Finalmente un esauriente quadro d'insieme sulla multiforme personalità artistica (e non solo) di Edith Bruck. Come già accadde per il suo "fratello di lager" Primo Levi, l'esperienza cruciale della deportazione e di Auschwitz può paradossalmente condurre a limitare l'apprezzamento di una scrittrice vera, originalissima. Dare conto di questa complessità è operazione critica che poteva essere svolta solo da un multidisciplinare volume collettaneo come questo, a cui le curatrici (autrici, oltre che della densa *Introduzione*, anche di due saggi nel volume) hanno conferito omogeneità e completezza. Tre sono le sezioni: I. "Nel nome della madre: memoria, scrittura, esperienza", con scritti di Adalgisa Giorgio, Jonathan Druker, Natascia Mattucci, Carla Carotenuto; II. "Una narrativa fuori dagli schemi: lingua, poetica, critica", con interventi di Attilio Motta, Chiara Nannicini, Michela Meschini, Gabriella Romani; III. "Oltre la narrativa: testimoniare con la poesia, il teatro, il cinema", tema affrontato da Enza Biagini, Eugenio Murrali, Denis Brotto.

(*R.M.*)

- *Assenza, più acuta presenza,* Roma, s.e. (Associazione della Repubblica), s.i.p., 2025

*Il volume rappresenta un omaggio a Franco Ottaviano (1944-2024), già militante del movimento studentesco romano di Architettura, poi dirigente del Pci e parlamentare della Repubblica dal 1976 al 1983, Direttore della scuola di Partito delle Frattocchie fino al 1991, infine instancabile Presidente della Casa della/e cultura/e di Roma. Nei suoi ultimi anni Ottaviano si è impegnato nella costruzione di un poderoso e prezioso archivio della storia politica repubblicana, in cui confluiscono atti parlamentari, documenti dei partiti e dei loro congressi, giornali e riviste, archivi privati, etc. (l'archivio è aperto alla consultazione e anche ad auspicati incrementi). Questo libro, corredato anche da fotografie, ospita testimonianze e ricordi di parenti, amici/che e compagni/e sulla figura di Franco Ottaviano.

(*R.M.*)

- Eleonora Forenza, *Iscritte a parlare. Storie di donne e pratiche femministe nel Partito comunista italiano (1970-1991)*. Prefazione di Alessandra Gissi, Roma, Nova Delphi, 2025, pp.360, €.26,00.

- Marco Trasciani, *Una resistenza popolare. Storia di "Bandiera Rossa" a Roma*, Roma, Odradek, 2024, pp. 234, €. 20,00.

- Ritanna Armeni, *A Roma non ci sono le montagne. Il romanzo di via Rasella: lotta, amore, e libertà*, Milano, ponte alle Grazie, 2025, pp.230, €.18,00.

- Alfonso Perrotta, *L'umano divenire. Cronache paolane del novecento e la Bandiera rossa dell'avvocato De Luca*, s.l., s.e., 2015, €. 15,00.

* Il libro propone la storia dell'avvocato Raffaele De Luca, nato e formatosi a Paola (Cs) e vissuto dal 1874 al 1949. Una figura poco studiata, eppure emblematica di un antifascismo diverso, di origine borghese, anarchica, socialista e anche massonica, slegato dai Partiti e dal CLN, ma tenace ed eroico, che incontrò a Roma l'esperienza (altrettanto importante ed eterodossa) di "Bandiera Rossa" (o della "Scintilla", il giornale che De Luca pubblicò negli anni della Resistenza). L'accurata e originale ricostruzione

storica di Alfonso Perrotta (un altro paolano, eterodosso e ribelle) è anche corredata da belle e rare foto d'epoca ed è di scorrevole e piacevolissima lettura, come e più di un romanzo. La lettura (doverosa per gli antifascisti paolani e calabresi) si raccomanda in particolare ai/alle giovani.

Non si può che deplorare il fatto che un tale libro, stampato a cura dell'Autore, si possa leggere (e anche acquistare) solo nel web.

(*R.M.*)

- Lelio La Porta (a cura di), *I manuali di storia dell'epoca fascista*, Trieste, Acro-pòlis, 2025, pp.80, €.10,00.

- Agostino Sotgia, *The Agro-pastoral Exploitation of Pre-Etruscan Southern Etruria.* GIS land evaluation models for the Final Bronze and Early Iron Ages, (BAR International Series; No. 3180), Oxford, BAR Publishing, 2024, pp. 194, €.57,00.

- Vittorio Bellavite, *La mia storia culturale, professionale e politica raccontata alla mia famiglia*, a cura di Sara Bellavite e Giuseppe Deiana, Milano, Attilio Negri, 2025, pp. 88, s.i.p.

* Un'autobiografia scritta per mantenere una promessa fatta alla famiglia in occasione dell'80° compleanno. Il libro somiglia la suo Autore (recentemente scomparso): sobrio, sincero, fedele alle cose e alle idee; delle belle foto arricchiscono il quadro, dell'Autore, del suo tempo, della sua famiglia. Ne emerge l'immagine di un'Italia vitale e impegnata, di un cattolicesimo mai integrista e sempre legato al movimento operaio e alla lotta per la pace, dalle ACLI a DP all'esperienza di "Noi siamo Chiesa" che Bellavite ha coordinato per decenni.

(*R.M.*)

- Fondazione Demetrio Canevari, *Il libro di famiglia di Matteo e Teramo Canevari (XV-XVI secolo)*, a cura di Isabella Croce, saggi di Isabella Croce, Rita Romanelli, Andrea Lercari, Laura Malfatto, disegni originali di Guido Zibordi, Genova. Sagep Editori, 2025, pp. 247, €.50,00.

* Il volume unisce al rigore filologico lo splendore dell'edizione, arricchita da immagini e foto del manoscritto. Questo è consultabile direttamente in formato digitale attivando un QR code presente al termine del libro. I saggi dimostrano al piena pertinenza del testo all'insieme testuale dei libri di famiglia, nel quale finora mancava un testimone tanto importante di area ligure (cfr. BILF, la Biblioteca Informatica dei Libri di famiglia, presso l'Università di Tor Vergata). Un libro pregevole, dunque, su cui tornerà tornare più approfonditamente.

(*R.M.*)

- Abignente, Elisabetta e de Cristofaro, Francesco (a cura di), *Osservazioni sul romanzo contemporaneo. Materiali e strumenti per lo studio del romanzo dopo il 2000*, Roma, Tab edizioni, 2025, pp. 485, €.38,00.

- Fruner, Sara, *Dispaccio lettone*, Torino, Hopefulmonster, 2025, pp. 80, €.12,00.

* Più che un racconto breve, una frase lunga, lunghissima, come dice Dario Voltolini nella sua sua postfazione a questo lavoro di Sara Fruner, un *tour de force* espressivo e linguistico che espone il lettore a un piacere narrativo e poetico altrettanto lungo, nella sua programmatica brevità. Un testo sul quale varrà la pena di tornare.

(P.S.)