

GENTES



6



GENTES

Rivista di Scienze Umane e Sociali
Journal of Humanities and Social Sciences
anno VI, numero 6 - dicembre 2019



PERUGIA STRANIERI
UNIVERSITY PRESS

G g G g

G g

G g

GENTES

Rivista di Scienze Umane e Sociali

Journal of Humanities and Social Sciences

anno VI, numero 6 - dicembre 2019 |

Direttore Scientifico

Giovanna Zaganelli

Direttore Editoriale

Antonello Lamanna

Comitato Scientifico

Carlo Alberto Augieri, *Università del Salento*
Antonio Batinti, *Accademia Petrarca di Arezzo*
Sarah Bonciarelli, *Université de Gand*
Joseph M. Brincat, *Università di Malta*
Andrea Capaccioni, *Università degli Studi di Perugia*
Giovanni Capecchi, *Università per Stranieri di Perugia*
Massimo Ciavolella, *University of California, Los Angeles (UCLA)*
Gianni Cicali, *Georgetown University*
Marcel Danesi, *University of Toronto*
Michele Dantini, *Università per Stranieri di Perugia*
Roberto Fedi, *Università per Stranieri di Perugia*
Mercedes Lopez Suarez, *Universidad Complutense de Madrid*
Massimo Lucarelli, *Université de Chambéry*
Toni Marino, *Università per Stranieri di Perugia*
Jean-Luc Nardone, *Université de Toulouse II*
Jean Jaurès
Fabrizio Scrivano, *Università degli Studi di Perugia*
Enrico Terrinoni, *Università per Stranieri di Perugia*
Boris Uspenskij, *Università Statale di Mosca*

Comitato editoriale

Cecilia Gibellini, *Università degli Studi del Piemonte Orientale*
Federico Meschini, *Università degli Studi della Tuscia*
Roberta Salvatore, *Università degli Studi di Messina*

Redazione

Michelangelo Cardinaletti
Davide delle Chiaie
Maura Funari
Chiara Gaiardoni
Daniele Mannu
Luca Montanari
Luca Padalino
Martina Pazzi

Editore

Perugia Stranieri University Press
Università per Stranieri di Perugia
Piazza Fortebraccio 4,
06123 Perugia

Sede e contatti

Università per Stranieri di Perugia
Dipartimento di Scienze Umane e Sociali
Via C. Manuali 3, Palazzina Valitutti,
06122 Perugia
email: gentes@unistrapg.it
sito web Gentes: <https://www.unistrapg.it/node/464>

Published by Perugia Stranieri University Press
Copyright © 2020
All rights reserved.
ISSN: 2283-5946

Registrazione n°16/2014 del 10 ottobre 2014
presso il Tribunale di Perugia
Direttore Responsabile
Antonello Lamanna

Periodicità: annuale (con edizioni speciali)
Tipologia di pubblicazione (pdf/online)
Lingua: Ita/Eng

Anno VI, numero 6 - dicembre 2019
Perugia, Italia

Online: Settembre 2020

| Gentes è inclusa nella lista ANVUR delle
[Riviste Scientifiche dell'Area10](#) |

Tutti gli articoli sono sottoposti a blind peer review

Il presente numero della rivista, relativo all'anno 2019 (n.6), esce nel mese di settembre del 2020. Il ritardo di qualche mese è dovuto al cambio di Direzione e al prolungarsi dei tempi di lavorazione di alcuni contributi, aggravato dalla emergenza sanitaria.

In copertina
"Il Tuffatore" di Natino Chirico (2019)
30x30 acrilico e tecnica mista su tela
Per gentile concessione

Ogni autore è responsabile delle immagini presenti nel proprio articolo sollevando la rivista GENTES da ogni tipologia di responsabilità. Ogni autore dichiara di possedere tutti i diritti (licenze o liberatorie), sugli originali, sulle acquisizioni digitali e sulle elaborazioni delle immagini inviate.

e

e

e₆

INDICE

Visioni interdisciplinari

[Carlo A. Augieri, *Shahrazàd in dialogo con Socrate: continuità narrativa ed oltrepassamento ironico delle identità confinanti*.....p. 9](#)

[Antonio Catolfi, *A.I. Intelligenza artificiale, la storia di Stanley Kubrick e il film di Steven Spielberg. Confini tra l'uomo e la macchina*.....p. 17](#)

[Vinicio Corrent, *Versi antichi su musiche moderne: «Tre sonetti del Petrarca» di Ildebrando Pizzetti*.....p. 25](#)

[Toni Marino, *Mimesis, attendibilità narrativa e reazione morale del lettore di fiction*.....p. 49](#)

[Sara M. Morganti, *Lewis Carroll e Carlo Gajani attraverso la lente di Gianni Celati: la poetica «del frammento» e quella «del niente di speciale»*.....p. 71](#)

[Luca Padalino, *Lo scrittore «estraneo» tra extra-sistematicità e capitalizzazione simbolica: il caso dell'izgoj Enrico Pea*.....p. 84](#)

[Mercedes Lopez Suarez, *La fruición de un cancionero neopetrarquista*.....p. 109](#)

[Francesco Patrucco, *Elementi stendhaliani nella poesia di Maurizio Cucchi*.....p. 145](#)

[Fabrizio Scrivano, *Fine del personaggio, inizio del viaggio. Riflessioni sui conflitti tra personaggio e lettore*.....p. 155](#)

Laboratorio della comunicazione linguistica

[Andrea Gallo, *Hòn e vía: corrispondenze e \(dis\)continuità tra il nôm e il vietnamita moderno*.....p. 168](#)

[Letizia Lombezi, *Gli auspici-preghiera ed il lessico basato sulla menzione di Allāh nell'arabo quotidiano: una sfida alla competenza traduttiva*.....p. 179](#)

Strategie e pratiche delle culture contemporanee

[Michele Dantini, *Parole dipinte o scolpite. Titolo, testo e «figura» nell'arte contemporanea*.....p. 195](#)

[Rosanna Masiola, Sabrina Cittadini, *Il fenomeno Maria Monaci Gallenga e le dinamiche trans-culturali della moda italiana*.....p. 208](#)

[Luca Palermo, *Dall'estetica relazionale al New Institutionalism: l'arte come gesto condiviso*.....p. 235](#)

[Alberto Simonetti, *Il gesto interdisciplinare tra estetica, filosofia e semiotica*.....p. 251](#)

| Recensioni | comunicazioni | interviste |

[Dove va il romanzo storico? Recensione a *La lotta e il negativo. Sul romanzo storico contemporaneo di Emanuela Piga Bruni*, di Giulia Falistocco,.....p. 265](#)

[Rajendra Chetty, *At the Edge: The Writing of Ronnie Govender*, New York, Peter Lang Publishing, 30 ottobre 2017, di Rosanna Masiola.....p. 269](#)

["Insomma la vita, semplicemente". Il monologo eco-sofico di Michel Maffesoli, di Alessandro Scarsella.....p. 273](#)

In uscita
[Zaganelli Giovanna \(a cura di\), *Mappa semantica della lettura e della scrittura. Strumenti interdisciplinari*, Perugia, Perugia Stranieri University Press, di Luca Guerra, Chiara Gaiardoni.....p. 281](#)



Visioni
interdisciplinari

Shahrazàd in dialogo con Socrate: continuità narrativa ed oltrepassamento ironico delle identità confinanti

Carlo A. Augieri

Università del Salento

Abstract

Il contributo si rivolge al concetto di 'razzismo' nelle sue implicazioni filosofiche e ideologiche, ma anche linguistiche: la storia semantica della parola 'razza' infatti viene sviluppata nel quadro di un più ampio percorso storico-culturale legato all'idea di differenza razziale che dall'antichità giunge al Novecento. La figura di Shahrazàd diviene allora simbolo dell'*homo narrans*, in grado di guardare a un Umanesimo universale e di realizzare l'unitarietà e la solidarietà necessarie agli abitanti di una casa comune, ovvero del pianeta che ci ospita.

Parole chiave: razza - confine - etimologia - *logos*

The paper addresses the concept of 'racism' in its philosophical and ideological, as well as linguistic implications: the semantic history of the word 'race' is developed within the context of a wider historical and cultural path tied to the idea of racial difference which from ancient times reached the twentieth century. The figure of Shahrazàd then becomes a symbol of *homo narrans*, able to turn to a universal humanism and achieve the unity and solidarity necessary to the inhabitants of a common home, that is the planet that hosts us.

Keywords: race - border - etymology - *logos*

Alla base del razzismo è da cogliere il senso 'ristretto' dell'esclusione e della differenza, della marginalizzazione e della messa in periferia del 'non noi' e del non 'come' noi, che un angusto concetto di 'noi' (e all'interno del noi, dell'io) elabora come chiusura escludente, confinativa, nei confronti dell'altro, considerato arbitrariamente come l'inferiore abitante di fuori, una minaccia da neutralizzare fortificando il non contatto, marcato con la fisicità delle frontiere.

La razza è una parola-nucleo, che condiziona la struttura di un discorso, la logica di una struttura di senso di natura binaria, con elemento divisorio un limite al di qua del quale ci siamo Noi, gli eletti, i migliori, i detentori di una civiltà (insomma, i Civilizzati), ad di là del quale vivono confusamente gli Altri, i barbari, gli incivili, i Selvaggi.

L'appellativo di 'barbaro' è denso di significato, conservando nel tempo una coerenza semantica di negatività e di negazione, con cui giustificare l'ostilità razziale verso i diversi, gli stranieri, i quali sono soggetti inferiori, barbari, appunto: in origine i non Greci, i Persiani in guerra contro i Greci, barbari perché non parlavano la lingua greca, che neppure comprendevano.

La lingua sottintende la cultura del popolo che la parla, la sua civiltà: barbari sono, di conseguenza, coloro che trasgrediscono le

nostre leggi fondative della nostra vita comune, che neppure conoscono, essendo violenti, disordinati, caotici, inospitali, non conoscitori dell'umanità altrui, senza pudore, indifferenti allo sguardo valutativo dei Civilizzati, dunque vittime della loro stessa condizione inferiore di Barbari.

Dentro il nucleo mentale, ideologico, del razzismo, è da cogliere una triste povertà di linguaggio, conseguente ad una mancata acculturazione della coscienza tramite l'*enérghēia* linguistica come praticata dalla letteratura, ad esempio, con la quale si matura la consapevolezza analogica della relazione io-mondo, io-altro, secondo cui la differenza noi-altri non è da significare in chiave contrappositiva, bensì di integrazione compiente, dal momento che le emozioni degli uomini, i sentimenti di tutti gli uomini sono somiglianti tra loro nella differenza e pure differenti tra di loro nella somiglianza.

Per l'inquietudine dell'animo creativo, il confine è un limite da oltrepassare, aspirando la coscienza immaginante ad una condizione conoscitiva di eccedenza, di oltre-limite, per la quale il contatto comunicativo con l'altro diventa conferma di quasi-identità, essendo l'*idem* non mimesi dell'identico del noi con noi, ma *ipseità* dell'altro, che si riscopre in noi quando 'ci' osserviamo, immaginandoci con lo sguardo della differenza.

L'eccedenza dell'identità, da riconoscere come *ipseità* dell'altro di noi co-presente in noi, e che ritroviamo nell'alterità dei 'non noi' che sono di fuori dal nostro confine arbitrariamente identitario, è l'opposto dell'uniformità della lingua, della sua monologia, che si sviluppa quando una cultura si chiude in sé, in una sua monotonia semantica, con la falsa convinzione che gli altri siano selvaggi ed analfabeti, concetti di luoghi comuni che si sviluppano nelle culture identitarie, nelle cui lingue la povertà di senso riduce l'interlocuzione in allocuzione di appello o di incitamento, la significazione in propaganda e suggestione con frasi già formulate, motivate da un sentimento diffuso di paura e di disagio, che pensano per il parlante, anziché motivarlo a pensare 'di più' con una sua autonoma visione enunciativa.

Senza un'educazione letteraria alla retorica del discorso, con predilezione verso la similitudine, la metafora, la sineddoche ed il simbolico non allegorizzato, ad esempio, gli altri vengono sempre misconosciuti, negati all'appartenenza simile della comune famiglia umana: una cultura che ideologizza il significato del dissimile già implicitamente incrementa il senso emozionale della minaccia, del pericolo, della crudeltà, dell'insicurezza, dell'attentato, della disumanità configurata nella presenza 'barbara', dunque immorale,

dell'altro.

Eppure, la continuazione della pulsione barbara di Caino il violento è di casa in noi come negli altri, così in ogni tempo, in ogni popolo: lo avvertì Cristoforo Colombo, quando, a contatto con i nativi delle terre del nuovo Continente, incontrava sì uomini "selvaggi", perché "nudi" (ovviamente, l'equazione è Sua), ma di indole pacifica e generosa più degli spagnoli cristiani. Anche per Bartolomé de Las Casas gli Europei agivano in modo più crudele degli Indigeni americani, così per Montaigne: in effetti i Lager, i Gulag, le Foibe sono i luoghi della violenza più estrema, in eccesso, mai praticata dalle culture della diversità etnologica.

Le parole, nella loro storia semantica, riescono ad esprimere il mutamento del loro senso in relazione alla configurazione mentale che lo ospita: seguire la connotazione diversificata nel tempo della parola razza, in effetti, può essere interessante al fine di cogliere un'equivalenza molto stretta tra etimologia verbale, storia concettuale e conseguente storia della mentalità.

Ebbene, l'etimo latino di razza è nientemeno *ratio*¹, con il significato di ragione: da ragione come motivo, causa, 'render conto' e 'rendere ragione' della cultura romana, si passa alla spiritualizzazione del termine grazie alla platonizzazione semantica dei termini latini, operata in massima parte da S. Agostino e S. Tommaso: le *rationes rerum* sono le idee delle cose, le loro forme, le loro proprietà, anche le tipologie esemplari degli esseri, le loro virtù, preesistenti nella mente di Dio già prima della loro creazione, dunque della loro attuazione negli enti della materia; in seguito il significato si naturalizza, venendo meno il riferimento alla mente di Dio, significando solamente qualità e specie riferite alla natura e, in particolare, al mondo animale: connotazione della *ratio* come *species* con forte connotazione biologica e, comunque, solamente naturalistica.

In questa nuova accezione semantica è stato ancora più legittimo ridurre nel senso tipico della razza (tipo e specie) la metaforizzazione degli uomini come animali: determinare nell'ambito semantico della razza l'analogia degli uomini con il mondo animale è voluto significare offendere alcuni tipi di uomini, insultarli sul piano della morale, anzitutto, dicendo, ad esempio, che quelle determinate persone sono come una razza-specie di vipere (velenose) o di serpenti (maligne) o di camaleonti (false) o di maiali (grossolane e viziose).

Dal connubio di razza e ragione (*ratio* e *logos*), si è passati, dunque, al binomio di *ratio* e biologia, anzi zoologia: il passaggio acqui-

¹ Per un approfondimento, cfr. Spitzer 1975, pp. 230-242.

sta sempre più una determinazione semantica negativa, venendo a significare determinate categorie umane da assimilare al degrado bestiale, animalesco, in analogia con i comportamentali di alcuni tipi di animali. La relazione di somiglianza riguarda il comportamento innato, istintivo ed ereditario zoomorfico esteso alla sfera morale degli uomini, anzi di alcuni particolari gruppi sociali umani costitutivi di etnie in corrispondenza di determinate razze che si vogliono degradare a livello subumano.

L'imbarbarimento di un concetto, la sua trivializzazione di razza comprendente l'insieme indistinto di umano ed animale giunge all'estremo concettuale della filosofia razzista del Terzo Reich con la sua pretesa di giustificare con un fondamento biologico-medico la differenza umana delle razze con la conseguenza delle sue inferiorità già inscritte nella 'natura' fisiologica dei caratteri e dei tipi somatici.

Il determinismo concettuale della parola razza, il suo restringimento semantico a caratteristiche solamente fisiche e visibili (come il colore della pelle) appartenenti a popoli, che si disprezzano insieme con la loro cultura, caratterizzata da usi, costumi e loro credenze religiose particolari, produce la mentalità arbitraria della distinzione, a volte contraddittoria pure nella sua valenza valutativa: un esempio è offerto dalla legislazione fascista del 1938, in cui si considera di razza ebraica colui che, pur essendo nato da un matrimonio misto, professa la religione ebraica; in caso di professione religiosa non ebraica, lo stesso tipo di uomo è da considerare non di razza ebraica.

La restrizione semantica della parola razza, impoverendo ogni riferimento che le è contigualmente attinente, lega in modo troppo impersonale l'individuo al suo gruppo etnico a cui appartiene, non riconoscendogli la sua indeterminazione di persona, che può agire in base a una sua intenzionalità liberamente sentita e motivata: nello stile del pensato semantico di razza il soggetto appartiene anonimamente al suo gruppo collettivo, è connotabile soltanto come elemento inclusivo di una nominazione razziale-culturale.

Lo stesso concetto di differenza razziale viene ristretto, interpretato nel chiuso di una gerarchia valoriale, per la quale vanno distinte razze superiori e razze inferiori, in base ai parametri di giudizio non universali, ma tipici delle culture in cui vengono elaborate le ideologie razziste: ad esempio, se lo sviluppo tecnologico è scelto a motivo valoriale di riconoscimento, di conseguenza sono superiori le razze più industrializzate, inferiori, invece, quelle rimaste ad un livello artigianale a carattere preindustriale.

L'impoverimento semantico dell'idea di razza è conseguente lungo la catena discorsiva dell'argomentazione che la riguarda: le razze inferiori devono essere emarginate, addirittura eliminate, pertanto, perché non inerenti allo sviluppo di quelle superiori, a meno che non siano utili e funzionali alla loro sempre più sviluppata crescita 'materiale': ad esempio, per quanto riguarda le sanzioni che colpivano gli Ebrei, nel decreto-legge Bottai si prevedeva l'esclusione dalle scuole, dall'insegnamento e dal lavoro nella pubblica amministrazione di chi fosse di 'razza ebraica', così pure sancita la decadenza dei membri ebraici dalle Accademie e dagli Istituti di Cultura in Italia ed all'Estero. Venivano esonerati dalle esclusioni previste gli Ebrei, di cittadinanza italiana, che si fossero distinti nella devozione al Fascismo e nella rispondenza coraggiosa alle dimostrazioni patriottiche di piazza e, soprattutto, nella partecipazione attiva alle guerre promosse dal regime con parenti volontari, caduti sul fronte oppure rimasti invalidi.

L'insistenza della politica razzista, da parte del Fascismo, maturata a metà degli anni '30 del secolo scorso come ideologia sociale ufficiale, giustificata con elaborazioni dottrinali di tipo oltre che medico, anche antropologico, psicologico e storiografico, fu strumentale alla politica coloniale del regime, tendente a far abituare gli Italiani ad una modellazione di idee giustificatrice della politica imperiale, basata su normative discriminatorie riguardanti i popoli delle colonie africane, considerati secondo il binomio oppositivo neri subalterni ai bianchi, selvaggi inferiori nel confronto con i civilizzati.

Insomma, in ogni pretesa di giustificazione oggettiva del concetto di razza si nasconde una menzogna ideologica con lo scopo di favorire una mirata strategia politica di potere, che, fuori della menzogna, il popolo non fruirebbe con passiva, anzi, volontaria accettazione.

La realtà oggettiva è, invece, l'altra, quella inscritta proprio nell'etimologia latina di *razza*, *ratio*, secondo il binomio di *ratio-logos*, come già accennato, con una distensione retorica ed anche antropologica del *logos* comprensivo pure del *mythos*, all'interno della comune *ratio*: in effetti, l'istinto di Shahrazàd di narrare storie è più universale dell'esempio di Socrate di voler comprendere ogni questione con il ricorso al *logos*, al "conoscere cosciente" (Nietzsche 1977, p. 91).

Mi permetto di proporre, accanto alla coppia nietzschianamente contrappositiva di Socrate (Apollo) e Dioniso, il personaggio non greco, dunque non occidentale, appartenente ad un'altra 'razza' culturale, quale il mondo testuale arabo delle *Mille e una notte*, di

Shahrazàd, che nel racconto trova le ragioni per rinviare la morte, a differenza della logica-ragione socratica che accetta la morte in nome della giustizia da non violare, anche quando è intrinsecamente ingiusta.

Narrare storie è un istinto compositivo, significativo, testuale a carattere universale, non essendoci tribù senza racconto, popolo senza affabulazione, civiltà senza mito: in ogni tempo, in ogni luogo, insomma in ogni cronotopo, raccontano le culture orali, prealfabetiche, e quelle basate sulla scrittura, così come raccontano le culture post-moderne dell'attuale civiltà delle immagini virtuali che appaiono in sequenze sintagmatiche sullo schermo, nei videogames, nelle brevissime storie delle pubblicità televisive.

Di fronte al racconto non c'è differenza tra lo sciamano che raccontava davanti al fuoco con intorno la tribù e la nonna contadina che narra davanti al fuoco del caminetto, così come non è da riconoscere differenza tra noi svegli e noi addormentati: il sogno è racconto, così come il dire comunicativo tra persone che si incontrano inizia e termina con un racconto con cui aprirsi, conoscersi, fino a confidarsi, a confessarsi nella reciprocità del conoscersi.

È universale l'*homo narrans*, perché è universale l'*homo fictus*, in relazione perenne con l'immaginario, con il fantastico, con il verosimile, con la rappresentazione mista di simulazione e configurazione simbolica, con la visione del 'come se', con la promessa 'oltrepassante' dell'utopia, in risposta alla crisi di ogni paura apocalittica, come nei vissuti e sopravvissuti di Auschwitz, forme espressive del desiderio che vanno sempre a comporsi nella testualità narrativa costitutiva dei racconti del mondo di ieri e di oggi.

Più la ragione costruisce ingegnerie di idee, nei cui confronti chiede adattamenti e adeguazioni, più la risposta al disagio che ne consegue evoca le grandi forme narrative di sempre, di cui le religioni sono testimonianze archetipe di rappresentazione, dovunque elaborate con immagini analogiche di similarità che fanno del mondo un'unitaria grande tribù umana: tribù che vive le storie da realizzare, a modello delle storie che si sono raccontate lungo la tradizione mitica, riscritta fino ai romanzi contemporanei, i cui personaggi erano considerati dai nazisti come nemici da bruciare alla stessa stregua dei diversi dalla razza ariana.

Come interpretare, in effetti, il rogo dei libri, realizzato in tutta la Germania il 10 maggio 1933 se non come un ennesimo olocausto dei personaggi 'di carta', resi viventi dall'inchiostro di B. Brecht, J. London, E. Hemingway, T. Mann, pertanto da uccidere, far morire, alla stessa stregua dei personaggi di sangue e 'di carne', apparte-

menti a razze diverse, pertanto da escludere dallo spazio delle razze superiori e, dunque, 'perfette'?

Sarebbe auspicabile, per il superamento di una eventuale nuova sorda legittimazione di ogni razzismo, che voci narranti come quella di Shahrazàd si moltiplicassero in ogni dove, provenendo da ogni cultura e raccontandosi alle altre culture vicendevolmente ospiti: il fine sarebbe quello di costruire una civiltà della narratività comparata, in cui superare il razzismo 'organizzato', basato anche sull'ignoranza dell'altro, non riconosciuto come soggetto partecipe del co-umanesimo comune, essendo in comune il patrimonio di *ratio* (*logos* e *mythos*) incluso in ogni essere umano. Pertinenti, a tal proposito, le parole di denuncia di Edward Said, secondo il quale: «L'Oriente è un'invenzione dell'Occidente, sin dall'antichità luogo di avventure, popolato da creature esotiche»: conoscere le differenze non traducendole nella lingua dell'ostilità, dell'opposizione strumentale e della polemica menzognera può significare propendere per un nuovo modo di leggere le separazioni e i conflitti, le differenze e le distinzioni, cogliendone la pluralità indefinita riconoscibile in un Umanesimo universale plurimo, non perché dissimile, bensì in quanto non uguale, dunque non monotono, non monologico.

Mi piace concludere con le parole di Hans Jonas, contenute nel suo *Discorso sul Razzismo*, pronunciato il 30 gennaio 1993, in occasione del conferimento del Premio "Nonino": dopo l'esortazione a saper vedere i "barlumi" umani di non razzismo, pur in tempi di razzismo, a proposito dell'evento di un caso umano, pur entro un contesto inumano (in particolare, il caso di 2 sorelle ebreo di Trieste, che si recano ad Udine per sfuggire ai rastrellamenti, dove comprano del pane al mercato nero; subito dopo, si reca da loro la venditrice, restituendo i soldi, a cui segue la visita del Vescovo della città, per annunciare che ha procurato per loro i materassi su dove poter riposare), richiama gli uomini a sentirsi 'per forza' e 'con urgenza' uniti e solidali, se si vuole ancora insieme sopravvivere come abitanti di una casa comune, quale deve essere inteso l'intero pianeta che tutti 'ci' nutre e 'ci' ospita:

ogni questione sulla razza è diventata ormai anacronistica irrilevante, quasi farsesca, di fronte alla grande sfida che tutto il nostro ambiente in pericolo getta in faccia all'intera umanità. Preso dalla morsa di questa sfida, il genere umano diventa per la prima volta uno solo, che lo sappia già o no, saccheggiando la propria dimora terrena, condividendo il destino della propria rovina, essendo l'unico possibile salvatore di entrambi: la terra e se stesso. Una nuova solidarietà di tutto il genere umano sta sorgendo fra noi. Una colpa

comune ci lega, un interesse comune ci unisce, un destino comune ci attende, una responsabilità comune ci chiama. Nella luce accecante di questo nuovo orizzonte che si apre, i conflitti razziali impallidiscono, e il loro clamore dovrà cadere nel silenzio. Lo so, non cadrà nel silenzio, ma d'ora in poi potremo farlo tacere con un nuovo appello a quel grandioso senso di comunità che mai prima d'ora si era affacciato all'umanità (Jonas 1997, p. 48).

Bibliografia

Jonas H., *Der Gottesbegriff nach Auschwitz. Eine jüdische Stimme*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1987 (trad. it., *Il concetto di Dio dopo Auschwitz. Una voce ebraica*, Genova, Il melangolo, 1997 [1993]).

Nietzsche F., *La nascita della tragedia*, nota intr. di G. Colli, versione di S. Giametta, Milano, Adelphi, 1977.

Spitzer L., *Critica stilistica e semantica storica*, a cura e con una pres. di A. Schiaffini, Roma-Bari, Laterza, 1975 (1966).

A.I. Intelligenza artificiale, la storia di Stanley Kubrick e il film di Steven Spielberg. Confini tra l'uomo e la macchina

Antonio Catolfi

Università per Stranieri di Perugia

Abstract

Questo saggio vuole prendere in considerazione il film di Steven Spielberg *A.I. Intelligenza artificiale* del 2001 basato su di un'idea di Stanley Kubrick. Il lungometraggio racchiude le sensibilità dei due più originali registi della storia del cinema mondiale. Un film sul concetto del doppio: due stili cinematografici, due autori diversi ma complementari, due modi differenti di concepire il futuro, un personaggio centrale doppio sia macchina che umano. La caratteristica principale di questo film sta proprio nell'analisi e la riflessione dei rapporti fra uomo e macchina, cultura e tecnologia, e pone una domanda principale: che cosa è in fondo l'umano in confronto alla tecnologia? Quale futuro ha?

Parole chiave: doppio - umano - tecnologia

This article wants to examine Steven Spielberg film *A.I. Artificial intelligence* (2001) based on an idea by Stanley Kubrick. This film holds the sensibilities of the two most original directors in the history of world cinema. A film about the concept of the double: two cinematographic styles, two different but complementary authors, two different ways of conceiving the future, a central double character both machine and human. The main feature of this film lies in the analysis and reflection of the relationships between man and machine, culture and technology, and poses a main question: what is the human being in comparison with technology? What future does the human have?

Keywords: "double" - the human being - technology

Questo saggio vuole prendere in considerazione il film di Steven Spielberg *A.I. Intelligenza artificiale* del 2001 basato su di un'idea di Stanley Kubrick. Il lungometraggio racchiude le sensibilità dei due più originali registi della storia del cinema mondiale. Un film sul concetto del doppio: due stili cinematografici, due autori diversi ma complementari, due modi differenti di concepire il futuro, un personaggio centrale doppio sia macchina che umano¹. Kubrick era affascinato da sempre dall'idea che una macchina potesse simulare la mente e riprodurre perfettamente il comportamento umano e dopo la realizzazione di *Barry Lyndon* (1975) torna a riflettere su temi fantascientifici, sul tema del post umano e dell'intelligenza artificiale ambientata in un mondo dove gli esseri umani hanno perso quasi tutto tranne che la voglia di amare. Kubrick nel luglio del 1976 contatta Brian Aldiss, autore di *Long Supertoys Last All Summer, (I supertoys che durano tutta l'estate)*, un racconto breve del 1969² che lo aveva affascinato tanto che nel novembre del 1982

1 Pieri I., *Professione storyteller*, in Francesca, Isola, Lardieri, Pieri 2008, pp. 84-110, part. p. 94.

2. La storia era stata pubblicata per la prima volta su Harper's Bazaar nel dicembre 1969,

acquista i diritti del libro pensando ad un progetto per un film. Sono le vicende di un bambino che non sa di essere un androide che interessano Kubrick ed anche il fatto che qualunque cosa faccia questo bambino simulacro non riesce a soddisfare la propria madre con atti d'amore.

È un racconto localizzato in un futuro dominato dalla tecnologia dove gli esseri umani realizzano robot per appagare desideri e bisogni, quindi realizzano anche androidi bambini per le coppie che non potevano averne. Un film di fantascienza che deve leggersi anche come una fiaba. Al centro della storia ci sono i temi più cari a Kubrick come il ruolo della tecnologia, il confine tra umano e macchina, i limiti dell'agire umano, la perdita dell'innocenza, l'intelligenza delle macchine e un futuro ipertecnologico sconvolgente (Resmini 2014, p. 117).

L'inizio del film narrato dalla voce di Ben Kingsley ci fa capire subito in quale scenario futuristico e al contempo da fiaba siamo:

Erano gli anni dopo lo scioglimento delle calotte polari a causa dell'effetto serra e gli oceani avevano sommerso molte città lungo le coste del mondo: Amsterdam, Venezia, New York erano perdute per sempre. Milioni di persone furono sradicate dalle loro case. Il clima divenne caotico. Centinaia di milioni morirono di fame nei paesi più poveri. Altrove, sopravvisse un alto grado di prosperità quando molti governi del mondo sviluppati introdussero sanzioni legali per limitare le gravidanze. Per questo i robot che non avevano mai fame e non consumavano risorse oltre a quelle necessarie alla loro fabbricazione erano un anello essenziale nella struttura economica della società. Creare un essere artificiale è stato il sogno dell'uomo fin dagli albori della scienza. Non solo all'inizio dell'era moderna, quando i nostri antenati ci sbalordirono con le macchine pensanti, mostri primitivi che giocavano a scacchi. Quanta strada abbiamo fatto. L'essere artificiale è una realtà un perfetto simulacro, articolato nelle membra, articolato nel linguaggio e non carente di reazioni umane³.

La caratteristica principale di questo film sta proprio nell'analisi e la riflessione dei rapporti fra uomo e macchina, cultura e tecnologia, e pone una domanda principale: che cosa è in fondo l'umano in confronto alla tecnologia? Quale futuro ha?

La genesi di *A.I. Intelligenza artificiale* (2001) ha quindi un inizio lontano nel tempo e il progetto del film ha una lunghissima gestazione. Nel 1979 Spielberg e Kubrick diventano amici mentre stanno lavorando ai loro rispettivi film di quel periodo, *I predatori dell'arca perduta* e *Shining*, presso i Thorn Emi Studios di Borehamwood in

in un numero curato da Chris Evans. Pubblicato poi in Italia per la serie Urania da Mondadori: cfr. introduzione a Aldiss 2015.

3 *A.I. Intelligenza artificiale*, DVD, Warner Home Video, 2003.

Inghilterra. Da quel momento nasce una particolare amicizia tra i due grandi registi che dura per molti anni anche se a distanza perché Kubrick non si muoveva quasi mai dalla sua casa inglese. Spielberg lo raggiunge più volte nella sua casa di campagna di St. Albans oppure si sentivano spesso attraverso lunghe telefonate transoceaniche (Resmini 2014, p. 114).

All'inizio è lo stesso Brian Aldiss a realizzare il primo trattamento del film per conto di Kubrick ma il regista non ne rimane contento perché voleva inserire elementi dal *Pinocchio* di Collodi e Aldiss era molto restio a comprendere l'importanza della connessione della sua storia fantascientifica con la fiaba dello scrittore italiano (Rice 2017, pp. 8, 165). Successivamente anche Arthur C. Clarke, Sara Maitland e Bob Shaw intervengono nella scrittura ma Kubrick non è ancora convinto e alla fine scrive di suo pugno novanta pagine di trattamento con il contributo di Ian Watson e l'artista Chris Baker, geniale disegnatore e visionario che realizza 1500 disegni per lo storyboard del film. Questa versione del trattamento realizzata dallo stesso Kubrick prevede una serie di riferimenti espliciti a *Pinocchio* di Collodi che lo stesso Spielberg manterrà poi nella versione finale del film (Castle 2005, p. 505). Kubrick non era sicuro se il personaggio principale dovesse essere un bambino reale truccato, un robot o un personaggio generato da un computer ma tendeva sempre più per la soluzione del robot. Infatti prova sin dall'inizio a far costruire un bambino meccanico ma senza esiti concreti. La tecnologia meccanica in quegli anni non poteva simulare i movimenti liquidi dell'animazione digitale successivi a film come *Jurassic Park* (1993). Il desiderio nascosto di Kubrick era infatti quello di avere come protagonista un vero automa ma date le limitazioni tecniche mette da parte momentaneamente il progetto (Nelson 2000).

Alla metà degli anni Ottanta Kubrick ne parla per la prima volta direttamente con Spielberg, percepisce che probabilmente il soggetto di un film su questi temi avrebbe potuto attrarre il regista americano e nei dieci anni successivi ciclicamente riprende più volte il discorso su questo tema. Decide per la prima volta di coinvolgere in un suo progetto Spielberg. Non lo fece con *Shining* (1980) o *Full Metal Jacket* (1987) ma con *A.I. Intelligenza artificiale* perché apprezzava molto il diverso talento tecnologico e inventivo di Spielberg. Aveva visto tutti i suoi film ed era un suo profondo estimatore. All'uscita di *Jurassic Park* (1993) Kubrick, nel vedere i dinosauri realizzati dalla Industrial Light & Magic, decide ancora una volta di riprendere in mano il progetto e ne riparla con Spielberg nel 1994 esprimendo il desiderio che fosse lo stesso regista di Cincinnati a

dirigere il film da lui prodotto (Harlan, Struthers 2009).

Dennis Muren, autore degli effetti speciali di *Jurassic Park* (1993), ricorda come, sin dagli anni Ottanta, Stanley Kubrick telefonava spesso per delle domande tecniche molto precise sull'animazione e successivamente all'uscita di *Jurassic Park* (1993) gli spedisce uno schema del progetto per discuterne insieme. Muren e Ned Gorman, un altro produttore di effetti speciali, si recano addirittura a casa di Kubrick per parlare del progetto. Ed è proprio Muren che definisce a posteriori *A.I. Intelligenza artificiale* come «un film di Steven ma ancora una storia di Stanley» (Friedman 2006, p. 48). A quel punto si instaura un filo diretto tra i due grandi registi, un dialogo continuo sulla sceneggiatura del film tanto che Spielberg installa a casa sua in un armadio un fax diretto con Kubrick con cui si scambiavano note sul copione. Un filo diretto tra i due grandi registi, entrambi infatti non vollero assistenti e intermediari in questo scambio di commenti sulla sceneggiatura. Passano diversi mesi esaminando i tantissimi disegni raccolti da Kubrick sul film, più di un migliaio. Il progetto rimane ancora fermo per diversi anni per la definizione della sceneggiatura, per le limitazioni tecniche di trovare come protagonista un vero automa e per il fatto che Spielberg aveva ancora qualche resistenza a lavorare con uno dei registi che considerava come uno dei suoi maestri (Lo Brutto 2009, pp. 508, 518). Kubrick trovava questa storia perfetta per Spielberg e al tempo stesso Spielberg pensava fosse perfettamente adatta a Kubrick. Una discussione infinita tra i due che poi si risolve nel fatto che Spielberg accetta l'idea di dirigere un film prodotto da Kubrick.

Purtroppo nel 1999 arriva come un fulmine a ciel sereno la morte di Kubrick. Si ferma ogni passo avanti sul progetto. Dopo qualche tempo Jan Harlan, cognato e produttore storico di Kubrick e la vedova del regista Christiane chiesero a Terry Semel, direttore della Warner Bros, di produrre il film esclusivamente con Spielberg come autore principale. Contattano nuovamente Spielberg per promuovere il progetto e tutti vogliono lui come regista (Resmini 2014, p. 115). Spielberg una volta preso in mano il progetto, raccoglie i produttori e scrive la sceneggiatura da solo, per la prima volta senza nessun altro aiuto dopo *Incontri ravvicinati del terzo tipo* (1977), per non tradire in nessun modo la memoria di Kubrick e lo spirito del materiale accumulato da anni. Durante la scrittura della sceneggiatura decide di risolvere il problema del protagonista scrivendolo un vero bambino che simulasse una macchina.

Il film costruisce il personaggio-limite, sospeso tra umano e non umano, del bambino-androide David in bilico tra tecnologia estre-

ma e desiderio dell'amore materno in senso eterno. L' A.I., nella sua storia, ha sempre tentato di costruire macchine e di simulare la mente e i movimenti dell'uomo. Nel *Tractatus Logico - Philosophicus* (1921) Wittgenstein stabilisce la relazione fra la mente e la realtà e definisce il mondo come la totalità dei fatti atomici. Questi fatti e le relazioni logiche sono rappresentanti della mente. L'A.I. in una prima definizione può essere vista come proprio come il tentativo concreto di trovare nel soggetto principale - che può essere la persona umana o la macchina - le relazioni logiche e gli elementi primitivi. Un concetto chiave dell'A.I. è quello dell'eterogeneità ovvero di concepire l'integrazione tra uomo e macchina in termini discreti, quindi evitare di pensare che ci possa essere l'illusione della continuità fra quello che è naturale (l'uomo) e quello che è artificiale (la macchina, il robot). Un netto distacco tra mondo analogico e mondo digitale. Quindi al concetto di continuità andrebbe sostituito quello di complementarietà. Per questo motivo Kubrick tenta di costruire un bambino meccanico per interpretare il personaggio principale del film ma non riesce in questa impresa. La tecnologia meccanica non poteva simulare i movimenti liquidi ed armoniosi dell'animazione digitale ma neanche i computer e la CGI erano in grado di simulare perfettamente l'umano e la tenerezza di un bambino che esprimeva sentimenti d'amore. Non è un caso che l'animazione di *Jurassic Park* (1993), ad esempio, si rivolga essenzialmente agli animali e non agli umani. Per questa ragione Spielberg, per il progetto di Kubrick, decide quindi di scegliere come protagonista del film un bambino di 12 anni, in carne ed ossa, dal viso particolare: Haley Joel Osment, già visto nel perfetto ruolo «immobile» del film *The Sixth Sense - Il sesto senso* (1999) di M. Night Shyamalan. Un piccolo attore con le caratteristiche facciali e mimiche che in qualche modo potessero riprodurre bene la staticità di una macchina.

La costruzione dell'androide da parte dell'umano è forse la parte più interessante del film. Il personaggio-limite di David, interpretato dal giovane Osment, progrediva lentamente ma continuamente durante i 67 giorni di lavorazione del film, tanto da passare dall'espressione di un tipico androide-macchina dell'inizio, ad un essere umano perlopiù riflesso in uno specchio, un vero simulacro dell'umano per quanto riguarda la ricerca dell'amore.

Nella parte iniziale del film è come un robot ma le sue azioni lentamente diventano sempre più umane. Il bambino-androide cambia durante il corso della storia, e tutto quello che succede, azioni e interazioni con le persone, lo rendono apparentemente meno robotico, meno meccanico e molto più umano. Un esempio è lo sbattere de-

gli occhi, tipica caratteristica umana, che una macchina non poteva avere nel personaggio-limite. Ma neanche alla fine del film, quando David si comporta quasi come un bambino reale, addormentandosi accanto alla sua mamma, riesce a sbattere gli occhi come un umano. Rimane sempre una macchina. L'evoluzione del personaggio principale si rileva soprattutto nello svolgimento intero del film, in tre atti fondanti di un viaggio catartico: una prima parte «clinica e sterile», malinconica, quasi in *slow motion*, come se fosse in un sogno, con diverse metafore visive che legano il piccolo robot David ad Hal 9000 di *2001 Odissea nello spazio* (Ciment 1999, pp. 125-134).

Il film prosegue con una seconda parte attraverso una fuga e un viaggio alla ricerca della Fata Turchina, tra azione e avventura. Molto coinvolgente ma anche meno omogenea questa parte del film che sembra nettamente staccata dalle altre due e che forse ha riscosso più successo con il pubblico grazie alla sensibilità di Spielberg.

Il finale conclude il viaggio di David in maniera estremamente emotiva e coinvolgente. Spielberg trasporta lo spettatore a seguire gli eventi dal punto di vista dello stesso bambino-androide utilizzando inquadrature care a Kubrick, ad esempio con un obiettivo particolare da 14 mm che Stanley usava spesso (Rice 2017, p. 167).

Quasi un dramma che riporta lo spettatore al fatto che David è essenzialmente una macchina e non un essere umano. Probabilmente la prima e l'ultima parte del film sono riferite ad un universo più Kubrickiano mentre la seconda parte, quella centrale è più vicino alle sensibilità di Spielberg (McBride 2010, p. 483). Si spegne così l'illusione che una macchina possa essere umana, che possa riprodurre fedelmente l'azione e soprattutto i sentimenti di un umano.

A.I. si avvicina in questo senso a *E.T.* Due film distanti nel tempo e diversi ma legati da un filo che forse porta allo stesso significato. L'intelligenza artificiale si avvicina all'extraterrestre, e i simulacri sono i due bambini alla ricerca degli affetti più profondi: il bambino in carne ed ossa di *E.T.* alla ricerca di un sostituto del padre nell'extraterrestre e il bambino androide di *A.I.* alla ricerca dell'affetto della madre che avrà solo per un momento, quasi eterno, alla fine del film. Sia in *E.T.* che in *A.I.* le madri leggono una fiaba ai propri bambini, *Peter Pan* nel primo e *Pinocchio* nel secondo. Solo che in *A.I.* la madre legge la fiaba al proprio figlio naturale escludendo David. L'extraterrestre, il non amato di *E.T.* diventa David in *A.I.* (Cohen 2010, p. 73).

Il bambino di spalle, in controluce, davanti ad un fascio di luce è l'immagine per eccellenza del cinema di Spielberg, da *Incontri ravvicinati del terzo tipo* (1977) a *E.T.* (1982) fino ad *A.I.* (2001) in un

percorso immaginario che rappresenta la perdita dell'innocenza e forse la coscienza che questo bambino simulacro di Spielberg, ma anche di Kubrick, non sarà mai abbastanza amato da nessuno e che rimarrà per sempre in lui la ferita della mancanza d'amore forse presente in trasparenza in ognuno di noi (Schellenbaum 1991, p. 14).

Bibliografia

Aldiss B.W., *Supertoys Last All Summer Long and Other Stories of Future Time*, St. Martin's Griffin, 2001 (1969) (trad.it., *Supertoys che durano tutta l'estate*, Milano, Mondadori, 2015).

Castle A. (edited by), *The Stanley Kubrick Archives*, Köln, Taschen, 2005.

Ciment M., *Kubrick*, Paris, Calmann-Lévy, 1999 (trad. it., *Kubrik*, Milano, Rizzoli, 1999).

Cohen C., *Steven Spielberg*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2010.

Francesca G., Isola S., Lardieri L., Pieri I., *Steven Spielberg*, Roma, Sovera, 2008.

Friedman L.D., *Citizen Spielberg*, Urbana-Champaign, University of Illinois Press, 2006.

Harlan J., Struthers J.M., *A.I. Artificial Intelligence from Stanley Kubrick to Steve Spielberg: The Vision Behind the Film*, London, Thames and Hudson, 2009.

Lo Brutto V., *Stanley Kubrick: A Biography*, Boston (Massachusetts), Da Capo Press, 1999 (trad. it., *Stanley Kubrick. L'uomo dietro la leggenda*, Milano, Il Castoro, 2009).

McBride J., *Steven Spielberg. A Biography*, Jackson, University of Mississippi Press, 2010.

Nelson T.A., *Kubrick: Inside a Film Artist's Maze*, Bloomington, Indiana University Press, 2000.

Resmini M., *Steven Spielberg*, Milano, Il Castoro, 2014.

Rice J., *Kubrick's Story, Spielberg's Film. A. I. Artificial intelligence*, London, Rowman & Littlefield, 2017.

Schellenbaum P., *Die Wunde der Ungeliebten: Blockierung und Verlebendigung der Liebe*, München, Kösel-Verlag GmbH & Co., 1988 (trad. it., *La ferita dei non amati. Il marchio della mancanza d'amore*, Como, Red, 1991).

Gas

Gas

Gas

Gas

Versi antichi su musiche moderne: «Tre sonetti del Petrarca» di Ildebrando Pizzetti

Vinicio Corrent

Université de Toulouse Jean Jaurés

Abstract

Le musiche composte nel 1923 da Ildebrando Pizzetti sui versi di tre sonetti del Canzoniere di Petrarca rappresentano un'opera significativa per verificare come l'autore abbia dato una sua sistemazione alla problematica questione del rapporto tra la componente musicale e quella letteraria nell'opera cantata. Tenendo in considerazione alcune importanti pubblicazioni dell'epoca scritte dal compositore in cui venivano precisate le sue convinzioni relativamente a questo problema si è analizzato se le stesse avessero trovato una realizzazione pratica in questo lavoro. Si è quindi contestualizzata l'originalità della proposta di Pizzetti di musicare poesie antiche, nel fervente clima di inizio Novecento. In questo periodo anche altri compositori a lui coevi cercavano una forma di rinnovamento della pratica consolidata dalla tradizione melodrammatica in virtù della quale il compositore richiedeva al poeta di turno un "libretto" creato su misura per la propria musica.

Parole chiave: Ildebrando Pizzetti, Petrarca, opera, libretto, "generazione dell'Ottanta"

The music composed in 1923 by Ildebrando Pizzetti to Petrarca's verses taken from Canzoniere are an example of how a composer solved the problem of the relationship between the lyrical and musical components in sung operas. Starting from some indicative articles and books written by Pizzetti exposing his convictions about this question, their possible introduction into practice has been analyzed. In the beginning of the 20th century, Pizzetti's originality in proposing to compose a musical score to ancient poems was significant and is highlighted. In those times other contemporary authors were also looking for ways to innovate the consolidated melodramatic tradition. An example of this is that the composer would request a libretto from any available poet, which would be tailor made to the composers' music.

Keywords: Ildebrando Pizzetti, Petrarca, opera, "libretto", "generation of the 1880's"

Se la storia ha dimostrato in varie occasioni la veridicità della massima di Niccolò Machiavelli secondo la quale gli uomini camminano percorrendo «le vie battute da altri», è altrettanto vero che numerosi movimenti culturali hanno avuto, per lo meno nella loro fase iniziale, la pretesa di soppiantare radicalmente quelli esistenti. Così i compositori appartenenti a quella che Massimo Mila battezzò con una fortunata espressione, la «generazione dell'Ottanta» (Mila 1963, p. 419), nei primi anni del Novecento, misero in atto una forte reazione nei confronti del melodramma ottocentesco, che in quegli anni continuava a ottenere uno strepitoso successo nonostante la rite di Giuseppe Verdi nel 1901¹. Significativo a questo proposito risulta l'appello che un illustre critico del tempo nonché musicista, Giannotto Bastianelli, lanciò dalle colonne di *Cronache letterarie* rivolgendosi ad alcuni compositori tra i quali Renzo Bossi, Ilde-

1. Cfr. a tal proposito Mila 1963, p. 419.

brando Pizzetti, Gian Francesco Malipiero, Ottorino Respighi. L'idea del critico era di operare una sorta di «risorgimento della musica italiana» la quale dalla fine del Settecento era stata trascinata «nella tristezza e nell'angustia dell'affarismo» (Bastianelli 1911, p. 3). Nel corso dello scritto l'autore esprimeva l'amara constatazione che gli italiani nel mondo intero erano ancora identificati come gli eterni suonatori di serenate, frivoli amatori e danzatori di tarantella e che per quanto riguardava la creazione musicale essi si accontentavano ancora dell'opera melodica melodrammatica il cui limite massimo era rappresentato dall'*Aida* di Verdi: si trattava quindi di proporre qualcosa che andasse ben oltre questo genere che pur avendo consacrato la musica italiana al successo internazionale al tempo stesso ne aveva indicato un limite intrinseco. Probabilmente Bastianelli avvertì e fece sua quella ricerca di novità presente da tempo nel complesso tessuto culturale di fine Ottocento e inizio Novecento e nel suo articolo si rivolse non solo ai compositori, ma anche ai critici, agli intellettuali e agli esponenti del mondo editoriale e imprenditoriale.

Piero Santi spiegò questa voglia di cambiamento con un tentativo di «sprovincializzare» e affermare una propria «espressione nazionale» per cercare di adeguarsi alle aspirazioni di una borghesia europea, fautrice di un capitalismo decisamente più avanzato di quello italiano (Santi 1972, pp. 163 e sgg.). Si tratta di un'interpretazione economico sociale molto attendibile che si lega anche e inevitabilmente a quella più storica del nazionalismo imperante fin dalla seconda metà dell'Ottocento e presente a sua volta nel settore musicale. Non a caso Guido Salvetti nel testo *La nascita del Novecento*² sostiene che numerosi «miti nazionalisti» influenzarono pure la musica e mette in relazione gli stessi con il ruolo che svolsero numerose riviste operanti in quegli anni tra le quali «Il Regno» di Corradini (1903-1906), il «Leonardo» di Papini e Prezzolini (1903-1907), «Hermes» di Borgese (1904-1906), e soprattutto «La Voce» di Prezzolini (1908-1916).

Oltre a tutte queste spiegazioni autorevoli non deve essere sottovalutata la semplice constatazione che i musicisti che si affacciavano al Novecento con l'ardore dei vent'anni si trovavano a operare in un ambiente che lasciava poco spazio a creazioni lontane dai canoni

2. Cfr. Salvetti G., *La nascita del Novecento*, Torino, EDT, 1991, p. 290 e sgg. A questi giornali, aggiungiamo noi, vanno accostati senz'altro «Il Marzocco», soprattutto quello dei primi tempi, quando la direzione fu affidata a Enrico Corradini, e «Pan» che a metà degli anni Trenta, con Ugo Ogetti come direttore, si schierò apertamente e dichiaratamente sul fronte del nazionalismo.

collaudati e di sicuro successo come quelli dell'opera melodrammatica. Per coloro che invece avessero voluto ottenere dei successi seguendo questo genere ormai estremamente sfruttato, l'impresa sarebbe stata oltremodo ardua. Gli appartenenti alla "generazione dell'Ottanta" svilupparono dunque una poetica che tendeva principalmente al rinnovamento ma dal momento che non rappresentavano una compagine unita né tanto meno una scuola dalle specifiche caratteristiche programmatiche, ognuno interpretò a modo proprio questa esigenza di novità³. Le voci più estreme furono senza dubbio quelle di Alfredo Casella e Gian Francesco Malipiero⁴ mentre più moderata fu l'innovazione che perseguirono Ildebrando Pizzetti e Ottorino Respighi. Certamente tutti condividevano tra loro la volontà di prendere le distanze dal melodramma ottocentesco e un elemento comune, se non altro ai più conosciuti tra questi compositori, fu la rivisitazione del rapporto tra la componente musicale e quella poetica nell'opera cantata, che portò all'abbandono del tradizionale libretto. Inoltre, cosa che potrebbe stupire, fu proprio Ildebrando Pizzetti, il più ossequioso nei confronti di Giuseppe Verdi e di tutta la tradizione melodrammatica colui che indicò questa nuova via da percorrere. In uno dei suoi saggi pubblicato nel 1914 e intitolato *I versi per musica* egli dichiarò che nel melodramma dell'Ottocento si era assistito a un progressivo prevalere dell'elemento musicale su quello poetico. Ciò era accaduto, spiegava l'autore, perché il compositore voleva la massima libertà nel districare le sue melodie senza essere vincolato dal testo che era stato declassato a un ruolo talmente secondario che si sarebbe potuto musicare perfino «la lista della lavanderia», bastava che andasse bene al musicista. Stando così le cose, accadeva sempre più di frequente che a scrivere i "libretti" non fossero dei letterati professionisti, ma dei dilettanti, attirati magari dai facili guadagni che tale attività comportava, data anche l'istituzione del diritto d'autore ai primi del Novecento. Di contro i poeti affermati, se interpellati per collaborare con i compositori, etichettavano come "poesia per musica" la loro produzione, quasi volessero significare che era decisamente

3. Proprio sulla questione del melodramma e in particolare su Verdi, Malipiero e Pizzetti arrivarono addirittura a uno scontro che compromise la loro amicizia e che Malipiero descrisse nella seguente pubblicazione: Malipiero G.F., *Oreste e Pilade ovvero le sorprese dell'amicizia- Melodramma senza musica e con troppe parole*, Parma, Luigi Battei, 1922.

4. Non è questa certamente la sede adatta per parlare del sentimento che il compositore veneziano nutriva nei confronti del melodramma e di Verdi, ma basti pensare che la sua prima opera musicale teatrale, *Pantea*, del 1919, fu una pantomima, mentre nelle *Sette canzoni* dell'anno successivo fu abolito il recitativo.

inferiore rispetto agli altri loro versi⁵.

Il fatto che proprio Pizzetti indicasse la via da percorrere per superare questa problematica del rapporto tra il testo e la musica, non deve meravigliare più di tanto dal momento che egli doveva essere abbastanza esperto di tale questione poiché quando era ancora un giovane sconosciuto da poco diplomatosi al Conservatorio, aveva avuto il privilegio di musicare addirittura la tragedia *La Nave*⁶ di Gabriele D'Annunzio. Con il blasonato poeta nacque un sodalizio che sarebbe durato fino all'opera *Fedra* nel 1915. Fu a quel punto che il compositore decise di interrompere la collaborazione per diventare "librettista di se stesso" nel senso che da quel momento provvide per proprio conto a procurarsi i versi da musicare. Non li compose però lui stesso, dato che non era né un poeta né tantomeno un librettista di professione, ma li ricavò dalla poesia antica italiana. Questo fatto di rivolgersi alla letteratura piuttosto che a un libretto costruito su misura dietro prescrizione del compositore rappresentò una forte rottura rispetto alla tradizione precedente e l'inizio di una nuova prassi destinata a essere seguita anche da altri compositori della «generazione dell'Ottanta»⁷.

In un saggio del 1908 in cui faceva la recensione dell'opera di

5. Cfr. Pizzetti I., *I versi per "musica"*, in ID., *Musicisti Contemporanei-saggi critici*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1914, p. 275. Pizzetti con queste osservazioni dimostrò una notevole lungimiranza, dal momento che un rappresentativo compositore della generazione successiva, Luigi Dallapiccola, dopo aver studiato parecchi libretti del melodramma ottocentesco ne avrebbe confermato lo strapotere del compositore nei confronti dell'autore della parte letteraria (Si veda Dallapiccola L., *Parole e musica nel melodramma (1961-1969)*, in *Parole e musica*, a cura di Nicolodi F., introduzione di Gianandrea Gavazzeni, Milano, Il Saggiatore, 1980, soprattutto le pp. 66-93) e avrebbe concluso affermando che a seguito di questo sbilanciamento, il testo che veniva musicato aveva perso il suo valore artistico. Dallapiccola arrivò dunque a definire il linguaggio dei libretti d'opera un «misto di trascuratezza al di là dell'immaginabile e di ricercatezza fuori posto».

6. L'occasione di entrare in contatto con D'Annunzio fu rappresentata da un concorso bandito dal settimanale romano «Il Tirso; cronache musicali e drammatiche», il 23 aprile del 1905 per scrivere le musiche per la tragedia dannunziana *La Nave*.

7. Va detto che i compositori che adottarono tale scelta non la spiegarono mai, almeno allo stato attuale delle ricerche, nel senso che ne parlarono pochissimo nei saggi, nelle interviste e perfino nelle loro lettere private. Vi è solamente una dichiarazione peraltro chiarissima a questo proposito, appartenente a Gian Francesco Malipiero. Nel *Catalogo delle sue opere*, parlando delle già citate *Sette canzoni*, egli ne rivelò la fonte letteraria: «Il testo delle *Sette canzoni* è preso dall'antica poesia italiana, perché in essa si ritrova il ritmo della nostra musica, cioè quel ritmo veramente italiano che a poco a poco, durante tre secoli, è andato perdendosi nel melodramma» (Scarpa 1952, p. 192). Una frase che verrà ripresa dallo stesso Malipiero un po' modificata in un articolo apparso sul periodico «Scenario» alcuni anni dopo la composizione cui faceva riferimento nel quale scrisse: «Il testo delle canzoni è tratto dall'antica poesia italiana, che spesso ha conservato l'accento della nostra antica e perduta musica popolare» (Muraro 1984, p. 147).

Maurice Maeterlinck *Ariane et Barbe-bleue* musicata da Paul Dukas, Pizzetti ebbe modo di entrare ancora più in dettaglio nella dialettica tra poeta e compositore dicendo che il primo avrebbe dovuto fornire alcuni episodi fondamentali per lo svolgersi dell'azione teatrale evitando di compiere analisi psicologiche dei personaggi in scena, mentre al musicista sarebbe spettato il compito di penetrare nell'anima di quest'ultimi e rivelare cosa c'era nel profondo di essi, i loro sentimenti reconditi per poi trasmetterli all'ascoltatore.

L'ufficio della poesia, nel dramma per musica, deve essere quello di provocare e determinare questa rivelazione o, per dir meglio ancora, questa traduzione musicale dei sentimenti [...] riducendo la espressione verbale dei personaggi alle sole parole necessarie per la manifestazione intelligibile del loro sentimento nascosto, togliendo cioè al loro discorso qualsiasi carattere di autoanalisi psicologica (Pizzetti 1908, pp. 87-88).

Alcuni anni più tardi Pizzetti sarebbe ritornato sull'argomento in un altro saggio intitolato *La musica delle parole*, inizialmente redatto per una conferenza al Casinò di San Remo il 5 febbraio 1934 in occasione del Quinto Lunedì Letterario e poi raccolto nella rivista «Musica», I, Firenze, Sansoni 1942. In questo scritto affermò che nella poesia erano presenti due tipi di musicalità: una data dalle cadenze, dalle rime e dalla regolarità dei versi e delle strofe e un'altra più recondita che emergeva «dal variare e dall'impreveduto spostarsi degli accenti, e dai silenzi che le parole sembrano esse stesse crearsi intorno secondo loro misteriose esigenze di respiro e di espansione» (Pizzetti 1942, p. 126).

In buona sostanza Pizzetti voleva che venisse valorizzata la parola nel suo aspetto fonico traducendone lo spirito verbale in suono musicale così da perfezionare ancor più ciò che la poesia voleva esprimere⁸. La perfetta compenetrazione tra poesia e musica si sarebbe raggiunta allora se i versi da musicare non fossero stati scritti con il solo scopo di cantare una bellissima melodia, ma tali da esprimere di per se stessi una musica. Solo in presenza di tale poesia, allora si sarebbe potuta inserire l'opera del musicista. Ecco quando affermava ancora Pizzetti:

8. A capire questo concetto, illustrato da Pizzetti in varie conferenze oltre che in articoli, si cimentò all'epoca anche il critico Guido Pannin. Si veda a tal proposito Pannin G., *La musica della parola in una conferenza di I. Pizzetti*, in «Il Mattino», Napoli, Anno XII, 17 aprile 1934, conservato presso l'Istituto della Enciclopedia Italiana, Archivio storico, Fondo Ildebrando Pizzetti ante 1883 - 1985, Serie 3 (recensioni di opere di Pizzetti), 1906, 1975, Roma.

Che la poesia [...] abbia sempre teso a raggiungere la sua compiutezza, la sua perfezione con la musica, io non esito ad affermare, anche se l'affermazione possa apparire eccessiva a chi pensando, per esempio, a un sonetto di Dante o del Petrarca non può non ammettere che esso non sia in sé stesso perfetto. Insuperabilmente belli e perfetti, sì, codesti sonetti, in quanto che ogni loro verso ogni loro parola han tanto poco peso di materia tanta purezza di spirito ed essenzialità di canto che ognuno di noi ripensandoli e riunendoli sente da essi sorgere e alitare intorno la loro misteriosa musica. Ma chi di noi, che abbia senso musicale, non sente pure il tormento di non poter quella loro musica udire veramente realizzata, fatta vero canto, vero suono? (Pizzetti 1942, pp. 130, 131).

A questo punto, non resta che vedere come il compositore parmense mise in pratica questi suoi concetti prendendo in esame le musiche che nel 1923 scrisse per tre sonetti tratti dal *Canzoniere* di Francesco Petrarca⁹. Il confronto con un'autorità poetica simile avrebbe dovuto rappresentare un'ottima occasione per verificare o perfezionare i principi artistici che abbiamo fin qui riepilogato, ma le ragioni per cui si avvicinò a un testo di siffatta fattura non vanno ascritte solo al campo della personale ricerca musicale, ma anche a motivi autobiografici, dal momento che da poco gli era morta la moglie Maria Stradivari. Mila De Santis, che propose tale motivazione riflettendo sul contenuto dei sonetti: *La vita fugge e non s'arresta un'ora, Quel rosignuol che sì soave piagne e Levommi il mio penser in parte ov'era*¹⁰ disse anche che Pizzetti dispose questi componimenti in modo da proporre una sorta di gradazione della tensione drammatica dal dolore iniziale dei primi due sonetti a una sensazione di maggior conforto contenuta nell'ultimo dei tre¹¹. Aggiungiamo che questa sorta di sviluppo ascensionale corrisponde anche a un'evoluzione stilistica dal momento che nel primo sonetto Pizzetti sembra quasi nutrire un rispetto reverenziale per il te-

9. Cfr. Pizzetti I., *Tre sonetti del Petrarca*, Milano, Ricordi, 1923. Da questo testo sono tratti tutti gli esempi sotto riportati.

10. Il testo da cui il compositore trasse questi componimenti è il seguente: *Rime di Francesco Petrarca con l'interpretazione di Giacomo Leopardi e con note inedite di Eugenio Camerini*, edizione stereotipa, Milano, Società editrice Sanzogno, 1907.

11. Cfr. De Santis M., *Petrarca nel primo Novecento musicale italiano*, in Chegai A., Luzzi C. (a cura di), *Petrarca in Musica: atti del Convegno Internazionale di Studi Arezzo, 18- 20 marzo 2004*, Lucca, Libreria musicale italiana, 2005, pp. 495, 501, 523. Nello stesso saggio oltre a questa motivazione la studiosa sostiene, a ragione, che alla base della composizione vi erano pure delle ragioni polemiche nei confronti di Arnold Schönberg, che a sua volta aveva musicato Petrarca. Pizzetti aveva infatti pubblicato nel 1916 ne «Il Marzocco» un articolo intitolato *Di Arnold Schönberg e di altre cose*, in cui dopo essersela presa con i critici italiani che avevano definito Schönberg un innovatore, lo bollò come «poveretto» dicendo che la sua musica forniva un'impressione di «vecchiume» e «rancidume» (Pizzetti 1916, pp. 2, 3).

sto poetico, mentre nel corso degli altri due sarà più disinvolto nel proporre le sue idee musicali. In effetti nel primo componimento si nota subito come il musicista sia molto scrupoloso nel riprodurre il ritmo lento e ribattuto del testo poetico che si sviluppa con versi divisi in due e con delle ripetizioni imperniate nella coordinazione “e”. Il disegno melodico procede in prevalenza per gradi congiunti, sorretto da blocchi accordali del pianoforte che si muove per quinte vuote ricordando la modalità arcaicizzante. Un po’ prevedibile se vogliamo la melodia che accompagna il secondo verso, vale a dire quello che esplicitamente parla della morte, che si sviluppa attraverso una discesa melodica di un’ottava. Es. 1 bb 3, 4:

The image shows a musical score for voice and piano. The voice part is written on a single staff in a single system. The lyrics are: "sò-ra: E la mor-te vien de-tra gran giór-na - te:". The piano part consists of two staves (treble and bass clef) in a single system. The piano part features chords and some melodic lines. The key signature has one flat (B-flat).

Il conflitto tra il passato, il presente e il futuro che provoca lo sconvolgimento nel poeta viene reso musicalmente da una progressione cromatica ascendente da parte del pianoforte che contrasta la melodia discendente del canto, ed è costituita da accordi ben riconoscibili ma senza relazione armonica tra loro. Pizzetti sembra costruire un’ampia modulazione che però finisce per gravitare nel “mi” minore di impianto. Da notare il rispetto con cui viene trattato strutturalmente il testo, dal momento che la prima quartina coincide con un preciso disegno melodico la cui chiusura è ribadita dal pianoforte (quarta e quinta battuta dell’Es. 2). Es. 2, da b. 5 a b.9:

The image displays two systems of musical notation. The first system includes a vocal line (Canto) and a piano accompaniment (Piano). The vocal line is in a treble clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. It features a melodic line with lyrics: "E le cose pre - senti e le pas-sa-te, Midan-no guer-ra, e le futu-ran". The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs) and features a complex harmonic structure with a series of chords. The second system includes a vocal line (Vo.) and a piano accompaniment (Pno.). The vocal line is in a treble clef and has the lyric "co - ra". The piano accompaniment continues the harmonic structure from the first system.

L'ultimo verso della seconda quartina poetica, *l' sarei già di questi pensier fora*, che contiene l'idea del suicidio viene esasperato musicalmente da una tensione armonica costituita da una serie di accordi che partendo da un "sol" diesis minore si fermano momentaneamente in un accordo ambiguo perché oscillante tra "sol" maggiore e "mi" minore per poi approdare alla relativa maggiore "si" dove inizia la prima terzina. Questo movimento verticale tende verso l'alto contrastando la linea melodica del canto che attraverso un discreto cromatismo scende accompagnato anche da una variazione dinamica dal *f* al *pp*. Si tratta di una scrittura musicale abbastanza complessa che vuole esprimere al meglio questo conflitto interiore che Petrarca viveva e il dissidio delle sue passioni. Es. 3, da b. 13 a b. 16:

The image displays three systems of musical notation for a voice and piano piece. The first system, labeled 'Canto' and 'Piano', shows the vocal line with lyrics 'ta te. I' sa - rei già di' and a piano accompaniment. The second system, also labeled 'Canto' and 'Piano', continues the vocal line with lyrics 'que - si pen - sier' and 'to - ri' and features a more complex piano accompaniment with chords and arpeggios. The third system, labeled 'Vo.' and 'Pno.', shows the vocal line with lyrics 'Tor - nati a' and a piano accompaniment. The score includes various musical notations such as dynamics (p, pp, f, f^{no.}), articulation (accents), and phrasing (breathes, slurs).

Decisamente più lineare la parte musicale che accompagna le due terzine del sonetto nella quale si nota come Pizzetti cerchi il più possibile di rispettare il testo poetico dal momento che l'accompagnamento pianistico risulta poco elaborato. La voce, mai raddoppiata dal pianoforte, si dispiega più libera rimanendo sola nella prima parte del verso mentre nelle ultime due sillabe si intercala con un controcanto pianistico impostato sulla ripetizione di due terzi-

ne. Questo procedere è molto evidente nel terzo verso della prima terzina, *Veggio al mio navigar turbati i venti*, che addirittura viene cantato senza alcun accompagnamento. Es. 4, da b. 20 a b. 27:

The image displays three systems of musical notation for voice and piano. Each system consists of a vocal line (Canto, Vo., or Vo.) and a piano accompaniment (Piano, Pno.).

System 1: The vocal line begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The lyrics are "Veg-gio al mio na-vi-gar tur-ba-ti ven-ti: Veg-gio for-tu-nain". The piano accompaniment starts with a grand staff (treble and bass clefs) and a key signature of two sharps. It features a series of chords and some melodic lines in the right hand, with a more active bass line in the left hand.

System 2: The vocal line continues with the lyrics "por-to, e stan-coo-mai il mio noc-chier, e rot-te ar-bo-ree". The piano accompaniment continues with similar harmonic and melodic patterns, including triplets and slurs.

System 3: The vocal line concludes with the lyrics "sar-te, Ei lu-mi dei, che mi tur-so-glio". The piano accompaniment ends with a final chord and a dynamic marking of *p* (piano). The system includes a *dim.* (diminuendo) marking above the vocal line and a *p* marking below the piano accompaniment.

Come già rilevato, musicalmente la seconda parte del sonetto viene resa in modo meno concitato della prima, soprattutto per quanto riguarda l'accompagnamento del pianoforte. Pizzetti segue la metafora del difficoltoso navigare suggerita dal poeta, riproducendolo con frasi melodiche quasi sempre in levare. In battute troviamo il termine *spenti*, riferito agli occhi di Laura, che rappresentavano le stelle della navigazione, quindi gli unici punti di riferimento. Questo termine viene reso con due note uguali ribattute e un accordo finale del pianoforte in "mi" minore. (Si veda l'Es. 4 ultime tre battute).

All'intenzione di rispettare la metrica dell'endecasillabo, va ricordato il fatto che l'accento della decima sillaba del verso, in tutto il brano viene quasi sempre reso con una nota in battute all'interno di una disposizione sillabica, tranne che in alcuni melismi come accade per il termine "pensier" alla seconda battuta dell'Es. 3. A questa modalità il compositore ricorrerà abbondantemente anche nel secondo sonetto, *Quel rosignuol che si soave piagne* nel quale poeticamente Petrarca proponeva l'analogia tra il suo stato d'animo, addolorato per la morte di Laura e il canto triste di un usignolo che aveva perduto i suoi figli o la compagna. Che in questo secondo brano ci sia però una maggiore vivacità musicale lo si coglie fin dall'introduzione affidata al pianoforte nel tentativo riuscito di imitare il canto dell'usignolo. Lo strumento ha anche un maggiore risalto rispetto al sonetto precedente ed esegue delle progressioni ascendenti e discendenti che fanno da contrappunto al canto, come ad esempio nella battuta 12. Es. 5, b. 12:

Musical score for voice and piano. The voice part has lyrics "cie - lo e le can -". The piano part features a descending line of chords in the right hand and a more active line in the left hand, including triplets and a "tutti" marking.

Allo stesso modo Pizzetti si serve del pianoforte per sottolineare la conclusione delle varie sezioni del sonetto. Alla fine della prima quartina gli viene affidata una progressione discendente di due quartine di biscome su un accordo di "do" diesis minore. Es. 6, bb. 16 e 17:

Musical score for voice and piano. The voice part has lyrics "E na - tu - ra - te per chem'ac - con". The piano part features a descending line of chords in the right hand and a more active line in the left hand, including a "pp" marking.

Nella conclusione della seconda quartina per sottolineare il termine *Morte* vengono suonate quattro doppie terzine di semicrome, che riproducono come un ostinato l'arpeggio su un accordo di settima di "la" sospeso data la presenza del "re" al basso. A prova del rispetto per il testo poetico è da notare come *Morte* venga cantato con due note identiche di "mi" su cui va a concludere una linea di canto discendente. Anche il pianoforte si adegua con degli accordi discendenti, nonché con un registro che arriva al *pp*. Es. 7, bb. da 22 a 2:

Voce

la - que: Que 'rDee non cre - de v'io re - gna - se

Piano

Vo.

Mor - te...

Pno.

pp

Vo.

P dolce

O

Pno.

7:

La prima e la seconda terzina sono separate da una battuta di pausa nella quale il pianoforte esegue un'ottava in levare con i bassi nella dominante del "do" diesis minore, tonalità con cui riparte la seconda terzina. Es. 8 da b. 37 a 40:

Voce

E na-ta not - te per che mi sic - com

Piano

Vo.

pa - gre È mi ram - men - se la mia da - ra

Pno.

Vo.

sor - te: Chàl tri che me non ho di cui

Pno.

Per rispettare la struttura del sonetto, oltre a questo utilizzo del pianoforte, Pizzetti si serve del canto. Il disegno cellula melodica che accompagna il primo verso del componimento è identico a quello del primo verso della seconda quartina. La stessa melodia viene utilizzata per il secondo verso della seconda quartina solo che trasposta una terza sopra. In questo modo viene rafforzata l'allitterazione della congiunzione "e" che inizia i versi 5 e 6 *E tutta notte par che m'accompagne / E mi rammente la mia dura sorte*. Es. 9, bb. da 16 a 21:

Anche in questo caso come nella precedente poesia viene rispettato l'accento tipico dell'endecasillabo nella decima sillaba, attuato con il ricorso a delle note dai valori maggiori. Ogni verso è poi cantato con una propria melodia e quasi sempre staccato dal seguente.

Da notare invece a favore della maggior disinvoltura del compositore il fatto che vi sia una ricerca ritmica che a volte mette a dura prova il cantante, infatti il pianoforte laddove procede per ottave, non lo fa con l'intento di rafforzare il canto che segue invece un suo sviluppo indipendente. Allo stesso modo va rivelata la maggiore complessità dell'accompagnamento soprattutto nelle tre battute finali in cui viene proposta la tonalità di "do" diesis minore, con un rapidissimo cambio di modo in maggiore per poi ribadire il minore dando l'idea di una risoluzione apparente. Es. 10, bb. da 45 a 48:



Nel terzo sonetto, *Levommi il mio penser in parte ov'era*, come già anticipato, Pizzetti riesce a ricreare quel senso di conforto che la poesia suggeriva. In questo componimento Petrarca aveva presentato Laura come una donna decisamente meno *altera* di quella che era solita mostrarsi in vita quando non aveva mai rivelato il suo amore al poeta. Non solo, sembra pure più umana e quasi materna quando gli prende la mano per indicargli il desiderio di averlo nella sua stessa sfera. Il compositore riesce a creare un canto che si distende abbastanza libero rispetto all'accompagnamento del pianoforte molto meno complesso rispetto al sonetto precedente. Il verbo iniziale *levommi* il cui significato oscilla tra l'azione di innalzare e quella di confortare è reso molto bene da una melodia ascendente che si distende nello spazio di una sesta. Si procede quindi per gradi congiunti ma si raggiunge con salto di quinta un acuto sul "sol" di b. 8 in corrispondenza del termine "bella" nel verso che chiude la prima quartina: *La rividi più bella e meno altera*. Es. 11, bb. da 7 a 9:

The image displays two systems of musical notation. The first system is for Voice and Piano. The vocal line is in a treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The lyrics are 'cer-di'oser-na, La ri-vi-di più bel-la e me-nou'. The piano accompaniment consists of two staves, with the right hand playing a melodic line and the left hand providing harmonic support. The second system continues the vocal line with the lyrics 'te-ri...' and the piano accompaniment. The piano part features a prominent melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand, with various articulations and dynamics.

L'acuto corrisponde alla cesura che cade nell'accento del termine "bella" e viene reso musicalmente con una semiminima e croma, figurazione ritmica solita di cui Pizzetti si era servito anche negli altri due sonetti per rispettare l'accento della decima sillaba degli endecasillabi. Lo slancio dell'acuto è comunque preparato dal pianoforte che propone un disegno che continua, rafforzato in ottave anche dopo il picco cantato. Notevole è un altro acuto sempre con la nota "sol", non a caso coincidente con il termine *solo* e in corrispondenza del verso 10 in cui Laura indica al poeta che lo aspetterà. Es. 12, bb. da 19 a 21:

The image shows a musical score for voice and piano. The voice part is on a single staff with lyrics "ma - no. Te so - la apri - to c". The piano part consists of two staves. Dynamics include "mf" and "mp" for the voice, and "p" and "mf" for the piano. The piano part features complex chordal textures and melodic lines.

Dicevamo che il sonetto esprime un tormento interno decisamente minore rispetto agli altri e Pizzetti riesce a rendere tale stato d'animo più rinfrancato anche con l'uso di un'armonia che diversamente dalle due prove precedenti, non è ambigua, ma è ben delineata nel "fa" maggiore. Basti pensare agli ampi accordi iniziali. (Si veda il successivo Es. 13). L'incertezza tonale comparirà verso la fine, precisamente in coincidenza con la seconda terzina del sonetto in cui il poeta si chiedeva perché Laura avesse aperto la mano per lasciarlo andare (*Deh, perché tacque ed allargò la mano?*). Da questo momento e fino alla fine il canto sarà sempre più libero dall'accompagnamento del pianoforte che invece riemergerà nel finale dissolvendosi nella timbrica del *pp*. A differenza degli altri due sonetti, qui Pizzetti non si cura molto di separare ogni verso dall'altro, anzi i primi due di ogni quartina sono inseriti in una linea melodica comune. Es. 13, bb. da 1 a 4:

Voce *Largo* *p*
Le-vo-mil mio pen - sier in par - te ov'èra quel-lach'io

Piano *p ma chiaro* *pp*

Vo. *p*
cer - co e non ri - tro - voin

Pno. *p*

Così accade pure con la prima terzina il cui primo verso inizia nella stessa battuta del precedente dopo solo un quarto di pausa. Es. 14, bb.da16 a 18:

Voce
na-ta in - nan - zi se - ra... Mio ben non capin in-ai-let - tou

Piano

Maggiore stacco ha invece l'ultima terzina. Es. 15, bb.26, 27:

The image shows a musical score for voice and piano. The voice part is written on a single staff in 3/4 time, starting with a rest for 8 measures, then singing "Deh... perchè tac-que ed al-lar-gò la". The piano accompaniment is written on two staves (treble and bass clef). The right hand has a melodic line, and the left hand has a more complex, rhythmic line. There are dynamic markings "pp" (pianissimo) in the piano part.

Va infine osservato come Pizzetti rispetti anche in questo sonetto l'accento della decima sillaba dell'endecasillabo nonostante non accada sempre che le due note in successione presentino valori differenti. Vale la pena ribadire quanto detto in precedenza e cioè che mentre ne *La vita fugge e non s'arresta un'ora* vi era un'eccessiva sillabazione e un procedere del canto per gradi congiunti che rendeva la musica subordinata al testo, in quest'ultimo sonetto la melodia è maggiormente dispiegata. La scrittura sillabica non è sparita, ma risulta certamente più mossa e come visto trova il suo apice nei due acuti evidenziati nel corso dell'analisi. A sua volta il pianoforte, che nel sonetto *Quel rosiguol che si soave piagne* aveva uno spazio ragguardevole, riesce qui ad adeguarsi alla melodia cantata senza necessariamente presentare un'eccessiva complessità pur non mancando di essere incisivo.

Quando Pizzetti compose quest'opera aveva ormai conseguito una maturità artistica, ma queste musiche rappresentano comunque una tappa importante per la sistemazione della sua poetica, soprattutto alla luce delle indicazioni programmatiche che andava raccomandando e che abbiamo cercato di ricostruire. Con questa composizione egli infatti riuscì a realizzare nel migliore dei modi il rapporto tra la componente poetica e quella musicale facendo sparire lo sbilanciamento a favore della parte musicale. Arrivare a questo risultato non era una cosa semplice perché come osservato si capovolgeva la prassi secondo la quale il musicista ordinava un testo fatto su misura per la sua composizione. Adesso il testo era già esistente e soprattutto nel caso di Petrarca apparteneva a un tipo di linguaggio che nel corso dei secoli era diventato una sorta di codice di scrittura poetica. Per quanto rivelato anche dall'analisi compiuta possiamo a buon diritto affermare che Pizzetti riuscì a mettere in pratica felicemente il suo obiettivo di riequilibrare i due com-

ponenti. Lo notò subito Gianandrea Gavazzeni che in un saggio sul compositore parmense mise in evidenza come quest'ultimo avesse saputo cogliere proprio il «sentimento poetico», della parte letteraria, senza fare sì che la musica arrecasse a questa «adombramenti o illuminazioni» (Gavazzeni 1937, p. 37) che non le erano propri. Altrettanto eloquente fu la dichiarazione di Guido Gatti secondo il quale in quest'opera «il musicista è tutto nel poeta e il poeta nel musicista» (Gatti 1919, p. 198).

Da ultimo risulta importante ricordare che questi *Tre sonetti del Petrarca* rientrano nel genere della lirica da camera che a quei tempi era considerato un tipo di produzione minore rispetto a quello dell'opera cantata. Era stato ancora Pizzetti a mettere in evidenza l'inferiorità con cui era considerato questo genere musicale in un suo articolo del 1914 intitolato proprio *La musica vocale da camera*¹². In esso il compositore scriveva che alla lirica vocale ricorrevano soprattutto musicisti meno affermati i quali si accontentavano di utilizzare delle poesie tra le più «sciatte e idiote» (Pizzetti 1914, p. 3) che erano in circolazione. Sempre nel corso dello scritto l'autore faceva notare però che ormai anche qui era in atto un cambiamento e che molti compositori avevano iniziato a prestare un'attenzione sempre maggiore per ciò che il poeta voleva significare. I testi quindi venivano musicati in modo analitico, quasi parola per parola e in ragione di ciò la musica risultava ricca di modulazioni e di ritmo. Anche nel caso della lirica da camera dunque non era per nulla limitante avere un testo già composto da musicare, ma anzi il musicista era più stimolato a rendere al meglio e completare il significato che il poeta aveva voluto indicare con il suo componimento. Come si può notare dunque la rivisitazione della parte musicale attraverso l'adozione di testi antichi rappresentò un elemento importante non solo per il rinnovamento del genere dell'opera teatrale ma costituì una base comune da cui partire. Inoltre va osservato che la lirica da camera era priva di arie, declamati e soprattutto non necessitava dell'impatto scenico, di conseguenza maggiore era il raccoglimento e l'attenzione del pubblico durante queste esecuzioni. Certamente testi come quello di Petrarca e di altri autori del periodo iniziale della lirica italiana sarebbero risultati meno significativi dal punto di vista semantico per il pubblico contemporaneo, ma avrebbero consentito di rendere più omogenea l'intera produzione. In effetti come più volte rimarcava Gian Francesco Malipiero, nell'opera

12. Cfr. Pizzetti I., *La musica vocale da camera*, in «Il Marzocco», XIX n. 11, 15 marzo 1914, p. 3.

drammatica teatrale tutta l'attenzione del pubblico era riposta nelle esibizione dei cantanti, divenuti veri e propri idoli e di conseguenza il compositore era condizionato dall'esigenza di far risaltare le doti vocali del protagonista¹³. Un testo invece scritto prima e cristallizzato nel tempo non si sarebbe adattato alle prodezze canore del solista consentendo anche una maggiore libertà per le idee musicali del compositore. Questa fu una delle strade attraverso le quali si sarebbe incamminato il percorso di rinnovamento dei compositori coetanei di Pizzetti e che in definitiva per quanto detto finora si può perfettamente riassumere nel motto che il musicista parmense spesso amava ripetere: «restaurare innovando».

13. Parecchi furono gli scritti del compositore veneziano a questo proposito. Uno, emblematico, fu *L'arte di ascoltare*, in «La riforma musicale», Torino, 21 febbraio 1915, conservato presso Istituto per la Musica - Fondazione Giorgio Cini Onlus, Venezia, Fondo Gian Francesco Malipiero.

Bibliografia

Bastianelli G., *Per un nuovo Risorgimento*, in «Le cronache letterarie», Firenze, Casa editrice italiana, 2 luglio 1911.

Dallapiccola L., *Parole e musica nel melodramma (1961-1969)*, in Nicolodi F. (a cura di), *Parole e musica*, introduzione di Gavazzeni G., Milano, Il Saggiatore, 1980.

De Santis M., *Petrarca nel primo Novecento musicale italiano*, in Chegai A., Luzzi C. (a cura di), *Petrarca in Musica: atti del Convegno Internazionale di Studi, Arezzo, 18- 20 marzo 2004*, Lucca, Libreria musicale italiana, 2005.

Gatti G.M., *Le liriche di Ildebrando Pizzetti*, in «La Rivista Musicale Italiana», (RMI) Vol. XXVI, Torino, Bocca, 1919.

Gavazzeni G., *Tre studi su Pizzetti*, Como, Emo Cavalieri, 1937.

Malipiero G.F., *Memorie utili: ovvero come nasce in un musicista il desiderio di scrivere per il teatro*, in «Scenario», 3, marzo 1938, pp. 107-110.

Malipiero G.F., *Oreste e Pilade ovvero le sorprese dell'amicizia- Melodramma senza musica e con troppe parole*, Parma, Luigi Battei, 1922.

Mila M., *Breve storia della musica*, Torino, Einaudi, 1963.

Muraro M.T. (a cura di), *Malipiero scrittura e critica, Atti del Convegno in occasione del centenario della nascita (Venezia-Asolo, 24-25 settembre 1982)*, Firenze, Olschki, 1984.

Pizzetti B., *Ildebrando Pizzetti Cronologia e Bibliografia*, Parma, La Pilotta 1980.

Pizzetti I., *Ariane et Barbe-bleue*, in «La Rivista Musicale Italiana», XV, Torino, Fratelli Bocca Editori, 1908.

Pizzetti I., *Di Arnold Schönberg e di altre cose*, in «Il Marzocco», anno XXXI n. 51, 17 dicembre 1916, pp. 2-3.

Pizzetti I., *Musicisti Contemporanei-saggi critici*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1914.

Pizzetti I., *La musica delle parole*, in Colacicchi L., De Pirro N., Gatti C., Labroca M., Ronga L., Rosi-Doria G., Tiby O. (a cura di), *Musica*, vol. I, Firenze, I Sansoni, 1942.

Pizzetti I., *Tre sonetti del Petrarca*, Milano, Ricordi, 1923.

Pannain G., *La musica della parola in una conferenza di I. Pizzetti*, in «Il Mattino», Napoli, Anno XII, 17 aprile 1934, conservato presso Istituto della Enciclopedia Italiana, Archivio storico, Fondo Ildebrando Pizzetti ante 1883 – 1985, Serie 3: recensioni di opere di Pizzetti, 1906, 1975, Roma.

Rime di Francesco Petrarca con l'interpretazione di Giacomo Leopardi e con note inedite di Eugenio Camerin, edizione stereotipa, Mi-

lano, Società editrice Sanzogno, 1907.

Salveti G., *Ideologie politiche e poetiche musicali nel Novecento italiano*, in «Rivista italiana di musicologia», a. XXXV, 2000, pp 107-133.

Salveti G., *La "generazione dell'80" tra critica e mito*, in Nicolodi F. (a cura di), *Musica Italiana del primo Novecento: "la generazione dell'80"*, Atti del Convegno Firenze 9-10-11 maggio 1980, Firenze, Olschki, 1981, pp. 47-48.

Salveti G., *La nascita del Novecento*, Torino, EDT, 1991.

Santi P., *Passato prossimo e remoto nel rinnovamento musicale italiano del Novecento*, in «Studi Musicali», I, 1, Firenze, Olschki, 1972.

Scarpa G. (a cura di), *L'opera di Gian Francesco Malipiero: saggi di scrittori italiani e stranieri, con una introduzione di Guido M. Gatti, seguiti dal catalogo delle opere con annotazioni dell'autore e da ricordi e pensieri dello stesso*, Treviso, Canova, 1952.

Mimesis, attendibilità narrativa e reazione morale del lettore di fiction

Toni Marino

Università per Stranieri di Perugia

Abstract

Il saggio approfondisce con uno studio sperimentale il ruolo-guida che il narratore avrebbe nella decodifica di testi narrativi da parte del lettore. Questa ipotesi, già largamente accreditata dagli studi sperimentali di Marisa Bortolussi e Peter Dixon e dalla teoria del "narratore conversazionale", sostiene che le manipolazioni del lettore, delle sue reazioni emotive così come dei suoi giudizi interpretativi, sono più efficaci se condotti dal narratore del testo, riuscendo addirittura a produrre la sospensione di regole logiche nei processi di interpretazione. In linea con questa teoria, il saggio approfondisce lo studio della reazione morale in lettori di fiction, illustrando i risultati di un esperimento che analizza la reazione morale a differenti versioni manipolate del romanzo Gomorra. Non si tratta, però, di approfondire il fenomeno della *perverse alliance*, ma di valutare il peso che determinate strutture narrative, e quindi elementi strutturali perfettamente individuabili a livello testuale, hanno nella determinazione di giudizi morali del lettore. In modo particolare l'esperimento valuta il peso che l'attendibilità del narratore può avere nella manipolazione morale dei lettori.

Parole chiave: narratore conversazionale; narratore attendibile; realismo; giudizi morali; lettore

This paper deepens, with an experimental study, the leading role that narrator would have in the decoding of narrative texts by the reader. This hypothesis has already been accepted by the experimental studies of Marisa Bortolussi and Peter Dixon, and by their theory of the "conversational narrator". According to this theory, manipulations of the reader's emotional reactions and interpretations are more effective if conducted by the narrator of the text. Narrator can induce the suspension of logical rules in readers, during the interpretation processes. This paper, in particular, explores the moral reaction in readers of verbal fiction. In it, the results of an experiment that analyzes the reaction to different manipulated versions of the novel Gomorra, are analyzed. This experiment is also related to the experiments on the phenomenon of the "perverse alliance", but in it the role that narrator has in determining the reader's moral judgments is the goal, not a specific reaction of readers. Perverse alliance, according our results, is only an effect of the narrative structures in the text. According our results the reliable narrator and a specific structure of realism pilot the formulation of moral judgments in readers.

Keywords: conversational narrator; reliable narrator; realism; moral judgment; reader

1. La prospettiva della narratologia classica

Uno dei problemi posti sullo sfondo degli studi sulla narrazione, ereditato dall'intera tradizione di studi sulla letteratura e sull'arte in generale, è il problema della mimesis, cioè delle procedure tecniche tendenti a tradurre nelle opere di finzione elementi della realtà, e più in generale la questione sullo statuto delle opere di finzione rispetto al reale. Qual è lo statuto di verità della *fiction*, se a essa appartengono romanzi di finzione e romanzi che dichiaratamente non lo sono? Una risposta pertinente a questa domanda fu formulata, pochi anni dopo il celebre lavoro di Booth - *The Rhetoric of*

Fiction che decretava sostanzialmente l'impossibilità di un romanzo realista – dal linguista John Searle (1974-75), secondo il quale la compresenza di opere con statuti di verità differenti in un unico gruppo di famiglia – così definisce la letteratura, come un sistema i cui elementi sono accomunati non da proprietà intrinseche ma da "somiglianze di famiglia" – è una questione che riguarda unicamente il lettore e le sue scelte. Sta al lettore, in altre parole, anettere o meno una determinata opera, di finzione o reale, al gruppo di famiglia. Invece, sta all'autore decidere anticipatamente lo statuto di verità della sua opera. Secondo Searle, infatti, che compara a tal proposito un romanzo e un articolo del *New York Times*, la differenza nello statuto di verità tra i due è unicamente nella responsabilità dell'autore rispetto alle regole verticali che collegano, come accadeva nella gerarchia dei formalisti, la serie degli articoli di giornale alla realtà, e che l'autore di tali articoli si impegna a rispettare, mentre non accade lo stesso per l'autore di opere di finzione. La cosa non significa che le caratteristiche linguistico-strutturali delle opere di finzione siano differenti, ma significa che l'autore delle opere di finzione non si impegna a mantenere una corrispondenza stretta tra serie narrativa finzionale e realtà. Egli può anche mascherare la finzione, come quasi sempre accade, e far mostra di produrre atti linguistici del tutto simili a quelli di un articolo di giornale, pur in presenza di affermazioni del tutto fittizie. Secondo Searle il grado di verità di un'opera di finzione è dunque stabilito dall'autore, che può contrattare con il lettore, questa è la sua idea, le regole che stabiliscono le relazioni tra finzione e realtà. «I critici letterari – scrive Searle – han spiegato su basi ad hoc come l'autore trasmette atti linguistici seri attraverso l'esecuzione di quegli atti linguistici fittizi che costituiscono l'opera di finzione, ma non c'è ancora una teoria generale dei meccanismi attraverso i quali queste intenzioni illocutive serie sono trasmesse da illocuzioni fittizie».

Come anticipato, però, Wayne Booth aveva avanzato una critica serrata all'illusione del realismo letterario, articolata in una serie di riflessioni sulle operazioni di mascheramento finzionale del realismo narrativo, ruotanti intorno alle categorie dell'autore implicito, del lettore implicito e del narratore attendibile o inattendibile. Per Booth, come per Searle, l'opera di finzione è il frutto di un'azione intenzionale dell'autore, che però può essere ricostruita dal lettore, o più plausibilmente dal critico, attraverso un'operazione di studio attento e sorvegliato delle strutture narrative che sostengono la finzione, cioè dei mascheramenti finzionali. L'osservazione attenta di queste strutture serve a ricostruire una sorta di simulacro dell'in-

tenzionalità autoriale che Booth definisce *autore implicito*. L'autore implicito è l'insieme delle strategie testuali utili a sostenere un punto di vista narrativo, un'angolazione prospettiva attraverso cui osservare i fatti. Tali strategie possono essere palesi o nascoste, e spetta al lettore svelarle attraverso un'operazione pragmatica che parte dall'osservazione delle figure testuali, cioè delle strutture narrative, e risale al simulacro autoriale che le ha prodotte – una sorta di profilazione dell'autore a partire dal testo.

Allo stesso modo, in maniera simmetrica e opposta, Booth introduce la figura del *lettore implicito*, anch'essa deducibile attraverso operazioni di analisi che partono dal testo, perché è il testo che postula l'esistenza di uno o più lettori di riferimento – sorta di target di lettura – che possono differenziarsi in (i) *lettore implicito autoriale*, in grado di riconoscere la finzione, (ii) *narratario*, che accetta la finzione, e (iii) lettore che crede alla finzione. Autore implicito e lettore implicito sono significati attivati da figure testuali, che drammatizzano la relazione tra autore reale e lettore reale incamerandola nel testo. Si tratta di una teoria che concilia l'*intentional fallacy* di Wimsatt e Beardsley (1954) – marcando il testo-centrismo tipico della quasi totalità degli approcci narratologici – con la posizione di Searle sulla responsabilità autoriale della finzione, che Booth in un certo senso anticipa. Il pragmatismo della comunicazione narrativa tra autore e lettore è in questo modo incamerato nel testo e deducibile unicamente sulla scorta della traccia narrativa e delle sue strutture.

Il narratore, a differenza dell'autore implicito, è una figura testuale che si assume la responsabilità narrativa. Essa non è un significato attuato dall'insieme delle procedure retoriche del testo, ma è una delle componenti del testo. Il narratore può essere drammatizzato, cioè essere un personaggio della storia, o anche un personaggio appartenente a un piano narrativo e spazio-temporale differente, oppure non esserlo, e cioè essere semplicemente una voce che racconta la storia. Allo stesso modo, sia che appaia come personaggio che come semplice voce, il narratore può prendersi la libertà di esprimere commenti sulla storia, e quindi mostrare al lettore il proprio punto di vista sui fatti sino a spingersi verso l'autocoscienza narrativa, cioè una strategia retorica che consiste nel mostrare narratori consapevoli del proprio ruolo, con l'effetto di rafforzare lo statuto di verità di ciò che dicono nei confronti del lettore. All'opposto, può scegliere di limitarsi a una sorta di oggettivo distacco, che può prevedere delle gradazioni, cioè delle differenti distanze rispetto ai fatti narrati, distanze in merito alla quantità e qualità dell'informa-

zione data al lettore, ma anche di coinvolgimento emotivo.

La relazione che si stabilisce tra la figura testuale del narratore e l'autore implicito determina i differenti statuti di verità dei mascheramenti finzionali proposti nella narrazione, cioè influenza l'attendibilità di ciò che viene raccontato. In maniera dicotomica, la condivisione dell'universo cognitivo e morale dell'autore implicito da parte del narratore determina l'attendibilità del narratore, mentre l'assenza di condivisione rende il narratore inattendibile. Attendibilità e inattendibilità del narratore, o dei narratori, perché una storia può certamente avere più figure testuali responsabili del racconto, non vanno però confuse con l'inattendibilità logico-cognitiva, cioè con i racconti che contraddicono regole del mondo reale, né con l'inattendibilità palesata, che si verifica quando il narratore mente sapendo di mentire. I narratori, infatti, sono i responsabili di quelle illocuzioni fittizie, così come le ha definite Searle, attraverso le quali l'autore implicito, cioè il significato complessivo della strategia retorica del testo narrativo, viene attivato e comunicato al lettore. Di fronte al narratore, il lettore sottostà al regime di verità delle opere di finzione, regime secondo il quale il narratore non si impegna a garantire la verità di ciò che dice, a rispettare cioè quelle che Searle ha chiamato regole di corrispondenza verticale tra testo narrativo e realtà concreta. Quando però l'istanza narrativa, nel corso della lettura, viene comparata con il simulacro dell'autore, cioè con l'autore implicito, allora al lettore viene consegnato una sorta di criterio di selezione della verità, cioè uno strumento per selezionare i significati ai quali credere e quelli dei quali dubitare, e questo criterio è governato dalla logica del confronto e dalla classificazione delle responsabilità narrative come attendibili o inattendibili.

2. La riformulazione del concetto di attendibilità narrativa

La riformulazione del concetto di narratore inattendibile, e quindi delle modalità attraverso le quali uno studioso può definire i criteri di attendibilità e inattendibilità di un narratore, e conseguentemente ipotizzare, secondo l'ottica testo-centrica della narratologia, una valutazione dello stesso tipo da parte del lettore, si deve ad Ansgar F. Nünning e ai saggi *Reconceptualizing the Theory and Generic Scope of Unreliable Narration* (1997), *Unreliable compare to what? Towards a cognitive Theory of Unreliable Narration: Prolegomena and Hypotheses* (1999) e *Reconceptualizing Unreliable Narration: Synthesizing Cognitive and Rhetorical Approaches* (2005).

La questione di fondo discussa dallo studioso è il termine di pa-

ragone dell'attendibilità, generalmente individuate nel concetto di "autore implicito". Vale a dire che nella narratologia classica un narratore è definito inattendibile quando contraddice l'universo cognitivo e morale dell'autore implicito, cioè quando assume posizioni che appaiono in contrasto con quelle assunte dall'autore implicito, o che l'autore implicito, stando alle sue caratteristiche, avrebbe presumibilmente assunto. Rimmon-Kenan, ad esempio, già nel 1983, osservava che non solo è difficile risalire in maniera chiara alle caratteristiche dell'autore implicito in termini di universo normativo cognitivo e morale, ma che la nozione stessa di autore implicito è estremamente elusiva. Oltretutto, stando alla definizione di Booth, il concetto di autore implicito è estremamente scivoloso e fuorviante perché rischia di apparire come una figure testuale pur essendo in realtà un costrutto del lettore, stabilito cioè dal lettore sulla scorta della struttura testuale della narrazione, ragione per la quale, ad esempio, Chatman (1990) aveva suggerito di modificare la dicitura "implicito" in "inferito", per sottolineare che si tratta del derivato di un processo cognitivo al quale sovrintende il lettore assemblando tutte le componenti del testo, ma al di fuori del testo. L'autore implicito, dunque, in quanto elaborazione del lettore, attiene ai processi di lettura e decodificazione del testo, non a quelli di codificazione, ai quali invece fa stretto riferimento il narratore (Toolan 1988). Oltretutto l'uso dell'articolo determinativo con il quale generalmente viene indicato "l'autore implicito", rischia di apparire anch'esso fuorviante perché ipostatizza l'esistenza di una sola possibile inferenza rispetto a tale concetto, e dunque limita la libertà interpretativa. Cosa del resto implicata nella teoria di Booth, che vede l'autore implicito come un autore ideale, cioè come un'ideale interpretazione del testo narrativo. Inoltre, la teoria di Booth ha anche diffuso l'idea che l'inattendibilità come differenza tra autore implicito e posizione del narratore fosse giocata tutta sul piano morale, e non sul piano della verità degli enunciati, cosa ad esempio rimarcata da Lanser (1981), che individua nelle coppie dicotomiche "dissimulazione vs onestà", "attendibilità vs inattendibilità" e "competenze narrative vs incompetenze narrative", le categorie dicotomiche per valutare la veridicità degli enunciati del narratore. Secondo Wall (1994), invece, l'inattendibilità del narratore è una condizione di interpretazione del testo narrativo per la quale la struttura rimanda il lettore dal livello della storia a una valutazione dei processi mentali del narratore. Autori come Yacobi (1981) e Riggan (1981) hanno riportato la questione dell'inattendibilità a un confronto con lo statuto di verità del mondo reale, facendo interagire l'inattendibilità narrati-

va con la questione del realismo. Per il primo, l'inattendibilità del narratore è indice di una lettura della trama narrativa come storia reale, mentre per il secondo l'inattendibilità è valutata non più da un confronto con l'universo morale dell'autore implicito, ma da un confronto con la morale contemporanea del lettore, o comunque con una morale standard o con il senso comune. Fludernik (1993), invece, ha cercato di valutare l'inattendibilità da un punto di vista linguistico, individuando segnali linguistici che rivelano l'inattendibilità narrativa, spesso connessi con l'evocazione della soggettività narrativa, come aveva già sostenuto Wall, o con limitazioni cognitive del narratore. Tuttavia, il tentativo di connettere l'inattendibilità a questioni testuali è certamente meno condivisibile di quello che lo connette a questioni cognitive, perché l'inattendibilità stessa è un fenomeno connesso con i processi di lettura, cioè una inferenza del lettore, e non può essere spiegata come una mera dissonanza interna del testo narrativo. Infatti, sostiene Nünning, uno dei modi attraverso i quali il lettore giunge a definire inattendibile un narratore, è attraverso un processo di naturalizzazione del testo, connesso con quel fenomeno di *suspension of disbelief* che non è mai totale e permette al lettore di mantenere dei contatti con alcune conoscenze del mondo reale, in modo particolare con elementi quali: conoscenze generali del mondo; modelli storici o culturali del mondo; teorie della personalità e modelli impliciti di coerenza psicologica e comportamento umano; conoscenza delle norme sociali, morali e linguistiche del periodo di riferimento della storia; sistema di norme e valori connessi con la disposizione psicologica a valutare criticamente le narrazioni. E tra queste ultime conoscenze possono essere inserite quelle relative alle convenzioni letterarie di genere, ai legami intertestuali, o agli stereotipi narrativi nella caratterizzazione dei personaggi. Oltretutto, se si considerano molte narrazioni contemporanee dell'assurdo, dovremmo essere pronti anche a modificare l'idea secondo la quale è inattendibile il narratore che fornisce al lettore una versione inappropriata della storia, o non corrispondente a ciò che realmente accade, soprattutto nei casi in cui il narratore, pur mentendo sui fatti, racconta la verità sulle illusioni e l'auto-inganno nei confronti di sé stesso.

Secondo Nünning, in definitiva, l'inattendibilità del narratore è valutabile all'interno della teoria dei *frame*, cioè della teoria che individua delle guide narrative, delle scene stereotipate di strutture narrative ricorrenti, incamerate dai soggetti attraverso l'esperienza reale o mediata. All'interno di questa teoria il processo secondo il quale il lettore attribuisce un carattere di inattendibilità ad alcuni

enunciati del narratore piuttosto che ad altri, rappresenta una strategia di interpretazione attraverso la quale il lettore naturalizza il processo narrativo al quale assiste mettendo in evidenza la mancata coerenza di determinati enunciati rispetto alle regole valide nell'esperienza reale, siano pure esclusivamente quelle di creazione dei testi narrativi, cioè le regole stilistiche che rispondono a logiche di genere, di poetica, o di moda narrativa.

3. L'esperimento

L'esperimento qui proposto indaga la reazione morale del lettore di fiction a larghissima diffusione e grande impatto di pubblico. L'occasione per la formulazione dell'esperimento è un caso di cronaca giudiziaria connesso con la diffusione del best-seller: di Saviano *Gomorra*. Il volume infatti fu coinvolto nel processo che scaturì dal più noto processo *Spartacus*, celebrato contro il cosiddetto clan dei Casalesi, durante il quale uno degli avvocati della difesa chiese, e non ottenne, il trasferimento del processo ad altra Corte, adducendo come motivazione la circolazione ad alto impatto di pubblico degli articoli della giornalista Capacchione e del più famoso romanzo *Gomorra* di Roberto Saviano e il loro potere manipolatorio dell'opinione pubblica. Nel processo si cercò appunto di stabilire, tra le altre cose, il tasso di mimesis del romanzo, in cui finzione e realtà si legano in un equilibrio instabile e complesso da decodificare, così come accade nella *no fiction novel* (così Saviano definì il genere di *Gomorra* durante il processo).

L'ipotesi scientifica che guida l'esperimento è che il giudizio dei lettori venga influenzato più che da una valutazione sui fatti presentati (coerenza mimetica), dal giudizio del narratore su questi stessi fatti (Bortolussi, Dixon 2003), preso in considerazione con gradi diversi di condivisione in relazione alla sua condizione di attendibilità.

Mettendo in relazione tipologia di narratore e versioni della storia i tipi di realismo possono essere classificati in quattro tipologie: (i) realismo integrale: esiste un unico narratore con una forte soggettività che racconta un'unica versione della storia; (ii) derealizzazione: è il racconto realizzato per mezzo di narratori multipli di più versioni della storia; (iii) realismo soggettivo: il racconto fatto da un unico narratore con soggettività forte di più versioni della storia (in questo caso il narratore ne accredita una); (iv) realismo oggettivo: il racconto fatto da narratori multipli di un'unica versione della storia. *Gomorra* rientra nello stile realistico integrale, che in alcuni punti può scivolare verso un realismo soggettivo. Quando

questo scivolamento si realizza, è per mettere a confronto versioni che presentano incoerenza con le regole di verosimiglianza e la versione coerente del narratore. Per tale ragione l'esperimento cerca di testare le reazioni del lettore sia al realismo proposto nella versione originale di *Gomorra*, che a formule alternative di realismo narrativo, ottenute con la manipolazione del testo.

L'attendibilità del narratore, invece, può prevedere almeno tre casistiche: (1) il narratore coincide con l'autore, come nella narrativa in prima persona, e dichiara di avere le stesse caratteristiche dell'autore, come in *Gomorra*; (2) il narratore non coincide con l'autore e il racconto è in terza persona con valore oggettivante; (3) il narratore non coincide con l'autore e il racconto è in prima persona con valore soggettivante. Nel secondo caso abbiamo un realismo oggettivo, che prevede la spersonalizzazione del discorso (vengono rimosse le marche dell'enunciazione), l'astrazione del discorso (vengono rimossi i deittici spazio-temporali, il contesto della storia), l'oggettivazione del sapere (enunciati modali aletici), la presentazione di prove e argomentazioni come oggetto di scoperta (illusione della prova, illusione della trasparenza, illusione dell'intersoggettività). Nel terzo caso, invece, la struttura narrativa presenta la personalizzazione del discorso (vengono riportate le marche dell'enunciazione, chi sta parlando), la contestualizzazione del discorso (vengono forniti i deittici spazio-temporali, il contesto della storia), la soggettivazione del sapere (enunciati modali epistemici) e si forniscono riferimenti e prove riferiti a fonti di autorità soggettive. Il primo caso, invece, rappresenta una occorrenza specifica del terzo, con un evidente rafforzamento dell'autorità del narratore, e ipoteticamente della sua credibilità, dovuta alla sua consistenza reale. In *Gomorra* il realismo integrale o soggettivo si fonda sull'accreditamento del narratore-autore come fonte di verità almeno per due ragioni: (1) perché il narratore è un testimone dei fatti; (2) perché il narratore è culturalmente di stato elevato e si accredita presso il lettore come detentore di un sapere superiore e quasi esclusivo.

L'esperimento valuta gli effetti della progressiva sottrazione al narratore-autore della sua *auctoritas* cognitiva e morale, procedendo oltre che alla scissione del nesso autore-narratore, alla introduzione di un narratore inattendibile, sia dal punto di vista cognitivo che morale.

Il testo selezionato e manipolato è il capitolo finale del romanzo, intitolato *Hollywood*, che racconta la storia di due ragazzini esaltati dai film sulla mafia, che conducono uno stile di vita delinquenziale alternativo alla criminalità organizzata della camorra, non tanto nei

risultati, quanto nei modi (confusione, azioni eclatanti, non rispetto dei codici morali della criminalità organizzata, non rispetto delle competenze territoriali dei clan, ecc.). I due ragazzini, alla fine del capitolo, verranno giustiziati dai capi del clan, che tendono loro un agguato mascherandolo con una proposta di collaborazione.

La manipolazione del brano è avvenuta selezionando gli episodi portanti del capitolo dal punto di vista dell'azione, e ricomponendoli in una versione ridotta dello stesso racconto, che potesse rientrare in un tempo di lettura non superiore ai 3 minuti, utile a una somministrazione on-line.

Del brano ottenuto, sono state poi realizzate 4 versioni:

- la prima versione, di controllo, corrispondente al testo riassunto e sostanzialmente fedele all'originale di *Gomorra*, fatta eccezione per una manipolazione fredda come il taglio e il montaggio riassuntivo;
- la seconda versione, sempre di controllo, ottenuta con una manipolazione calda, trasformando il realismo integrale del brano (narratore unico e unica versione della storia) in realismo oggettivo, con rimozione delle marche testuali del narratore, su tutte l'uso della prima persona;
- la terza versione, di osservazione, ottenuta con manipolazione calda, trasformando il narratore della prima versione da attendibile a inattendibile sul piano cognitivo;
- la quarta versione, di osservazione, ottenuta con manipolazione calda, trasformando il narratore della prima versione da attendibile a inattendibile sul piano morale.

Le strategie di manipolazione dell'attendibilità in inattendibilità narrativa sono state tarate sulla posizione di Nünning (1997; 1999; 2005), considerando l'inattendibilità riscontrabile dal lettore in base alla contraddizione di regole cognitive e morali del mondo reale, cioè del contesto di lettura attuale. Nel caso dell'inattendibilità cognitiva, i fatti sono raccontati da un focalizer con responsabilità narrativa coinvolto nella storia, complice dei due ragazzini, caratterizzato da uno stato di incoscienza dovuto al consumo di droghe, così da invalidare l'attendibilità dei suoi ragionamenti e delle sue valutazioni. L'accesso cognitivo ed emotivo garantito al lettore è tale da garantirgli una responsabilità narrativa piena. Nel caso dell'inattendibilità morale, invece, lo stesso focalizer è stato caricato di tratti psicologici moralmente inaccettabili dai lettori contemporanei, in

questo modo minando la sua credibilità sul piano morale.

Le quattro versioni sono prive di marcature testuali che permettono ai lettori del campione una diretta identificazione del testo, come il titolo e l'autore. Sarebbe stato oltretutto impossibile e priva di efficacia una trasformazione dell'autore-narratore Roberto Saviano in inattendibile o poco attendibile, perché in quel caso, data la notorietà dell'autore, la *face validity* delle categorie sarebbe risultata scarsa, perché eccessivamente influenzabile dalle conoscenze circolanti sull'autore e sulle sue posizioni morali. Sono state invece mantenute la contestualizzazione spazio-temporale della storia e l'uso delle forme dialettali partenopee, anche se rese in forme linguistiche vicine all'uso delle stesse nello *slang* ricreato dalle fiction televisiva o cinematografica ad alta diffusione, quindi attenuate e rese comprensibili alla maggior parte dei lettori italiani.

La versione con narratore inattendibile sul piano cognitivo è stata tendenzialmente manipolata per il confronto con quella con realismo oggettivo, mentre quella col narratore inattendibile sul piano morale, sempre tendenzialmente, per il confronto con la versione originale. Infatti la prima è strutturata senza giudizi morali, come nel caso della versione oggettiva, mentre la seconda li presenta in una forma simile alla versione originale, ma ovviamente attribuiti a un altro narratore. In questo modo i risultati dell'esperimento dovrebbero mantenere un grado di attendibilità maggiore nei confronti diretti così indicati, e via via decrescente negli altri possibili.

L'esperimento è stato progettato per una realizzazione in modalità *between*, somministrando le quattro differenti versioni della storia a quattro gruppi di lettori. La selezione è stata fatta in maniera casuale tramite la pubblicazione di quattro differenti *link* sui maggiori social network, che rendevano possibile la partecipazione all'esperimento. Il campione risultava poi differenziato in quattro sottogruppi in base al *link* selezionato. Ogni soggetto, individuabile tramite indirizzo mail e/o account google, poteva avere accesso all'esperimento tramite un solo link selezionato una sola volta. Il tempo di accettazione delle risposte è stato fissato in 30 giorni dalla pubblicazione on-line. L'identikit dei quattro campioni è così riassumibile:

- campione che legge la versione originale: 93
soggetti divisi in 43 uomini e 50 donne, di cui 62 di età
inferiore ai 25 anni, 28 di età compresa tra i 25 e i 40 anni e
3 di età maggiore di 40 anni;

— campione che legge la versione con realismo oggettivo: 96 soggetti divisi in 28 uomini e 68 donne, di cui 62 di età inferiore ai 25 anni, 19 di età compresa tra i 25 e i 40 anni e 16 di età maggiore di 40 anni;

— campione che legge la versione con narratore inattendibile dal punto di vista cognitivo: 94 soggetti divisi in 44 uomini e 50 donne, di cui 32 di età inferiore ai 25 anni, 28 di età compresa tra i 25 e i 40 anni e 7 di età maggiore di 40 anni;

— campione che legge la versione con narratore inattendibile dal punto di vista morale: 88 soggetti divisi in 31 uomini e 57 donne, di cui 61 di età inferiore ai 25 anni, 24 di età compresa tra i 25 e i 40 anni e 3 di età maggiore di 40 anni.

L'esperimento prevedeva una somministrazione a distanza tramite l'invio di link per l'accesso a un modulo elaborato con google, nel quale, in sequenza, veniva somministrato il brano da leggere e un test articolato in due domande a risposta multipla, quattro domande a risposta con scala di Likert a 5 punti, e un'ultima domanda a risposta multipla, tutte obbligatorie per poter chiudere il test. Quindi i soggetti avevano l'obbligo di rispondere in ogni caso, anche nei casi in cui le risposte multiple non intercettavano il loro giudizio cognitivo o morale.

Le prime due domande a risposta multipla sono state progettate come domande d'approccio, per favorire una familiarizzazione del lettore con questioni cognitive e morali connesse con il brano, e nello stesso tempo per indurlo ad assumere un atteggiamento di distacco e meno sorvegliato sulle domande, in modo da cercare di far perdurare lo stesso stato nelle risposte successive con un effetto di trascinarsi. Per questa ragione le domande sono state costruite con una forma che orientava l'attenzione del lettore più sul proprio stato che sul brano. Le due domande avevano la seguente struttura:

Domanda: *Quale tra le seguenti sensazioni si avvicina maggiormente a quella provata dopo la lettura del brano?* Risposte: A. Distacco; B. Paura; C. Rabbia; D. Coraggio.

Domanda: *Quale tra i seguenti atteggiamenti cognitivi si avvicina maggiormente a quello del tuo stato mentale dopo la lettura?* Risposte: A. Indifferenza; B. Disapprovazione; C. Perplessità; D. Ribellione. Le altre domande sono state formulate come misurazione dell'accordo o del disaccordo rispetto a quattro giudizi relativi al brano

letto, e articolate tutte con una stessa formula interrogativa e una stessa formula di risposta scalare, che prevedeva 5 possibili valori quantitativi da 1 a 5, dove il valore 1 corrispondeva a “per niente d’accordo” e il valore 5 a “molto d’accordo”.

Le quattro domande erano:

1. *Quanto sei d'accordo con il seguente giudizio: tutti i personaggi della storia sono colpevoli di reati gravi.*
2. *Quanto sei d'accordo con il seguente giudizio: la società non fornisce a tutti le stesse possibilità di realizzazione.*
3. *Quanto sei d'accordo con il seguente giudizio: per ottenere il bene di molti è lecito sacrificare poche persone.*
4. *Quanto sei d'accordo con il seguente giudizio: le regole sociali della criminalità stravolgono la morale comune.*

Infine, una domanda finale chiedeva al lettore una domanda specifica sulla responsabilità dei soggetti agenti nella storia, polarizzandoli in due gruppi attoriali diversi (ragazzini vs boss), anche se il loro ruolo attanziale e la loro condotta morale, nei brani fatti leggere, è di fatto la medesima. La domanda era così strutturata:

Secondo te, nella storia letta, i personaggi sono:

- A. *Responsabili tutti allo stesso modo.*
- B. *I ragazzini sono meno responsabili.*
- C. *I boss e i loro killer sono meno responsabili.*
- D. *Non responsabili perché condizionati tutti dal contesto in cui sono nati.*

La struttura dell’esperimento, che nel suo insieme richiedeva un tempo massimo di compilazione di circa 10 minuti, compreso il tempo di lettura del brano, è tale da permettere due livelli di osservazione delle risposte: il livello della reazione cognitiva, inteso come valutazione interpretativa di quanto letto attraverso un processo logico, e il livello della reazione morale, intesa come giudizio fondato su regole di comportamento sociale.

A livello di reazione cognitiva, l’esperimento ipotizza una sostanziale uniformità delle risposte in relazione alle prime due domande con risposta multipla e alle domande con risposta scalare, nei tre sottogruppi che leggono rispettivamente il brano originale, quel-

lo manipolato per avere un realismo integrale e quello manipolato per avere un narratore inattendibile sul piano cognitivo. Inoltre, ipotizza un cliché di risposte prevedibili (triviali in ragione della loro presumibile larga diffusione) in relazione alle quattro domande con risposta scalare. In modo particolare, la domanda n. 1 dovrebbe riscuotere un alto grado di accordo, la n. 2 un alto grado di accordo, la n. 3 un alto grado di disaccordo, e la n. 4 un alto grado di disaccordo. Inoltre, ipotizza una differenziazione di risposta nei sottogruppi all'ultima domanda, prevedendo che le risposte B e D siano opzionate maggiormente nei gruppi di controllo (quelli che leggono il brano originale o una sua versione con realismo integrale), mentre la A e la C maggiormente nel gruppo di osservazione con narratore inattendibile cognitivamente.

A livello di reazione morale, invece, l'esperimento parte dalla considerazione che il brano originale pone in essere una doppia morale, attraverso la quale l'autore invita il lettore ad assolvere moralmente i ragazzi e a punire i boss, sulla scorta di una argomentazione morale che oppone l'irresponsabilità sociale della giovinezza alla responsabilità dell'età adulta, e la scarsa pericolosità sociale del crimine disorganizzato all'alta pericolosità sociale del crimine organizzato. Oltretutto, le due tematiche, nel testo originale, sono proposte in modo tale da apparire in relazione causale, cioè il crimine organizzato causa, attraverso la desertificazione culturale, la criminalità minore e di contorno. Sempre nel testo originale la doppia morale schiva effetti valutativi che possano indurre il lettore a considerare la criminalità organizzata dei boss come meno pericolosa in termini di percezione sociale, e nello stesso tempo induce il lettore a valutare in maniera differente azioni che andrebbero rubricate moralmente nella stessa categoria. Per tale ragione l'esperimento ipotizza una sostanziale differenza nelle risposte date dai quattro campioni alle prima domanda (sulla reazione passionale), prevedendo una polarizzazione del gruppo di lettori che legge il brano con narratore moralmente inattendibile, sulle risposte A e B, che traducono l'idea di una morale unica che punisce tutti allo stesso modo, e negli altri brani sulle risposte C e D, portatrici del valore della doppia morale, mentre prevede una sostanziale uniformità nelle risposte date alla seconda domanda che interroga i gruppi di lettori sul loro atteggiamento cognitivo. Nelle quattro domande con risposta scalare l'esperimento ipotizza una polarizzazione diversa da quella del livello cognitivo, con un grado di accordo alto ai giudizi 1 e 3 per il gruppo con narratore moralmente inattendibile, e un grado di accordo alto con i giudizi 2 e 4 per gli altri gruppi. Que-

sta differenza è dovuta al fatto di considerare la reazione morale del lettore diversa dalla reazione cognitiva, e quindi di valutare gli stessi giudizi, che da un punto di vista cognitivo riceverebbero una valutazione condotta sulla scorta del confronto ipotetico con regole empiriche, come frutto di una valutazione condotta sulla scorta di valutazioni di tipo politico-morale. Naturalmente le risposte restano le stesse, ma il riscontro dell'ipotesi di valutazione della reazione morale farebbe pensare a un maggiore coinvolgimento dei campioni analizzati su quel piano morale, e quindi richiederebbe in ogni caso una valutazione di diverso tipo. Sempre sul piano morale, nell'ultima domanda, i giudizi *tutti i personaggi della storia sono colpevoli di reati gravi e per ottenere il bene di molti è lecito sacrificare poche persone* sono più facilmente attribuibili a una valutazione morale di un lettore che complessivamente condanna i fatti raccontati e il fenomeno della camorra, cioè di un lettore che moralmente distingue il proprio gruppo di appartenenza sociale da quello dei soggetti criminali. Al contrario, i giudizi *la società non fornisce a tutti le stesse possibilità di realizzazione e le regole sociali della criminalità stravolgono la morale comune* sono più facilmente attribuibili a una valutazione morale di un lettore coinvolto, e possono essere considerati la traduzione della perentorietà morale dei precedenti in un atteggiamento di maggiore approfondimento morale, e di differenziazione ulteriore nel gruppo sociale dei criminali, tra sottogruppi recuperabili e altri non recuperabili. Infine, per l'ultima domanda, la polarizzazione ipotizzata è per il gruppo osservato (con narratore moralmente inattendibile) sulle risposte A e C, e per gli altri sulle risposte B e D, come per il livello cognitivo.

Sostanzialmente, la minore responsabilità dei ragazzi, e come effetto di trascinamento la responsabilità contestuale, sono attribuite alla lettura dei brani con narratore attendibile (Saviano) e realismo oggettivo, o eventualmente al narratore inattendibile cognitivamente, mentre la responsabilità di tutti i personaggi e, come effetto di trascinamento estremo, la responsabilità limitata dei boss, sono attribuite alla lettura del brano con narratore moralmente inattendibile.

La struttura dell'esperimento, dunque, partendo dall'ipotesi scientifica che l'effetto di manipolazione del lettore esercitato dal giudizio del narratore possa modificare la posizione morale del lettore, ipotizza che tale effetto è forte quando il narratore costruisce la sua rappresentazione come attendibile, e debole quando la sua rappresentazione è inattendibile, e la cosa vale indipendentemente dai fatti narrati, che saranno, con narratori diversi, giudicati in

modo differente. Nel caso del gruppo che legge il brano con il narratore moralmente inattendibile ci aspettiamo dunque una reazione morale più severa.

Risultati

L'ANOVA condotto sui gruppi NA vs IC (narratore attendibile vs narratore inattendibile cognitivamente), per tutte le domande avvalorata l'ipotesi nulla (H_0). I *p-value* relativi alle quattro domande risultano rispettivamente di 0,053 (con F 2,9577 e F_{crit} 3,0280), 0,815, 0,939 e 0,214. Anche il test di Fisher sui campioni NA, SO e IC presenta un *p-value* di 6,346, quindi accredita l' H_0 contro l'ipotesi di una differenziazione tra i gruppi di controllo e quello narratore cognitivamente inattendibile. Una differenziazione, però, è presente nelle risposte alla domanda finale che presenta alternative piuttosto nette: *A. Responsabili tutti allo stesso modo. B. I ragazzini sono meno responsabili.* In questo caso il *p-value* scende a 0,016 e conferma che i lettori dei brani con narratore inattendibile cognitivamente sono molto più propensi ad accusare anche i giovani protagonisti della storia opzionando la risposta A.

Il gruppo che legge il brano con un narratore inattendibile moralmente, invece, preferisce le risposte A e B alla prima domanda (distacco e paura) rispetto agli altri gruppi che opzionano maggiormente le ultime due (rabbia e coraggio). Il test di Fisher che confronta IC vs IM mostra un *p-value* di 0,001, e una differente reazione morale nei lettori che leggono un brano con narratore moralmente inattendibile. Quasi sempre, infatti, le loro risposte mostrano un chiaro atto di accusa verso i protagonisti della narrazione e la tendenza a valutare con un metro di giudizio simile tutti i personaggi della narrazione. Nei confronti diretti il test di Fisher accredita l'ipotesi iniziale: NA vs IM (*p-value* 0,028) e SO vs IM (*p-value* 0,044).

Allo stesso modo le risposte date alle domande centrali, con scala di Likert, confermano tendenzialmente l'ipotesi di partenza, presentando nella prima delle domande con risposta multipla un alto grado di accordo da parte del gruppo con narratore moralmente inattendibile. Infatti l'ANOVA condotta su tutti i gruppi, quindi inserendo nel confronto anche i lettori del brano IM (narratore inattendibile moralmente) presenta un *p-value* di 0,029, mentre escludendo questo gruppo il valore sale (*p-value* 0,053) e accredita l'ipotesi nulla. Il test di Fisher condotto sui quattro gruppi presenta un *p-value* pari a 0,404, mentre sui tre gruppi il *p-value* è 0,260. La cosa indica che è probabile una differenziazione tra il gruppo che ha letto

un brano con narratore inattendibile moralmente e gli altri, ma lo è anche tra gli altri gruppi e quello che ha letto il brano con narratore cognitivamente inattendibile. Oltretutto, come già detto, la polarizzazione più evidente è tra gruppi che leggono brani con narratore attendibile o costruiti con realismo oggettivo, e gruppi che leggono brani con narratori inattendibili.

Nelle risposte successive, invece, l'ANOVA conferma l' H_0 con i seguenti *p-value*: domanda 2 (0,927); domanda 3 (0,951) e domanda 4 (0,374).

Conclusioni

I risultati dell'esperimento, in generale, mostrano che sul piano cognitivo le reazioni dei lettori sono sostanzialmente il frutto di una valutazione dei fatti, cioè meno influenzabili, mentre sul piano morale il narratore può esercitare una forte manipolazione in virtù del maggiore coinvolgimento emotivo dei soggetti durante e subito dopo la lettura. L'esperimento dimostra che addirittura la cosa è vera non solo, come ipotizzabile, quando il narratore manipola il lettore al fine di produrre in lui una reazione morale a tutela dei valori sociali comunemente condivisi, cioè una reazione morale ingenua, ma anche quando manipola il lettore al fine di realizzare una reazione morale più complessa, come nel caso della doppia morale di *Gomorra*. In questo caso il lettore si trova di fronte a due alternative morali, entrambe presenti nel proprio contesto sociale di riferimento:

— alternativa 1: *i ragazzi sono meno colpevoli perché di giovane età, perché inconsapevoli, perché la nostra società dovrebbe tutelare le persone in fase di crescita, cioè i soggetti deboli, perché anche il nostro ordinamento giudiziario riconosce pene diverse e più attenuate per chi non è maggiorenne;*

— alternativa 2: *sono tutti colpevoli, perché ciò che fanno è identico, perché sono socialmente pericolosi tutti allo stesso modo, perché sono irrecuperabili, perché tutti indistintamente possono procurarmi danni, perché tutti agiscono volontariamente, perché – al limite – i boss possiedono una organizzazione con regole chiare e i ragazzi no.*

Sostanzialmente l'esperimento chiede al lettore un processo inferenziale induttivo, che consideri il singolo caso raccontato come occorrenza specifica dalla quale indurre due possibili regole morali: 1. *bisogna valutare il peso morale delle persone;* 2. *bisogna valutare il peso morale dei fatti.* Tra le due, la prima regola morale, è quella che presenta una minore possibilità di riscontro empirico, e dun-

que quella che necessita la manipolazione dell'opinione pubblica in maniera più forte, mentre la seconda prevede un ancoraggio alla valutazione empirica più solido.

I risultati dimostrano che il lettore sceglie la prima alternativa e risale alla prima regola morale solo se indotto dal narratore con una specifica strategia di storytelling. Nella versione originale, infatti, il narratore fa valere il suo peso nel processo inferenziale del lettore, inibendo un processo inferenziale tipico e già sperimentato come quello dell'attribuzione del tratto psicologico a partire dalle azioni (Bortolussi, Dixon 2003). La cosa è evidente se si confronta la parte finale dei brani NA vs IM. In essi che presentano lo stesso giudizio morale, che richiama nel lettore la stessa regola morale che prevede uno sgravio della colpa in relazione alla giovane età. Pur presentando lo stesso richiamo morale in chiusura, i due brani generano reazioni differenti, cosa che fa ipotizzare fortemente il peso della struttura narrativa rispetto al contenuto nella reazione di lettura.

Bibliografia

Booth W. C., *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1961.

Bortolussi M., Dixon P., *Psychonarratology. Foundations for the Empirical Study of Literary Response*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

Bortolussi M., Dixon P., *Science and the study of literature*, in Rusch, G. (editor), «Spiel, Siegener Periodicum Zur Internationalen Empirischen Literaturwissenschaft», n. 16 (1/2), 1998, pp. 67-70.

Bortolussi M., Dixon P., *The effects of formal training on literary reception*, in «Poetics Today», n. 23, 1996, pp. 471-89.

Chatman S., *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca NY, London, Cornell University Press, 1990.

Fludernik M., *The Fictions of Language and the Languages of Fiction. The Linguistic Representation of Speech and Consciousness*, London, New York, Routledge, 1993.

Lanser S.S., *The Narrative Act. Point of View in Prose Fiction*, Princeton NJ, Princeton University Press, 1981.

Nünning A.F., *Reconceptualizing the Theory and Generic Scope of Unreliable Narration*, in J. Pier (editor), *Recent Trends in Narratological Research*, «GRAAT», n. 21, 1997, pp. 63-84.

Nünning A.F., *Reconceptualizing Unreliable Narration: Synthesizing Cognitive and Rhetorical Approaches*, in Phelan J., Rabinowitz

P.J. (editors), *A Companion to Narrative Theory*, Oxford, Blackwell, 2005, pp. 89-107.

Nünning A.F., *Unreliable compare to what? Towards a cognitive Theory of Unreliable Narration: Prolegomena and Hypotheses*, in Grunzweig W., Solbach A. (editors), *Grenzüberschreitungen: Narrtologie im Kontext / Transcending Boundaries: Narrtology in the Context*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1999, pp. 53-73.

Riggan W., *Picaros, Madmen, Naifs, and Clowns. The Unreliable First-Person Narrator*, Norman, University of Oklahoma Press, 1981.

Rimmon-Kenan S., *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*, London, New York, Methuen, 2003 (1983).

Searle J.R., *The logical status of fictional discourse*, *New Literary History*, n. 6, 1974- 75, pp. 319-332.

Toolan M.J., *Narrative. A Critical Linguistic Introduction*, London, New York, Routledge, 1988.

Wall K., *The Remains of the Day and its Challenges to Theories of Unreliable Narration*, in «Journal of Narrative Technique», n. 24, 1994, pp. 18-42.

Wimsatt W.K. Jr., Beardsley M.C., *The Verbal Icon: studies in the Meaning of Poetry*, Lexington, University of Kentucky Press, 1954.

Yacobi T., *Fictional Reliability as a Communicative Problem*, in «Poetics Today», n. 2, 1981, pp. 113-26.

Appendice

Versioni di Hollywood (Gomorra) utilizzate per la sperimentazione.

Prima versione NA narratore attendibile (con manipolazione fredsda: taglio e composizione)

Non è il cinema a scrutare il mondo criminale per raccoglierne i comportamenti più interessanti. Accade esattamente il contrario. Molti giovani italoamericani, legati alle organizzazioni mafiose, dopo il film Il Padrino, imitarono gli occhiali scuri, i gessati, le parole ieratiche.

Al cinema si ispiravano anche due ragazzini, Giuseppe M. e Romeo P. Non avevano ancora la patente quando iniziarono a assediare le comitive di coetanei di Casale e San Cipriano d'Aversa. Non ce l'avevano perché nessuno dei due aveva diciotto anni. Erano due bulli. Spacconi, buffoni. Mento alto, un'ostentazione di sicurezza e potere, reali solo nella mente dei due. Giravano sempre in coppia.

I boss Casalesi presero seriamente in considerazione il problema di questi due ragazzini. Risse, alterchi, minacce, non erano facilmente

tollerati: troppe madri nervose, troppe denunce.

Nella primavera del 2004 così alcuni emissari del clan gli danno appuntamento alla periferia di Castelvoturno, zona Parco Mare. Un territorio di sabbia, mare e spazzatura, tutto mischiato. Forse una proposta allettante, qualche affare o addirittura la partecipazione a un agguato. Il primo vero agguato della loro vita. Se non erano riusciti a coinvolgerli con le cattive, i boss tentarono di incontrarli con qualche buona proposta. Me li immaginavo sui motorini tirati al massimo, ripassarsi i passaggi salienti dei film, i momenti in cui quelli che contano devono piegarsi all'ostinazione dei nuovi eroi. Come i giovani spartani andavano in guerra con in mente le gesta di Achille ed Ettore, in queste terre si va ad ammazzare e farsi ammazzare con in mente Scarface, Quei bravi ragazzi, Donnie Brusco, Il Padrino. Ogni volta che mi capita di passare per Parco Mare, immagino la scena che hanno raccontato i giornali, che hanno ricostruito i poliziotti. Giuseppe e Romeo arrivarono con i motorini, molto in anticipo rispetto all'orario stabilito. Infuocati dall'ansia. Erano lì ad attendere l'auto. Scese un gruppo di persone. I due ragazzini gli andarono incontro per salutarli, ma immediatamente, bloccarono Romeo e iniziarono a pestare Giuseppe. Poi poggiando la canna di un'automatica al petto, fecero fuoco. Quando Romeo vide Giuseppe per terra, sono sicuro di una certezza che non potrà mai avere alcun tipo di conferma, che comprese l'esatta differenza tra cinema e realtà, tra costruzione scenografica e il puzzo dell'aria, tra la propria vita e una sceneggiatura. Venne il suo turno. Gli spararono alla gola e lo finirono con un colpo alla testa. Sommando la loro età raggiungevano a stento trent'anni.

Seconda versione SO strategia oggettivante (con manipolazione calda: realismo oggettivo)

Non è il cinema a scrutare il mondo criminale per raccoglierne i comportamenti più interessanti. Accade esattamente il contrario. Molti giovani italoamericani, legati alle organizzazioni mafiose, dopo il film Il Padrino, imitarono gli occhiali scuri, i gessati, le parole ieratiche.

Al cinema si ispiravano anche due ragazzini, Giuseppe e Romeo. Non avevano ancora la patente quando iniziarono a assediare le comitive di coetanei. Erano due bulli. Spacconi, buffoni. Mento alto, un'ostentazione di sicurezza e potere. Giravano sempre in coppia.

I veri boss presero seriamente in considerazione il problema di questi due ragazzini. Risse, alterchi, minacce, non erano facilmente tollerati: troppe madri nervose, troppe denunce. Così alcuni emissari del clan gli diedero appuntamento in una zona periferica. Giuseppe e Ro-

meo arrivarono con i motorini, molto in anticipo rispetto all'orario stabilito. Infuocati dall'ansia. Erano lì ad attendere l'auto. Scese un gruppo di persone. I due ragazzini gli andarono incontro per salutarli, ma immediatamente, bloccarono Romeo e iniziarono a pestare Giuseppe. Poi poggiando la canna di un'automatica al petto, fecero fuoco. Venne il suo turno. Gli spararono alla gola e lo finirono con un colpo alla testa.

Terza versione IC inattendibilità cognitiva (con manipolazione calda: realismo soggettivo e narratore inattendibile cognitivamente)
Non è il cinema a ispirarsi al crimine nelle strade, accadde esattamente il contrario. Ne era una prova mio zio Antonio, lontano parente di New York, nato "ncopp' 'o bridge e Broccolino" diceva sempre ridendo di pancia, dopo aver visto il film Il Padrino. Di Don Vito e Michael lui e i suoi compari ne imitarono gli abiti, occhiali scuri in piena notte, le scucchie cotonate. A proposito di gangster, c'erano due ragazzini che imitavano Toni Montana di Scarface. Coca e potere, ma per la prima non avevano il fisico, per il secondo mancavano le palle. Sapessero quanto avevo pippato io quel sabato, quando li vidi ai Quartieri, si atteggiavano a boss, pezzenti come le Peroni scheggiate tra le loro dita. Non li ho toccati perché non si tocca la merda. Non avevano ancora la patente quando iniziarono a assediare le comitive della zona. Nemmeno diciotto anni, 'sti guagliune e' miezza via non guidavano e pensavano di poter fregare me. Due bulli. Spacconi, buffoni. Mento alto, la faccia di chi non ha paura di niente, sapevo che volevano fregarmi, non sbaglio mai su queste cose. Avrei voluto spaccargli la faccia dal primo momento. Stavano sempre in coppia, come le guardie. E questa cosa mi rendeva ancora più nervoso. I boss Casalesi presero seriamente in considerazione il problema di questi due ragazzini. Mazzate, chiacchiere, minacce: troppo casino. Qualche anno fa, era primavera mi pare, emissari del clan gli dettero appuntamento alla periferia di Castelvoturno, zona Parco Mare. C'ero anche io. Serviva uno esperto, dicevano. In ballo c'era qualcosa di grosso, pensavano. Non perdevo di vista quei poppanti. Facevano i vaghi, ma sapevo che volevano fottermi. I boss, che avevano tentato con le cattive, provarono con le buone e i ragazzi ascoltavano. Erano bravi guaglioni. Li immaginavo sui motorini, a esaltarsi pensando a Montana, ragazzini che nemmeno in tre vite potrebbero pippare quello che ho pippato io. La cazzima di chi vuole spaccare il mondo, in queste strade o ammazzi o ti fai ammazzare. Quando passo per Parco Mare, penso a quei "Bravi Ragazzi". Mi sono sempre stati simpatici. All'appuntamento si presentò un gruppo di persone, che bloccarono Romeo e pestarono Giuseppe. Poi fecero fuoco. Quando Romeo vide Giuseppe per terra,

quel piccolo bastardo si sarà sentito un duro come quelli del cinema, è questa la vita vera. Poi toccò a lui. Gli spararono alla gola e lo finirono con un colpo alla testa.

Quarta versione IM inattendibilità morale (con manipolazione calda: realismo soggettivo e narratore inattendibile moralmente)
Non è il cinema a imitare i boss, ma il contrario. Le guardaspalle della moglie del boss di zona si vestono con la tuta gialla fosforescente, come Kill Bill, mentre i ragazzi sparano con la pistola di lato, come in Pulp Fiction.

Anche io Peppe e Romeo guardavamo film in continuazione. Non avevamo ancora la patente quando cominciammo a prendercela con le comitive di Casale e San Cipriano d'Aversa. Non ce l'avevamo perché nessuno dei due aveva diciotto anni, e perché non sapevamo né leggere né scrivere. ci piaceva andare in giro a fare danni, ci piaceva fare paura. Per fare i soldi fermavamo le coppiette appartate. Gli puntavamo la pistola in faccia e li facevamo scendere dalla macchina. Se pagavano ok, ma se non pagavano erano guai, guai seri. Stavamo sempre insieme. Poi però i boss cominciarono a notarci. Troppe risse e minacce nella zona. Troppe madri nervose, troppe denunce e fidanzati incazzati. Così alcuni uomini dei clan ci diedero appuntamento alla periferia di Castelvoturno, zona Parco Mare. Un territorio di sabbia, mare e spazzatura, tutto mischiato. Forse una proposta allettante, qualche affare o addirittura la partecipazione a un agguato. Il primo vero agguato della nostra vita. Per farci stare buoni i boss stavano tentando con qualche proposta di lavoro. La sera prima avevo esagerato e stavo male, e quella mattina non mi sono presentato. Ma di Peppe e Romeo mi fidavo e potevano trattare pure per me. Me li immaginavo sulle moto con in mente qualche scena di un film. Qua si va ad ammazzare e farsi ammazzare con in mente Scarface, Quei bravi ragazzi, Donnie Brusco, Il Padrino. Ogni volta che ci penso immagino la scena che hanno raccontato nel quartiere. Peppe e Romeo arrivarono in anticipo. Erano là ad attendere l'auto. Scesero delle persone. Peppe e Romeo gli andarono incontro per salutarli, ma immediatamente bloccarono Romeo e presero a mazzate Giuseppe. Poi poggiarono la canna di un'automatica al petto e fecero fuoco. Quando Romeo vide Giuseppe a terra sono sicuro che capì la differenza tra noi e Scarface. Ma venne subito il suo turno. Prima un colpo alla gola poi alla testa per finirlo. Insieme non facevano trent'anni.

ANOVA DOMANDA 1**RIEPILOGO**

Gruppi	Conteggio	Somma	Media	Varianza
NA	93	308	3,3118	1,1734
SO	96	338	3,5208	1,3048
IC	94	348	3,7021	1,1361
IM	88	329	3,7386	1,0458

ANALISI VARIANZA

Origine	SQ	gdl	MQ	F	P-value	F crit
Tra gruppi	10,5685	3	3,52284	3,0167	0,029926	2,629231
	428,563		1,16774	872	254	258
In gruppi	533	367	805			
	439,132					
Totale	075	370				

Lewis Carroll e Carlo Gajani attraverso la lente di Gianni Celati: la poetica «del frammento» e quella «del niente di speciale»

Sara Maria Morganti

Università per Stranieri di Perugia

Abstract

L'articolo si propone di analizzare l'influenza di Lewis Carroll e Carlo Gajani nella poetica celatiana. Come i *nonsense* e la figura della piccola e «disambientata» Alice hanno contribuito alla definizione di un'idea non unitaria di letteratura e opera d'arte. Come la fotografia e lo studio del paesaggio padano hanno fatto sì che l'attenzione di Celati si andasse focalizzando sulle «apparenze» del mondo esterno. In questo breve excursus analizzeremo alcuni lavori celatiani degli anni Sessanta e Settanta, al fine di evidenziare il ruolo che lo scrittore dell'Ottocento e il fotografo contemporaneo hanno rivestito nella formazione di una base poetica che in Celati vedrà il suo sviluppo nei decenni successivi.

Parole chiave: Carroll, Gajani, Celati, frammento, paesaggio

The article aims to analyze the influence of Lewis Carroll and Carlo Gajani on Gianni Celati's poetics. How the *nonsense* poetry of Lewis Carroll, along with his little and «displaced» Alice, had shaped the idea of fragmentary literature. How photography and the study of the Po Valley landscape had Celati focus on the «appearances» of the external world. In this excursus we will analyze the main works of the Sixties and the Seventies in which Celati relates to the XIX century writer and the contemporary photographer; in order to underline their role in the building of a poetics that will fully develop in the following decades.

Keywords: Carroll, Gajani, Celati, fragment, landscape

1. Introduzione

L'esordio narrativo di Gianni Celati avviene nel 1965, nella sezione letteraria della rivista «Marcatré», curata da Edoardo Sanguineti. Il testo si intitola *Studi per gli annegati della baia blu* ed è lo stesso autore a definirlo un «para-romanzo» (Celati 1965, p. 119), portato avanti parallelamente alla stesura della tesi di laurea su Joyce. In questa sua «preistoria» narrativa, Celati già accennava a «due clerici vagantes, l'uno professore di matematica l'altro di disegno», meritevoli di aver reso di moda il fenomeno dello «sviluppo dell'inconsulto» (Celati 1965, pp. 113-114) nell'Inghilterra di metà Ottocento. Da questo breve ma preciso riferimento è possibile dedurre che i *nonsense* di Lewis Carroll ed Edward Lear erano già argomento di interesse per Celati ai tempi dei suoi studi universitari¹. L'anno

1. A tal proposito è opportuno ricordare che la prima traduzione italiana del *Book of Nonsense to Which is Added More Nonsense* di Edward Lear, col titolo *Il libro delle follie* (1946), si deve a Carlo Izzo, professore di Celati all'Università di Bologna (cfr. Celati 2016, p. LXXXIII).

successivo alla pubblicazione degli *Studi*, nonché di un frammento di *Comiche* che diventerà poi il suo primo romanzo, Celati pubblicava sulla rivista «Uomini e idee» anche «una nota introduttiva, una sorta di sia pur rapida dichiarazione di poetica» (Celati 1966, p. 39) al brano proposto, intitolata *Materiali di lettura da verificare*. Anche qui ha l'occasione di citare Carroll e in particolare il personaggio di Alice per spiegare quale sia, secondo lui, «il senso dell'affabulazione romanzesca» (Celati 1966, p. 42): come Alice che, precipitando all'interno del Paese delle Meraviglie, si stupisce sempre meno di quello che vede, arrivando a identificare la fantasia con la realtà, così il lettore alle prese col materiale di un romanzo penetra progressivamente all'interno del regno dell'immaginario, dell'indicibile e del dimenticato.

2. Alice negli anni Settanta

Nel 1973 esce su «il Verri» un articolo di Celati intitolato *Il racconto di superficie*, che Marco Belpoliti definisce «uno dei primi scritti di quello che un decennio dopo verrà chiamato “postmoderno”» (Belpoliti 2001, p. 165). Nell'analisi, dedicata alla recente pubblicazione de *Le città invisibili* di Calvino (1972), Celati propone *La logique du sens* di Deleuze come strumento interpretativo per quelli che lui definisce appunto «racconti di superficie», poiché rifiutano «l'antica profondità del discorso» (Celati 1998, p. 177), come *Il gioco dell'oca* di Sanguineti, *Nuovo commento* di Manganelli e *Il castello dei destini incrociati* dello stesso Calvino. Dal testo deleuziano Celati deriva sia la terminologia di profondità e superficie, sia l'esempio di Carroll come scrittore che ha conquistato la superficie. E dunque le penetrazioni della piccola Alice all'interno della terra alla ricerca di rivelazioni non possono che lasciare progressivo spazio a un movimento diverso, un movimento di «scivolamento» laterale. Il senso del discorso è incorporato, «è solo scivolamento sulla pellicola delle cose, la superficie dei loro attributi mondani» (Celati 1998, p. 178). Nei libri di Carroll, continua Celati, «quasi tutti gli effetti del discorso sono esplicazioni letterali delle metafore, o di usi metaforici del linguaggio» (Celati 1998, p. 182): la sua scrittura «è come la realtà di Alice, uno spazio di perpetue metamorfosi» (Celati 1998, p. 183) in cui è il valore puramente letterale delle parole a costituire la superficie scritta e ad annullare così lo spessore.

Per comprendere quanto la figura di Alice fosse centrale nella controcultura di quegli anni, basti ricordare che fra gennaio e febbraio 1976 erano nati nell'officina del DAMS di Bologna, prima un

foglio di agitazione culturale intitolato A/traverso, poi una radio libera gestita da un collettivo di studenti, che si proponeva come luogo di libera informazione e che rappresentava il movimento studentesco: Radio Alice². Nel novembre dello stesso anno si era anche costituito il gruppo Alice DAMS (A/DAMS), di cui facevano parte una quarantina di studenti, tra cui Pier Vittorio Tondelli, Enrico Palandri, Andrea Pazienza, Roberto Freak Antoni e Carlo Mazzacurati, che seguivano il corso universitario di Celati sull'Alice di Carroll.

In questo clima non bisogna dimenticare l'indignazione che si diffuse fra gli studenti a seguito della circolare del ministro della pubblica istruzione Malfatti, del dicembre del 1976. La prima università a insorgere fu Palermo: la facoltà di lettere venne occupata e in seguito a questa manifestazione le proteste si diffusero capillarmente, dando origine al movimento del '77. In quell'anno Bologna era fra le città simbolo del movimento studentesco e, durante uno dei frequenti scontri in piazza con la polizia, lo studente Francesco Lorusso rimase ucciso da un colpo di pistola. A seguito dell'accusa ai fondatori di aver diretto gli scontri che seguirono all'omicidio, la sede di Radio Alice venne devastata da una squadra di poliziotti (cfr. Celati 2007). Riaprirà solo a dicembre, con Celati che inizierà «una serie di trasmissioni dal titolo *Alice e la repressione*» (Celati 2016, p. CI).

Nel 1977 esce anche un iconotesto di Celati, Lino Gabellone e Carlo Gajani. Si tratta di una serie di fotografie accompagnate da un testo e raccolte sotto l'iconico nome *La bottega dei mimi*, fotografie scattate da Gajani agli esperimenti mimico-attoriali di Celati e Gabellone che, interessati a un tipo di mimo «agrammaticale» e «disarticolato», avevano scelto Harpo Marx come esempio massimo di «corpo che va da tutte le parti» (Celati e Gajani 2017, p. 172). In una delle foto Gajani immortalava Celati nei panni di *Zane il magliaro musicante* che, così abbigliato, non può non ricordare il Captain Be-efheart, di cui Celati parla proprio all'interno della voce *Alice*, scritta per il catalogo della mostra *Annisettanta. Il decennio lungo del secolo breve* (2007), curato da Belpoliti, Canova e Chiodi:

il nome e l'immagine di Alice ricorrono in varie produzioni della controcultura americana, associati a un'idea di uscita dalla famiglia verso nuovi modi di stare al mondo. [...] nel 1971, il gruppo rock californiano più inventivo e stravagante di quegli anni, Captain Be-

2. Sulla storia di una delle prime radio libere in Italia, il collettivo A/traverso ha pubblicato il volume *Alice è il diavolo*, Milano, L'erba voglio, 1976.

efheart & His Magic Band, presenta una canzone bizzarra intitolata «Alice in Blunderland», dove i continui sbagli di Alice diventano l'esempio d'un modo di stare al mondo irrecuperabile al buon senso familiare (Celati 2007b).

È sempre in questa sede che Celati racconta i suoi ricordi legati all'arrivo in America nei primi anni Settanta e parla della cultura *underground* del periodo e in particolare, come si è appena visto, di quella musicale, dove rintraccia le radici del simbolismo legato ad Alice che si diffonderà qualche anno più tardi anche in Italia, diventando punto di riferimento per il movimento del '77. Nella controcultura americana, infatti, Alice era associata all'idea di fuoriuscita dalle convenzioni del mondo familiare:

Questa evasione dai regimi domestici sembra riflettersi nell'avventura di Alice narrata da Lewis Carroll. Nel libro, Alice si infila in un buco per terra; poi vaga per cunicoli oscuri, che non si sa dove portino ma che sono teatro di incontri meravigliosi. La sua diventa così un'avventura sotterranea, *underground* - un'avventura, dunque, per certi versi clandestina - in uno spazio non istituzionale, ancora non codificato, come lo spazio verso cui s'orientano tutti i movimenti giovanili del tempo. [...] Questo è il mutamento che Alice incarna come una figurina nomade, scolara fuori dalla famiglia, ma anche bambina giudiziosa che parla a sé stessa per sgridarsi. Mentre mantiene il senso d'una evasione dai muri casalinghi, Alice è l'immagine di uno stile di vita senza più scontri diretti, orientato verso una *fuga laterale* in terreni inesplorati. È un riorientamento tipico della controcultura degli anni Settanta (Celati 2007b, mio il corsivo).

Nel febbraio del 1978 per l'Erba Voglio di Elvio Fachinelli, amico di Celati, psicanalista e teorico della scuola antiautoritaria, esce un importante volume curato da Celati. Si tratta di *Alice disambientata. Materiali collettivi (su Alice) per un manuale di sopravvivenza*³, esperimento di scrittura collettiva, trascrizione di una serie di appunti, registrazioni e interventi svoltisi durante il corso di letteratura tenuto proprio da Celati al DAMS tra il 1976 e il 1977. Dopo l'occupazione dell'università da parte degli studenti nel marzo del 1977, il professore di letterature angloamericane aveva abolito le lezioni *ex cathedra*, facendo però circolare fra gli studenti i materiali del suo seminario, incentrato proprio sulla letteratura dell'età vittoriana e

3. Sulla genesi e i materiali del volume v. Cortellessa A., *Postfazione* a Celati 2007, pp. 131-146, URL:<<https://www.doppiozero.com/materiali/speciali/speciale-%E2%80%9977-what-curious-feeling>> (02/2019), oltre a Celati 2007b, Belpoliti 2001 e Palandri 2007.

in particolare su Lewis Carroll. Ne era scaturito un incontro fra teorie psicoanalitiche, letterarie e filosofiche con lo scopo di riflettere sia sulla società vittoriana che sulla contemporaneità. «La scrittura del libro è veloce, ritmata, costruita per citazioni e continui spiazamenti» (Belpoliti 2001, p. 325), «ha il carattere dell'annotazione veloce, con frasi a singhiozzo, molte ripetizioni, il tutto frammentario e sparso» (Celati 2007, p. 10): una prosa che richiama sia l'idea di scrittura modulata sulla musica jazz che sarà fondamentale per le produzioni successive non solo di Celati ma anche dei suoi allievi (come Palandri, Piersanti e Tondelli), sia il tema del frammento, da sempre centrale nella poetica celatiana⁴. Inteso come vera e propria base del processo creativo, questo procedere a partire dall'accumulazione di frammenti sparsi è ciò che forse più accomuna i testi degli anni Settanta, spesso identificati come gruppo omogeneo e separato, a quelli inaugurati da *Narratori delle pianure* negli anni Ottanta. Che siano sogni, frasi, appunti su ciò che vede, sulle voci, sulle case o sui luoghi, si tratta comunque di dare un ordine a quelli che per Celati sono «pezzi di roba sparsa trovati per strada e annotati» (Celati 2011, p. 124).

Oltre a questo, il tema centrale di *Alice disambientata* rimane, come suggerisce il titolo, quello di «spaesamento», il cui significato è sia artistico che esistenziale. Alice è un personaggio che perde il senso della propria identità e che rappresenta l'individuo destabilizzato: «I know who I was when I got up this morning, but I think I must have changed several times since then», risponde Alice al Brucaliffo. Riecheggia fra le pagine del volume la lezione di Deleuze: «Ficcarsi in testa quello che c'è scritto non ha senso, ha senso ritrovare le figure dappertutto. Non penetrare il testo, ma fare dei collegamenti e degli spostamenti continui; muoversi per spostamenti laterali» (Celati 2007, p. 25), perdere la percezione globale percorrendo i dettagli che si infittiscono: ecco ciò che rende «l'eidetismo»⁵

4. A tal proposito, e sempre contro il tema della fissità dell'opera d'arte, è lo stesso Cortellessa a scrivere che *Alice disambientata* è un testo che propone e allo stesso tempo è caratterizzato da una scrittura contro il senso unico, con una pluralità di «tesi o tendenze», una letteratura che non cerca «una verità fissa» (in Celati 2007, p. 140). Per un testo specifico sulla poetica del frammento, v. *Letteratura come accumulo di roba sparsa, trovata per strada o sognata di notte*, in Celati 2011, pp. 114-133 e *Il bazar archeologico* in Celati 2001, pp. 195-227.

5. Nel saggio *Su Beckett*, la poetica dell'eidetismo, quella del frammento e quella del comico avevano già trovato una felice fusione all'interno dell'analisi che Celati proponeva di un testo come le *Nouvelles*: «Il movimento di lettura è itinerante, fatto di passaggi discontinui da frammento a frammento». I frammenti «non diventano direzione, non risultano investiti di senso come progresso verso qualcosa. Il testo manifesta una specie di eidetismo, in quanto mantiene la registrazione di particolari insignificanti, ma manca di un *pattern* di

[...] la qualità specifica della superficie» (Celati 1998, p. 189). È un movimento continuo, di frase in frase, di frammento in frammento, quello che caratterizza anche la scrittura celatiana.

3. La fotografia e Carlo Gajani

Sempre in *Alice disambientata*, dunque nel 1977, Alice veniva anche definita un «oggetto soffice come le bambole, i vestiti vecchi, le collane di perline scambiate per stabilire alleanze» (Celati 2007, p. 129). Il concetto di «oggetto soffice» verrà poi ampliato da Celati negli anni successivi. È del 1979 il saggio *Oggetti soffici*, dedicato alle opere dello scultore Claes Oldenburg, che esce nel numero 17 della rivista «Iterarte», curato da Gajani e significativamente intitolato *Arte affettuosa*. Nel saggio di apertura Gajani descrive l'arte affettuosa accostandola all'immagine di «una nuvola, qualcosa a carattere dispersivo, che si trova un po' ovunque» (Gajani 1979, p. 5). Si tratta di un'arte più vicina al concetto tradizionale di saper fare, e che si può esprimere in varie forme: ne sono un esempio i prodotti della controcultura giovanile, dai graffiti nelle metropolitane di New York ai cinturini tessuti a mano, ma anche quelli delle arti più tradizionali. Fra gli «oggetti d'affezione», termine preso in prestito da Man Ray⁶, Gajani elenca, ad esempio, i pastelli su Alice di Peter Blake (citati anche da Celati nel suo intervento per la rivista), i giganti vaganti di Giuliano Scabia e le copertine dei libri di Celati, nonché i libri stessi, usati come «oggetti soffici», proprio come *Alice disambientata*. Nel suo pezzo per la rivista, Celati pone invece l'accento sul concetto di casualità, che Oldenburg esalta. I suoi sono

entusiasmi casuali, poco fondamentali. *Senso dell'andare a giro a caso per la città: vedete quello che vedete*, le strade, le macchine, attraversate la strada e i toni vengono da soli, dall'esterno. Vuol dire che *l'oggetto o il gesto o l'avvenimento che mi beccano e mi coinvolgono non hanno niente di esemplare o di speciale: sono là nel mondo, servono a quello che servono, non sono metafore di niente, non significano nulla [...]*, non ne potete fare dei simboli, semplicemente hanno il pregio di esserci e di farvi effetto in qualche modo. (Celati 1979, p. 10, mio il corsivo).

Questo passaggio è fondamentale, poiché evidenzia chiaramente come il tema del «niente di speciale» fosse già presente nella poetica celatiana prima ancora dell'incontro con Luigi Ghirri e dei la-

memorizzazione del tutto. Il frammento aggiunto al frammento obbedisce piuttosto a una logica comica» (Celati 2001, p. 175).

6. La prima raccolta organica degli *Oggetti d'affezione* di Man Ray è stata curata da Paolo Fossati e Ippolito Simonis per Einaudi nel 1970.

vori degli anni Ottanta⁷. Il tema, in altri termini, delle cose che sono semplicemente «là nel mondo», fra le quali andiamo «a giro a caso» per farci toccare da loro e dalle loro «apparenze⁸», senza che queste debbano per forza essere simbolo di qualcos'altro.

Ma il rapporto con Gajani era iniziato ben prima. Al 1966 risale un saggio di accompagnamento che Celati aveva scritto per un volume di serigrafie da lui pubblicato. Già in questo testo troviamo, seppur in fase embrionale, alcune delle teorie sullo stretto rapporto che intercorre fra narrazione e fotografia, che prenderanno forma sempre più definita negli anni a venire. L'orientamento artistico di Gajani viene accostato a quello di uno scrittore come Beckett, da cui il pittore trae la lezione della coesistenza di impossibilità e necessità all'interno del processo di (narrazione per Beckett) rappresentazione. I nudi femminili di Gajani sono interessanti, scrive Celati, in quanto «emergenze causali», «movimenti causali» della quotidianità (cfr. Celati, Gajani 2017, pp. 273 e 274).

Del 1974 è invece *Il chiodo in testa*, narrazione «mattoide⁹» in forma epistolare di un tale Z., innamorato della signorina Giovanna, figura del desiderio e immagine femminile di cui il narratore ha però solo visioni. Visioni turbate peraltro, del suo corpo fotografato da un personaggio odioso. La voce narrante ricorda quella del protagonista di *Comiche*, sia da un punto di vista stilistico, che contenutistico. La lingua è infatti quella manicomiale del primo romanzo di Celati, messa in bocca a un personaggio che abita un luogo onirico ed è perennemente perseguitato da visioni e voci che

7. A tal proposito cfr. anche *Il bazar archeologico*, originariamente scritto nel 1975, in cui distingueva la natura anagogica della Storia, che tende all'agnizione, sollevando o sublimando gli avvenimenti dalla loro condizione di eventi materiali per trasformarli in segni e simboli, da quella catalogica dell'archeologia che invece moltiplica i punti agnizione nella convinzione che non esista luogo o oggetto che non sia occasione (cfr. Celati 2001).

8. Di seguito alcune occorrenze del termine nei lavori degli anni Ottanta. Da *Verso la foce*: «Le apparenze là fuori ancora nella mezza luce» (p. 1006); «le apparenze là fuori vengono avanti sempre diverse» (p. 1043); «lei ci mette in stato d'amore per qualcosa là fuori» (p. 1066); «far fronte alle immagini che vengono avanti là fuori» (p. 1071); «le apparenze là fuori hanno un loro andamento ininterrotto» (p. 1085); «le cose sono là che navigano nella luce» (p. 1085); «là fuori tutto si svolge non in questo o in quel modo» (p. 1093). Da *Narratori delle pianure*: «gli consentiva di immaginare tutto quanto esisteva là fuori» (p. 791). Da *Quattro novelle sulle apparenze*: «Entrambi pensano che là fuori tutto funziona [...]». Entrambi pensano che la commedia delle apparenze continua sempre là fuori» (p. 892); «una apparenza estranea e senza facoltà di parola che spuntava là fuori» (p. 947); «quel muto apparire che osservava là fuori ogni momento» (p. 948). Tutte le citazioni sono tratte da Celati G., *Gianni Celati. Romanzi, cronache racconti*, Milano, Mondadori, 2016.

9. Termine, questo, piuttosto ricorrente nella critica celatiana e di recente utilizzato anche da Giacomo Micheletti per riferirsi proprio all'esordio narrativo di Celati (cfr. Micheletti 2019).

gli giungono dall'esterno e che lo guidano/perseguitano (fino ad arrivare ai puristi della lingua che durante una conferenza spiegano a tutti gli errori tipici del parlato¹⁰ e propongono l'utilizzo di un morso da cavallo per ovviare al problema – Celati, Gajani 2017, p. 152 –). Il protagonista il cui vero nome, come in *Comiche*, non ci è dato conoscere, fin dalla prima riga mette in chiaro che «una voce di notte [...] tanto insistente¹¹» gli ha detto di scrivere a Giovannina e di darle del tu. «Le voci vanno e vengono da questa mia testa come se fossero a casa sua» (Celati, Gajani 2017, p. 6), continua. La storia prosegue di visione in visione e di *gag* in *gag*: dopo un iniziale scontro con un camion («Il camion è stato molto prepotente, ma io ho avuto la peggio» – Celati, Gajani 2017, p. 6 –) il protagonista precipita dalle scale fratturandosi l'anca «non avendo scoperto i gradini prima di fare il passo» (Celati, Gajani 2017, p. 61), per poi giungere alla definitiva frattura del cranio («A testa bassa mi sono precipitato, trovandoci però il sodo muro che non mi ha dato nessuna risposta, bensì mi ha dato questa piccola crepa» – Celati e Gajani 2017, p. 64 –), *gag* grazie alla quale si capisce che il chiodo nella testa di Z. non è una semplice ossessione. Dopo la frattura, infatti, la crepa viene sanata con l'inserimento di un chiodo vero e proprio (Celati, Gajani 2017, p. 82), che però non fa altro che causare la proliferazione delle voci all'interno del cervello del protagonista, iniziando esso stesso a parlare. Poiché un dottore suggerisce a Z. che l'unica soluzione possibile è quella di tagliar via tutta la testa, Z. si sottopone a un'operazione che lo farà finire «insieme a tanti altri che hanno perso la testa» (Celati, Gajani 2017, p. 166). La separazione definitiva dell'anima — e dell'intero corpo — di Z. dalla sua testa, viene descritta nel momento in cui una signora bruna, fingendosi sua amante, riesce fisicamente ad appropriarsi della testa per farci, dice Z., chissà quali porcherie (cfr. Celati, Gajani 2017, p. 166).

La fotografia è motivo che torna più volte, come abbiamo visto, a cominciare dal personaggio dell'odiato fotografo, probabile emissario di Dio a cui poi invierebbe le immagini affinché ne possa godere solo lui (cfr. Celati, Gajani 2017, p. 113). Inoltre, l'unico desiderio che Z. esprime, e che rimane ovviamente inesaudito, è quello di ricevere una foto di Giovannina. Sebbene durante una delle sue visioni, Z. sia convinto di osservare una foto della donna amata, si

10. In *Comiche* il motivo dell'errore è ricorrente al punto da essere ossessivo: il quaderno del protagonista è infatti pieno di cancellature e riscritture dovute a «errori gravi mancanze di forma e di sostanza» (Celati 2016, p. 39).

11. Cfr. incipit di *Comiche*: «C'era un ignoto nella notte dal giardino il quale senza tregua mi rivolgeva verbigerazione molesta e irritante» (Celati 2016, p. 5).

rende presto conto che si tratta solo di un presagio di morte (cfr. Celati, Gajani 2017, p. 126). Ma il tema si presenta anche a livello formale, in quanto l'epistolario di Z. è intervallato da fotografie di Gajani, in cui un corpo femminile è ritratto in compagnia di quello dello stesso fotografo. Un nudo femminile che non è mai inquadrato nella sua interezza, bensì sempre frammentato, spezzato. Un nudo che inizia a essere prima censurato, poi deformato, poi legato, fino a diventare il corpo di un manichino, in un bianco e nero che ne sottolinea le forme. Come le lettere, anche le immagini non hanno una vera e propria direzione narrativa: non raccontano una storia, sembrano piuttosto frammenti visuali che, accostati ai frammenti testuali, non fanno altro che suggerire ancora una volta la non unità dell'opera d'arte¹².

4. Conclusione

In *La maschera e l'anima*, lettera di Celati che accompagna il volume di ritratti foto-pittorici di Gajani a scrittori, critici e artisti intitolato *Ritratto Identità Maschera* (1976), lo scrittore cita anche una canzone del 1974¹³ di Giorgio Gaber intitolata *L'elastico*, che «rimanda al sogno di un corpo nudo, animalesco e primitivo, trascinato dalla mente come un elastico. Quando l'elastico si spezza ecco che l'irruzione della follia libera il corpo, lo rende leggero, agile, plastico, pronto a cambiarsi in un perpetuo gioco di metamorfosi» (Celati, Gajani 2017, p. 422). Gaber, nel suo testo, scrive:

Era mio quel corpo umano che a fatica mi seguiva /e chiedeva di andar piano ma la mente continuava /ed il corpo che mi sembrava così pesante come faticava /trascinato da un elastico. // Dio che senso di paura vedere il filo teso /già vicino alla rottura non tiene più l'elastico /non tiene più l'elastico di colpo fuori e dentro /Lo schianto.

La canzone si riferisce alla malattia mentale e in particolare alla schizofrenia, poiché trova la sua fonte in una poesia scritta da una paziente dello psichiatra scozzese Ronald Laing (cfr. Celati e Gajani 2017, p. 422), autore del saggio sull'io diviso *The Divided Self* (1955). «Anima collegata al corpo attraverso un elastico, come dice Gaber in una canzone che ripete un motivo della psichiatria di Ro-

12. Tanto più che Gajani credeva nell'immagine fotografica come materiale polivalente e riutilizzabile (cfr. Celati, Gajani, 2017, p. 444).

13. Lo stesso anno de *Il chiodo in testa*, in cui il protagonista Z. finisce con la testa separata dal corpo.

nald Laing» (Celati, Gajani 2017, p. 319), leggiamo nella lettera di Celati. «Corpo e testa stanno attaccati per mezzo di un elastico», riecheggia fra le aule occupate del DAMS in quel seminario dello stesso anno su Alice disambientata (Celati 2007, p. 86).

Negli anni Ottanta le tematiche a cui abbiamo accennato verranno da Celati approfondite e ampliate. Il viandante osservatore è il titolo di una mostra di Gajani del 1983. Sul pieghevole della mostra Celati esordisce con queste parole, e ancora una volta sono lo stretto legame tra fotografia e scrittura e l'importanza del quotidiano a emergere:

Dalla fotografia i narratori contemporanei hanno imparato varie cose. Hanno imparato prima di tutto a capire che la percezione è l'avventura che riguarda la nostra vita in ogni momento, e non c'è bisogno di introdurre nel mondo storie più monumentali che non riguardano nessuno (Celati, Gajani, 2017, p. 345).

Ma già nel 1982 Celati sottolineava, parlando della narrativa contemporanea: «Le nostre avventure di umani generici sono tutte microstorie che si svolgono in una dimensione che nessuno osserva perché non è sensazionale. È il banale della vita che ci viene incontro» (Celati 2011, p. 24). Si ritrova in queste parole anche la lezione di altri due grandi artisti italiani del Novecento, Michelangelo Antonioni¹⁴ e Cesare Zavattini¹⁵, oltre che il contributo fornito dall'incontro con Ghirri, avvenuto nel 1981 e dalla successiva esplorazio-

14. A proposito dei film di Antonioni, Celati scriverà: «Con questo tipo di comprensione aperto da Antonioni, tutti i luoghi divengono osservabili, non c'è più differenza tra luoghi belli e brutti. Sono tutti possibili luoghi dove indugiare» (*La veduta frontale* in Palmieri 2011, p. 31)

15. Il debito dell'esperienza di *Viaggio in Italia* verso l'opera di Zavattini, invece, è apertamente dichiarato da Celati in un'intervista: «Alle spalle di quel viaggio c'era una intuizione di Zavattini: prendi una carta geografica, chiudi gli occhi, punta il dito, e ti accorgerai che il luogo prescelto, qualunque esso sia, contiene tutto. Ma proprio tutto. Zavattini la chiamava qualsiasi» (Marcoaldi 2011). Ghirri e gli altri fotografi consideravano *Un paese* come «uno dei punti di riferimento più importanti nella storia della fotografia» (Belpoliti, Sironi 2008, p. 131) se non addirittura «una guida per pensare lo spazio esterno» (Celati 2016), e infatti nelle foto scattate durante quell'esperienza, Celati ritrova «il senso dell'ovvietà di tutti i momenti qualsiasi» (Belpoliti, Sironi 2008, p. 128). A livello narrativo la lezione zavattiniana si ritrova chiaramente nelle pagine di *Narratori delle pianure* e nella scelta di far precedere i racconti dalla cartina geografica della zona (cfr. Celati 2011, p. 130), così come in documentari come *Strada provinciale delle anime* (cfr. Celati 2011, p. 132). Sul rapporto fra Celati e Zavattini v. l'intervista *Il disponibile quotidiano* in Palmieri 2011 (pp. 7-16); *Il mio incontro con Cesare Zavattini*, prologo a Alfredo Gianolio (a cura di), *Pedinando Zavattini: immagini e testimonianze dal Cerreto al Po*, Reggio Emilia, Diabasis, 2004, pp. 7-9, poi in «L'indice dei libri del mese. Speciale Gianni Celati», 5, maggio 2016, p. 24; e Chierici 2011, pp. 193-210.

ne della valle del Po che porterà alla pubblicazione di *Viaggio in Italia* (1984). L'esperienza permeerà profondamente il pensiero di Celati e diventerà materia costitutiva del suo stesso lavoro di narratore e regista.

Nel 1985 gli anni del cosiddetto silenzio narrativo di Celati si concludono con le pubblicazioni di *Narratori delle pianure*, una raccolta di racconti i cui nuclei narrativi sono rintracciabili nel testo pubblicato l'anno prima proprio per *Viaggio in Italia*, intitolato *Verso la foce. Reportage per un amico fotografo*¹⁶. Nello stesso anno, in *Brani di natura nella valle del Po*, contenuto nel catalogo dell'omonima mostra di Gajani, ci sono echi del viaggio sia nel testo di Celati che nelle immagini del fotografo. E ancora una volta l'accento è posto sul fatto che Gajani, lontano dal «disastro mentale» (Celati, Gajani 2017, p. 349) del professionismo che attanaglia non solo certi fotografi ma anche certi scrittori, scelga luoghi non sensazionali, non localizzabili storicamente e non idealizzabili, o meglio frammenti di luoghi che altro non sono se non «anonimi ritagli di mondo» (Celati, Gajani 2017, p. 350).

Bibliografia

Belpoliti M., *Settanta*, Torino, Einaudi, 2010 (2001).

Belpoliti M., Sironi M. (a cura di), *Gianni Celati*, in «Riga», 28, Milano, Marcos y Marcos, 2008.

Celati G., *Studi per "Gli annegati della Baia Blu"*, in «Marcatré», 14-15, maggio-giugno 1965, pp. 112-118.

Celati G., *Materiali di lettura da verificare*, in «Uomini e idee», VIII, 2, marzo-aprile 1966, pp. 39-43.

Celati G., *Oggetti soffici*, in «Iterarte 17», giugno 1979, pp. 10-15.

Celati G., *Verso la foce. Reportage per un amico fotografo*, in Ghirri L., Leone G., Celati E. (a cura di), *Viaggio in Italia, catalogo della mostra itinerante*, Alessandria, Il Quadrante, 1984, pp. 20-35.

Celati G., *Il racconto di superficie* (1973), ora in Barenghi M. e Belpoliti M. (a cura di), *Ali Babà. Progetto di una rivista 1968-1972*, Milano, Marcos y Marcos, 1998, pp. 176-193.

Celati G., *Finzioni occidentali*, Torino, Einaudi, 2001 (1975).

Celati G., *Alice disambientata. Materiali collettivi (su Alice) per un*

16. Per portare alcuni esempi, il nucleo di *Traversata delle pianure* (Celati 2016, pp. 813-815) si ritrova alle pp. 21-22, mentre *Il ritorno del viaggiatore* (Celati 2016, pp. 827-833) e *Allo scoperto* (Celati 2016, pp. 834-835) si ritrovano quasi integralmente alle pp. 22-26 e 26-27.

manuale di sopravvivenza, con postfazione di Cortellessa A., Firenze, Le Lettere, 2007.

Celati G., *Alice*, in Belpoliti M., Canova G., Chiodi S. (a cura di), *Annisettanta. Il decennio lungo del secolo breve*, Milano, Skira, 2007b, pp. 33-34.

Celati G., *Conversazioni del vento volatore*, Macerata, Quodlibet, 2011.

Celati G., *Gianni Celati. Romanzi, cronache racconti*, Milano, Mondadori, 2016.

Celati G., *Pedinando Zavattini* in «L'indice dei libri del mese. Speciale Gianni Celati», n. 5, maggio 2016, p. 24.

Celati G., Gajani C., *Animazioni e incantamenti. Il chiodo in testa, La bottega dei mimi e altri testi sul teatro e sulle immagini*, a cura di Palmieri N., Roma, L'Orma, 2017.

Gajani C., *Arte affettuosa?* in «Iterarte 17», giugno 1979, pp. 5-6.

Marcoaldi F., *Gli editori con me non guadagnano così sono libero*, in «la Repubblica», 12 luglio 2011, p. 55.

Micheletti G., «*Letteratura come forma di vita, e in fin dei conti come destino*»: su Gianni Celati (Riga40) e «*Narrative in fuga*», in «La Balena bianca», 29 novembre 2019.

Palandri E., *Con Alice correvamo tutti dietro il coniglio bianco*, in «l'Unità», 27 febbraio 2007, p. 24.

Palmieri N. (a cura di), *Documentari imprevedibili come i sogni. Il cinema di Gianni Celati*, Roma, Fandango, 2011.

G.

e # s

Lo scrittore «estraneo» tra extrasistematicità e capitalizzazione simbolica: il caso dell'izgoj Enrico Pea

Luca Padalino

Università per Stranieri di Perugia

Abstract

Il contributo intende ripercorrere l'evoluzione che l'immagine intellettuale di Enrico Pea attraversa tra il 1914 e il 1958, anno della scomparsa, traducendola in quanto Jurij M. Lotman e Boris A. Uspenskij chiamano *izgoj*, «degradato», vale a dire soggetto al tempo estraneo e interno al sistema socio-culturale d'appartenenza. Attraverso tale prospettiva è infatti possibile individuare i modi tramite cui la società intellettuale converte l'anomalia rappresentata dall'opera e dalla formazione autodidatta di Pea, fissandola nei termini di «scrittura d'eccezione»: eccentrica e irregolare, oggetto di un'assimilazione apparente per una differenza che permane insoluta. Le ragioni di tale cristallizzazione saranno rintracciate — attraverso la teoria dei campi di Pierre Bourdieu — nel proposito di convertire detta estraneità culturale in capitale simbolico utile all'autodescrizione del campo letterario presso cui viene accolto, specie per quanto concerne l'avanguardia fiorentina della «Voce» e la scena ermetica degli anni Trenta. L'argomentazione troverà respiro in testimonianze epistolari e dichiarazioni dirette dell'autore e dei critici a lui più prossimi, nell'ulteriore tentativo di delineare per tramite del caso Pea le dinamiche di autonomizzazione e consolidamento del campo letterario italiano per il periodo preso in esame, nonché dell'ordine discorsivo modellato per descriverli.

Parole chiave: Enrico Pea, *izgoj*, campo letterario, sistema culturale, capitale simbolico, Pierre Bourdieu, Jurij Lotman, Boris Uspenskij

The aim of this article is to retrace the evolution of Enrico Pea's intellectual appearance between 1914 and 1958, using Lotman and Uspenskij concept of *Izgoj*, «degraded», meaning a subject both outside and inside the social system of relevance. Through this perspective it will be possibile to identify the way by which the intellectual society mediate the literary and educational anomaly of the self-taught Enrico Pea, fixing it such as «scrittura d'eccezione»: eccentric, unclassifiable, object of obvious assimilation, unsolved difference. Sources of this setting will be traced — using Bourdieu's field theory — in the aim to convert this cultural strangeness in symbolic capital useful to the literary field's self-description wherein he's received, especially Florence avant-garde and the hermeticism of 1930s. The argument will find support in correspondence and author's and literary critics' explanations, in the additional attempt to draw, through the Pea's case, the italian literary field's autonomization and strenghtening during the considered period, as well as the development of the language fit to describe it

Keywords: Enrico Pea, *izgoj*, literary field, cultural system, symbolic capital, Pierre Bourdieu, Jurij Lotman, Boris Uspenskij

La biografia è una cosa molto delicata, molto profonda e anche, io penso, difficilmente sondabile perfino dalla persona stessa.

Mario Luzi

1. Introduzione

L'apprendistato letterario e il debito con la tradizione del «provinciale» ed «eccentrico» Enrico Pea (1881-1958) sono stati fin da principio temi determinanti la critica a egli dedicatasi. La difficoltà

di scovare documentazione attendibile a riguardo¹, nonché riferimenti più o meno esposti nelle sue opere, corse così di pari passo a un sempre rinnovato tentativo di «scioglierne le resistenze nel rivolo della tradizione» (Pancrazi 1946, p. 136), intento questo che dovette rassegnarsi a un'apparente insolvibilità rispetto al Canone dello scrittore apuano. A conseguirne fu un generale impaccio esegetico, presso cui è possibile rintracciare l'origine di alcuni inveterati malapropismi critici. Persiste ancora, ad esempio, un'incognita intorno lo statuto intellettuale di Pea, la natura del raccordo tra l'opera di «un bastardo del sapere» (Pea 1947, p. 145) e la tradizione letteraria, nonché la società degli scrittori coeva: una relazione che sembrò ai più, e sembra tutt'ora, difficilmente distinguibile, specie attraverso una mera indagine critica delle fonti e dei debiti intertestuali.

«Scrittore d'eccezione»² dunque, i cui scritti si distinguono per un «straordinaria povertà di succhi letterari» (Del Beccaro 1954, p. 46) e la cui voce «priva di unzione libresca si va forgiando attraverso un rapporto diretto con la terra viva» (Paoli 1973 p. 22). Simili considerazioni, che costituirono per anni i fondamenti di una ricezione limitante di Pea, si reggono poi in parte su certe rumorose esternazioni d'autore, in età avanzata quanto mai generoso di dati autobiografici in tal senso. Si concreta così un gioco di rifrazione tra critica, opera e autore che colma il vuoto lasciato dalla prima fase della sua carriera, contraddistinta da una salda reticenza intorno a ogni questione di poetica.

Un vaglio ravvicinato di alcune tra le più citate dichiarazioni del tardo Pea intorno la sua formazione letteraria e le abitudini di lettura e scrittura può fornire un valido punto di partenza per la nostra riflessione. Convochiamo dunque gli articoli *Come leggo?*³ del

1. Tentativi in tal senso sono alla base di un nutrito ramo della critica alla sua opera. Ci limitiamo qui ad alcuni riferimenti: De Michelis E., *Pea e il romanzo*, in *Narratori e Anti-Narratori*, Firenze, La Nuova Italia, 1952, pp. 1-30; Travi E., *Umanità di Enrico Pea*, Milano, Vita e Pensiero, 1965 e più recentemente Lorenzetti E., *Preistoria di Enrico Pea*, in «Rivista di Archeologia, Storia e Costume», Lucca, a. XXXI, nn. 2-4, pp. 23-58.

2. Per quanto concerne le origini di questa formula, tra le più fortunate riguardo Pea, rimandiamo a Pietro Pancrazi, che la usa per la prima volta in un articolo apparso su «Il Secolo» il 6 giugno 1922, (poi incluso con il titolo di *Enrico Pea scrittore d'eccezione* in *Scrittori d'oggi*, Serie Seconda, Bari, Laterza, 1946, quindi in *Ragguagli di Parnaso. Dal Carducci agli scrittori d'oggi*, a cura di Cesare Galimberti, Milano - Napoli, Ricciardi, 1956).

3. Pea E., *Come leggo?*, In «Scuola e cultura - annali della Istruzione Media», anno X, quaderno II, marzo-aprile 1934, XII, riedito poi con il titolo di *Il mio modo di leggere*, in «Rassegna lucchese», n. 15, a. 1955, pp. 1-2, infine in *Elzeviri lucchesi (1948-1953)*, a cura di Enrico Lorenzetti, Lucca, Accademia Lucchese di Scienze, Lettere e Arti, 1998.

1934, *Bancarelle e muriccioli*, del 1935⁴, e il racconto *Nikokavura*⁵, del 1940 (poi nella raccolta *La figlioccia e altre donne*, apparsa nel 1953 a cura di Pietro Pancrazi, da cui citiamo):

Al bazar arabo dove io andavo tutti i venerdì [...] trovavo accatastati i libri per terra [...] am mucchiati proprio alla rinfusa [...] bisognava tirar fuori dal mucchio a caso (Pea 1935, pp. 42). Io profittavo spesso, come faccio anche ora, di un'attesa tra una faccenda e l'altra per piantare gli occhi su qualche libro che portavo sempre con me. È stato in questo modo che mi sono aggiornato nelle lettere e, quel po' che so, è rubato nelle anticamere delle banche e degli uffici dei mercanti, in piazza o al caffè, tra un traffico e l'altro. Anche i miei scritti, sono nati sostando così o per la strada (Pea 1953, p. 623). Leggo e scrivo, al caffè di giorno e a letto di notte, né mi sarebbe possibile trovare gusto e ispirazione al tavolo, in uno studio bene ordinato, magari con i ritratti dei maggiori alle pareti, coi fiori nel vasetto romantico e coi libri belli allineati nello scaffale (Pea 1934, pp. 190-191).

Si palesa subito una ambiguità d'approccio intorno alle circostanze e ai moventi dell'avvio alla scrittura da parte dell'autore. Due motivi apparentemente inconciliabili, infatti, convivono al tempo in questi frammenti: all'icastica insofferenza per un iter formativo regolare e ordinato si accompagna il rammarico per una condizione disagevole, da cui è possibile emanciparsi solo attraverso sessioni di lettura-scrittura precarie, improvvisate. Un percorso dissestato, costretto tra ben altre attività lavorative, ma al tempo avverso al tradizionale ritratto dello scrittore di professione, tacciato invero di frivolezza. Funzionale ad ambo i poli della descrizione l'uso d'immagini connesse ad attività professionali — banchieri e mercanti tra tutti —, distanti dal dominio intellettuale, il cui esercizio costante Pea impone in filigrana al dispiegarsi della sua vocazione. Come per il San Paolo di Weber, per cui «ognuno può rimanere nel cetto e nell'occupazione mondana in cui lo ha trovato la "chiamata" del Signore e lavorare come per l'addietro» (Weber 1991, p. 71) Pea concede all'esercizio delle lettere un tempo rubato alle mansioni quotidiane, in una condizione di esibita clandestinità.

Questa contraddizione tra empito alla scrittura e «gusto della profanazione delle forme consacrate dalla tradizione» (Travi 1956, p. 7), tra vocazione e norma, sta a fondamento del profilo d'autore elusivo che Pea e la sua critica hanno concorso a delineare. Si trat-

4. *Bancarelle e muriccioli*, in «La Gazzetta del Popolo», 20 febbraio 1936, poi in *Il trenino dei sassi*, Firenze, Vallecchi Editore, 1940.

5. Pea E., *Nikokavura*, in «Incontro, mensile letterario, politico culturale», Firenze, n° I, 10 febbraio 1940, poi in Pea E., *La figlioccia e altre donne*, a cura di Pietro Pancrazi, Firenze, Sansoni, 1953.

ta di un'immagine d'artista al tempo integrato ed estraneo al sistema culturale⁶ d'appartenenza, la cui eccentricità comporta una sua emarginazione costante. Jurij Lotman e Boris Uspenskij definiscono tale posizione *izgoj*, «estraneo», colui che occupa «una posizione sociale nello stesso tempo interna ed esterna rispetto alla struttura della società data» (Lotman 1985, p. 165). L'indeterminatezza che ne consegue garantisce un'ampia capacità di rimodulazione ed uso della valenza simbolica che l'estraneo via via può assumere. A questa riformulazione è incline, come vedremo, il sistema letterario presso il quale si dispiega la carriera di Enrico Pea tra il 1914 e il 1958. Una società di intellettuali che sarà qui intesa, a partire dalla linea tracciata da Pierre Bourdieu, come campo sociale specifico, vale a dire:

come una rete o una configurazione di relazioni oggettive tra posizioni. Posizioni definite oggettivamente nella loro esistenza e nei condizionamenti che impongono a chi le occupa, agenti o istituzioni, dalla loro situazione attuale e potenziale all'interno della struttura distributiva delle diverse specie di potere (o di capitale) il cui possesso governa l'accesso a profitti specifici in gioco nel campo, e contemporaneamente dalle posizioni oggettive che hanno con altre posizioni (dominio, subordinazione, omologia) (Bourdieu 1992, p. 66).

Secondo tale prospettiva teorica, la figura dell'estraneo rappresenta una posizione come un'altra del campo letterario e come tutte, dunque, partecipa dei suoi condizionamenti interni e del suo proprio dinamismo diacronico. Il nostro intervento si articolerà di conseguenza, ruotando su due perni fondamentali: da una parte l'analisi del discorso critico intorno al profilo intellettuale di Pea, inteso come espressione del rapporto ambivalente che il sistema culturale e i suoi poli autodescrittivi — vale a dire, soprattutto, le riviste letterarie e la critica — intrattengono nei confronti dell'estraneo, dall'altra considerare come tale discorso garantisca la possibilità di adattare e investire il capitale simbolico⁷ rappresentato dall'*izgoj*

6. Per sistema culturale intendiamo, con Jurij Michajlovič Lotman, un sistema semiotico dinamico uniformato da uno sforzo di «metadescrizione strutturale» (Lotman 1979, p. 11) attuato per mezzo di criteri selezionati nell'insieme informativo pregresso. A conseguire è un fondamentale «rapporto di binarietà» (Ivi, p. 18) inscritto nel sistema culturale, composto di ciò che è *sistematico* – interno, in ragione del suo essere affine alle regole scelte per l'autodescrizione – e ciò che vi è escluso, *extrasistematico*, vale a dirsi «l'insieme dei segni privi di una regolarità percepibile» (Ivi, p. 12).

7. Intendiamo qui per capitale simbolico, sulla scorta di Bourdieu p., un «capitale di riconoscimento» sociale, «una forma dell'essere percepito che implica, da parte di coloro che percepiscono, un riconoscimento di colui che è percepito» (Bourdieu P., *Sociologie generale. Volume 1. Cours au Collège de France (1981-1983)*, Paris, Seuil, 2016, trad. italiana a cura

Enrico Pea nelle varie fasi del processo di formazione del moderno campo letterario italiano, a cominciare dal momento in cui il giovanissimo Pea, sin dal 1914, si trova a interagirvi ai fini del conseguimento di una auspicata legittimità e riconoscimento personali.

2. L'età dell'eversione

Gli esordi a stampa di Enrico Pea sono l'esito dell'accostamento progressivo dell'autore — fino al 1908 emigrato ad Alessandria d'Egitto — a specifici gruppi intellettuali, impresa che molto deve all'impegno di Giuseppe Ungaretti⁸, mediatore della sua opera tra Francia — *Lo Spaventacchio* e *Montignoso* saranno letti, tra gli altri, da Charles Peguy e Francis Jammes⁹ — e Italia, soprattutto con gli ambienti prossimi alla «Voce»¹⁰. Tale processo trova coronamento nel 1914, quando appare per i *Quaderni* della rivista *Lo Spaventacchio*, prima opera a godere così di un riscontro di portata nazionale. I rapporti con la «Voce», che si concentrano in una serie circoscritta di scambi epistolari tra Giovanni Papini, Giuseppe Ungaretti e lo stesso Pea, gli garantiscono una via d'accesso all'ambiente dell'«a-

di Gianvito Brindisi e Gabriella Paolucci, *La logica della ricerca sociale. Sociologia generale* Vol. 1, Milano, Mimesis, 2019, da cui citiamo, p. 129). Il dinamismo di un dato sistema culturale — e il campo letterario compreso tra gli anni Dieci e Quaranta del secolo scorso può dirsi certamente tale — può così leggersi nei termini di «lotta simbolica» per detto capitale, vale a dire acquisizione da parte degli attori coinvolti della possibilità di imporre una specifica percezione del campo stesso, di quanto vi è incluso e secondo quali parametri. Questo discrimine è il carattere che tra tutti accomuna di più il modello culturale lotmaniano e la teoria dei campi di Pierre Bourdieu, dato che la lotta per la supremazia interna al campo sociale — di cui quello letterario è sottocampo — può leggersi come l'interesse alla conquista della facoltà di auto-descrivere il sistema culturale di pertinenza mediante il delineamento di precise partizioni sociali, che instaurano così un netto bipolarismo tra elemento sistematico ed extrasistematico. Un privilegio che Bourdieu stesso definisce «principio di visione e di divisione»: «dal momento in cui creo una classe, creo contemporaneamente una classe complementare [...] Questa lotta simbolica è una lotta per l'imposizione della visione legittima delle divisioni, del punto di vista giusto sul mondo sociale, della giusta prospettiva sul mondo sociale» (Bourdieu 2019, p. 130).

8. Cfr. a riguardo Ungaretti G., *Lettere a Enrico Pea*, a cura di Jole Soldateschi, con una nota introduttiva di Giorgio Luti, *Quaderni della Fondazione Primo Conti — Fiesole, Milano, Libri Scheiwiller*, 1983.

9. Sulla circolazione francese delle prime opere di Enrico Pea fondamentali testimonianze sono in: Livi F., *Ungaretti, Pea e altri: lettere agli amici "egiziani": carteggi inediti con Jean-Léon e Henri Thuile*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1988 e Id. *Alle origini di Enrico Pea: La cultura e la critica francese*, in «Galleria. Rassegna quadrimestrale di cultura», a. XXXVII, n. I, 1987, pp. 34-68.

10. A tal proposito citiamo la diretta testimonianza del poeta: «Gli feci per entusiasmo il segretario, misi le virgole dove mancavano, e poco importava, a lui, autodidatta, che ci fossero, e alla poesia non importa proprio nulla. Fui io a farlo accogliere nei *Quaderni della Voce*, essendo sino da quei tempi legato a Prezzolini e a Jahier che se ne occupavano» (Ungaretti G., *Saluto a Pea*, in «La Rassegna Lucchese», anno 1951, n. 7, p. 1.).

vanguardia fiorentina» (Adamson, 1993), mediante cui il suo lavoro viene a tradursi dalla provincia versiliese a uno dei maggiori centri culturali dell'Italia giolittiana. I termini di questo ingresso in società sono dati dalla descrizione che Ungaretti fa dell'opera di Pea, incentrata sul suo valore prometeico e sull'animo eccezionale del suo autore, che il poeta vorrebbe «fosse evidente a tutti»¹¹. Impegno felice, se già Papini, in una lettera a Pea del 3 settembre 1917, descrive così le sue impressioni di lettura all'autore, circa tre anni dopo la pubblicazione dello *Spaventacchio*:

La tua sensitiva e sensuale robustezza di scrittore parlato mi rimetterebbe la bocca da tante letture solitarie, spesso inutilmente agitanti. Il nostro Ungaretti mi ha parlato del tuo romanzo. Non impegnarti con nessuno ch  nel prossimo inverno ci sar  la possibilit  quasi certa di farne una bella edizione a Firenze (Pea 2004, p. 275).

Torneremo dopo sulle analogie tra questa descrizione e quella che Pea stesso si d  in *Come leggo?*, *Bancarelle e muriccioli* e *Nikokavura*. Al momento a interessarci   come la descrizione ungarettiana di Pea, fondata sulla naturalit  istintiva del suo temperamento e l'irriducibilit  dello stile alle pi  note categorie letterarie dell'epoca¹², delinea una figura d'autore apprezzata e supportata dalla «Voce». Cos  presentato Pea   infatti un profilo congruo a quanto Papini e Prezzolini promuovono da tempo come la via pi  adeguata all'esercizio letterario, che vede nello scrittore autodidatta un modello fin dagli anni di «Leonardo». Ne *La coltura italiana*, testo apparso nel 1906, Papini e Prezzolini si esprimevano cos  a riguardo:

Questa classe di cercatori e di lettori disinteressati e indipendenti   molto scarsa fra noi. I pochi autodidatti che si formano qua e l , malgrado tutte le condizioni avverse, sono guardati con piet  dagli

11. Citiamo da una lettera di Ungaretti a Pea del marzo 1913, testimonianza esemplare dell'impegno che il poeta investe nel tradurre l'opera dell'amico nei termini di un'ambivalente ed elusiva eccezionalit : «Quel che m'interessa, e che voglio dirti, per confermarti la mia ammirazione a tuo riguardo,   che tu mi hai aiutato a comprendere in un modo personale la vita. Tu non sei n  un cristiano n  un cattolico, tu sei un "diogenico". In arte la tua   la prima cosa che si fa, credo, in questo senso, e vorrei fosse evidente a tutti questo valore, questa originalit » (*Caro Pea. Lettere e cartoline di corrispondenti ad Enrico Pea 1909-1958*, introduzione di Massimo Marsili, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 2004, p. 324. Traiamo da questo volume, se non dove diversamente indicato, tutti i successivi rimandi ai carteggi intrattenuti da Enrico Pea con vari interlocutori necessari alla nostra trattazione).

12. Cfr. lettera di Giuseppe Ungaretti a Enrico Pea del marzo 1913: «Tu hai le qualit  essenziali del poeta. Tu sei un giorgico, ma non un giorgico al modo sentimentale unco pascoliano n  un giorgico di manierismo pascoliano e sensuale alla D'Annunzio, ma un giorgico veramente aderente alla sostanza della propria espressione» (Pea 2004, p. 325).

ignoranti perché non hanno una posizione ufficiale e un salario fisso e sono spregiati dai dotti regolarizzati e bollati perché non hanno né titoli né una specialità, e anche perché possono permettersi una libertà di linguaggio che a loro, stretti fra le mafie e le bizze del mondo ufficiale, non è concessa (Papini-Prezzolini 1906, pp. 6-7).

Per mezzo di queste dichiarazioni i due si impegnano a delineare una condotta di culto, il «vagabondaggio degli autodidatti» (Papini-Prezzolini 1906, p. 163), cui è possibile una sperimentazione formale e stilistica nuova all'antico tempio della tradizione. Eterogeneità d'interessi, orizzontalità di letture libera da «inutile verticalismo accademico», divengono tratti propri del migliore scrittore emergente. Operazioni simili sono una testimonianza del consolidarsi nell'Italia dell'epoca di un campo letterario antitetico all'ordine accademico-editoriale costituito, che si definisce attraverso caratteri propri in strutturale antitesi ai valori che regolano il funzionamento di quest'ultimo¹³. Una nutrita schiera di giovani intellettuali, di formazione spesso autodidatta, si affaccia numerosa sul nuovo secolo, e trova inevitabili difficoltà d'occupazione e riconoscimento presso il campo letterario, roccaforte di istituzioni elitarie come accademie e università. È proprio nella frizione con tali gruppi consolidati che la schiera dei «nuovi entranti che non riescono a entrare» (Baldini 2017, p. 21) rintraccia la propria ragion d'essere, altrimenti negata. Lo spazio sociale individuato da questi profili — cui appartengono anche Papini e Prezzolini - può connotarsi così nei termini dati da Lotman e Uspenskij, vale a dire:

La condizione di esclusione da un'organizzazione dotata di autorità. Questa organizzazione può avere il carattere di una gerarchia sociale o di una struttura spaziale (la parte abitata nello spazio culturalmente assimilato dal collettivo sociale). L'individuo che si trova fuori, è escluso dalle strutture sociali. [...] Questa condizione è legata a due momenti. Uno è l'uscita: il passaggio alla condizione di izgoj (degradato) è determinato dalla rottura col luogo in cui si vive, illuminato dalle tradizioni e saldamente inserito nello spazio culturale della società data. L'altro è lo stabilirsi nel non spazio [...] (Lotman 1984, p. 172).

La rottura con la tradizione, «il luogo in cui si vive», è dunque il primo passo per lo stabilirsi del non-spazio, che, se riesce a raccogliere presso di sé una collettività che vi si riconosca, assume connotati corporativi, una vera e propria alleanza di «degradati»

13. In questo passaggio della nostra argomentazione siamo debitori di Baldini A., *L'autonomia del campo letterario italiano nel primo Novecento: i dintorni della «Voce»*, in *Lettere aperte*, 2017, vol. 3, pp. 13-27, cui rimandiamo per ulteriori riferimenti.

che necessitano di tratti oppositivi al campo dominante cui riconoscersi. «La Voce» diviene uno dei centri propulsori di questa necessaria autodescrizione antisistemica, sobbarcandosi il lavoro di individuazione dei bersagli polemici nei confronti del quale compattarsi¹⁴. Tra questi grande rilievo è dato proprio alla formazione scolastica ordinata e rigorosa, tratto d'appartenenza comune alle élite culturali italiane. È in particolare Giovanni Papini a prodigarsi su tale linea: la formazione ordinaria «abituata gli uomini a ritenere che tutta la sapienza del mondo consista nei libri stampati» (Papini 1919, p. 2), «non insegna quasi mai ciò che un uomo dovrà fare effettivamente nella vita, per la quale occorre poi un faticoso e lungo noviziato autodidattico» (*Ibidem*), percorso privilegiato in realtà, dato se «c'è ancora un po' d'intelligenza nel mondo bisogna cercarla fra gli autodidatti o fra gli analfabeti» (Ivi, p. 3).

A partire da tali posizioni la «Voce» si prodiga in un operato di concreta mediazione tra figure ad esse adattabili e una congrua visibilità editoriale, come è appunto il caso di Enrico Pea. Profili la cui marginalità provinciale ed eccentricità stilistica avrebbero reso in altre circostanze difficili una pubblicazione, trovano in progetti editoriali come i *Quaderni della Voce* un «mezzano intellettuale di gloria e pubblico» (Prezzolini 1905, p. 39). Ma sono detti editori, plasmati sulla forte caratterizzazione data dalle scelte dell'intellettuale e sulla «specificità e omogeneità delle proposte culturali vissute con forte senso di identificazione sia dalla proprietà societaria diffusa sia dal pubblico di riferimento» (Brogioni 2008, pp. 28-29) a ottenere in realtà il maggior profitto. La pubblicazione di queste opere comporta il consolidarsi dei *Quaderni della Voce* come unico organo apportatore di un'alternativa culturale riconoscibile, processo che non necessita della partecipazione attiva dei loro autori al dibattito culturale della rivista madre, o, in altri termini, del loro realizzarsi pubblicamente come intellettuali. Al contrario, il capitale simbolico¹⁵ di cui sono portatori si funzionalizza al meglio *solo* attraverso il

14. A tal proposito cfr. anche Baldini A., *Allies and Enemies: Periodicals as Instruments of Conflict in the Florentine Avant-garde (1903-1915)*, in «Journal of European Periodical Studies», vol. III, n. 1, 2018, pp. 7-28.

15. Il profitto che l'impegno editoriale della «Voce» frutta ai suoi promotori è infatti quantificabile unicamente sul piano simbolico, data anche l'assoluta marginalità che l'aspetto economico ha in una simile operazione. Come ci informa Bourdieu, «la sola accumulazione legittima, per l'autore come per il critico, per il mercante di quadri come per l'editore e il direttore del teatro, consiste nel farsi un nome, un nome conosciuto e riconosciuto, vero e proprio capitale di consacrazione che implica il potere di consacrare oggetto (è l'effetto di marca o di firma) o persone (con la pubblicazione, la mostra ecc.), di dar quindi valore e di trarre i profitti di tale operazione» (Bourdieu P., *Les règles de l'art. Genèse et structure du*

riconoscimento pubblico di una loro rivalutazione in quanto profili discordi, rifiutati dal vecchio ordine culturale dominante. Solo in tali termini essi possono infine accedere all'anti-campo emergente. Campana, Reborà, Sbarbaro, Pea, trovano nel sistema delle riviste la possibilità di legittimarsi attraverso un processo di intercessione che tuttavia ne fissa i tratti in una marginalità irredimibile, utile a un meccanismo di integrazione unilaterale. Lotman:

Le descrizioni metalinguistiche sono un elemento necessario dell'«insieme intellettuale» [...] Il sistema si auto-organizza, orientandosi nel senso della metadescrizione data, tralasciando tutti gli elementi che dal punto di vista di una metadescrizione non devono esistere e accentuando ciò che in questo tipo di descrizione va sottolineato (Lotman 1979, p. 52).

Se consideriamo la strutturazione del campo intellettuale antitetico al campo dominante un sistema culturale coerente, intento ad auto-descriversi — nonché ad accumulare la credibilità simbolica atta a imporre tale auto-descrizione — per mezzo di programmi specifici e canali centralizzati — come è l'avanguardia fiorentina nel 1914 —, ecco che quanto vi è incluso lo sarà nella misura in cui è compatibile con i tratti regolativi e dipinto secondo quanto della «descrizione va sottolineato». Tornando alla lettera di Papi- ni a Pea del 1917, possiamo così apprezzare una testimonianza di cristallizzazione in atto: la descrizione ungarettiana dell'originalità non accademica di Pea viene adattata a un ordine discorsivo specifico — «sensitiva robustezza», «linguaggio parlato» antitetico alla sterilità dei libri stampati e di «letture solitarie» — e resa utile all'auto-descrizione di campo perseguita dagli editori. Intento che implica però inevitabilmente una deformazione: nel suo istituirsi il nuovo polo culturale instaura un rapporto predatorio con la classe autoriale dei silenti marginalizzati, coinvolgendoli nella misura e nei termini utili al proprio scopo autodescrittivo.

Per quanto concerne Pea, si tratta poi di un processo cui l'autore concorre indirettamente per via di una stretta reticenza personale, che ne favorisce un abuso iterato. Se tuttavia, date le circostanze suddette, una presa di posizione autoriale in tal senso non è incoraggiata, col mutare del contesto essa si rileva ineludibile. Già

champ littéraire, Paris, Seuil, 1992, trad. italiana a cura di E. Bottaro e A. Boschetti, 2005, da cui citiamo, p. 215). Un processo condiviso da tutte le parti in causa, che implica tuttavia la necessità di un immediato riconoscimento collettivo delle stesse: bisognerà dunque sempre essere in grado di percepire a colpo d'occhio consacrati - gli scrittori pubblicati - e consacratori - i *Quaderni della Voce*, valorizzati - le opere pubblicate - e valorizzatori - gli editori e critici.

nel 1919 Pea viene chiamato da Aurelio Emilio Saffi a partecipare attivamente al dibattito intorno all'eredità di Giovanni Pascoli che anima il primo numero della «Ronda», invito che viene ancora declinato («voi chiedete l'impossibile a chi non è un letterato ma solamente un poeta»¹⁶). Ma già a partire dal *Servitore del Diavolo* (1929), passando poi da veri e propri manifesti di poetica come la *Confessione di Pea*¹⁷, la *Veritella sulla prima edizione di "Fole"*¹⁸ e gli articoli e racconti degli anni Trenta e Quaranta da cui siamo partiti, Pea si impegna in un processo di autodescrizione, tra autobiografismo e interventi critici diretti.

Tuttavia, come notato in apertura, questo è costruito su di un principio di ambivalenza prossimo alla logica differenziale che già Ungaretti aveva impiegato per descriverne la pretesa eccezionalità estetica. Nel divincolare la propria immagine dalla stretta avanguardista muove infatti a un *bricolage* degli elementi discorsivi spesi intorno la sua opera, di matrice ungarettiana e papiniana, la cui combinazione comporta il continuo oscillare da una dedizione malinconico-religiosa alla propria arte — realizzatasi in circostanze avverse, come in *Nikokavura* e *Bancarelle e muriccioli* —, a un motivo utopico ed eversivo — come nel rifiuto delle abitudini di lettura e scrittura romantiche di *Come leggo?* — proprio della prospettiva vociana. Si configura così, a partire da un circoscritto gergo critico, una personale sintagmatica del discorso autoreferenziale. Il suo riuso creativo garantisce a Pea il passaggio negli anni Trenta da una condotta passiva nel campo letterario, coadiuvata da mentori e editori, a una attiva¹⁹, nei limiti tuttavia che tale ordine discorsivo gli consente, che sono quelli dell'*izgoj*, dell'artista ambivalente, al tempo stesso estraneo — poiché eversivo e anti-intellettuale — e interno — poiché originale e disinteressato — al sistema cultura-

16. Citiamo dalla lettera di risposta di Pea ad Aurelio Emilio Saffi, datata 21 gennaio 1920, riprodotta e commentata in L. Padalino 2020, pp. 46-50.

17. Pea E., *Confessione di Pea*, in ID., *La Passione di Cristo - L'anello del parente folle*, Brescia, Morcelliana, 1940.

18. Pea E., *Veritella alla prima edizione di Fole*, in ID., *Fole*, Garzanti, 1948.

19. Umberto Olobardi ebbe a suo tempo percezione di tale mutamento in Pea e del ruolo che vi ebbe la «Voce», nel bene e nel male: «troppo libreschi, troppo letterati i vociani perché si possa far rientrare in quell'ambito il poeta contadino Pea. Quel libero favoleggiare a zone, a impressioni, il frammentismo vociano ha valso tutt'al più a maturarlo. Pea a contatto dei vociani, affina, quel suo primitivo e un po' rozzo raccontare: *ne ha coscienza riflessa, non più soltanto istintiva*» (Olobardi 1939, p. 193. Il corsivo è mio). Sebbene Olobardi muova qui unicamente dall'opera narrativa di Pea, le conclusioni cui giunge non possono che trovarci d'accordo. Pea non è mai stato vociano, ma è per tramite della «Voce» che acquisisce percezione «riflessa» della sua posizione nel campo letterario e di quanto gli è possibile fare per determinarne le sorti da lì in poi.

le di pertinenza. Un processo anch'esso biunivoco, che se da una parte fornisce un insieme di pratiche discorsive tramite cui segnalare l'appartenenza attiva al campo dell'arte coevo — un vero e proprio *habitus* — dall'altra consacra definitivamente — e per tramite dell'autore stesso — la sua immagine nei termini del marginalizzato. Questo tentativo «di combinare e ricomporre gli opposti in un quadro armonico» (Tuccini 2015, p. 488) del Pea intellettuale è condotto in accordo con il Pea narratore a partire dagli anni Trenta, dove piano utopico e soggetto malinconico sono protagonisti di un medesimo tentativo di riequilibrare le sorti dell'estraneo. Questo veste per tramite di rifrazione narrativa i panni ingrati dell'ebreo errante (*Lisetta*), del soldato (*Malaria di guerra*), del «forestiero»²⁰, cui inferisce l'apparente possibilità, altrimenti negata all'*izgoj*, di pervenire all'equilibrio per tramite di un ritorno memoriale alla terra natale, che è poi stadio sociale pregresso in cui trovarsi congrui alle regole di inclusione di un sistema culturale primigenio, la «cifra edenica dell'infanzia» (Ivi, p. 490). Ma se nel dominio letterario la modulazione dell'empito utopico in tale ottica — che da un'istanza di intervento eversivo sul presente si fa flaubertiana «concupiscenza retrospettiva» — può giungere a un maggior grado di controllo del *taedium vitae* che lo muove e da cui consegue, specie se attraverso i pur limitati privilegi dell'*auctor* modernista sulla diegesi, nella furiosa stereoscopia messa in atto dalla critica militante nulla passa inosservato: la produzione del discorso intorno all'«estraneo» è sempre attività partecipata, perché interessata. Lotman e Uspenskij:

La posizione dell'«estraneo» appare organicamente inserita in svariate situazioni della vita quotidiana, del culto, della vita statale, ma nello stesso tempo immancabilmente si può notare un rapporto ambiguo del collettivo nei suoi confronti. [...] Gli individui, che sono stati respinti al di là del confine della struttura sociale o che per altri motivi si trovano fuori di essa, sono considerati un'anomalia e nello stesso tempo una necessità sociale. Rispetto ad essi spesso si osserva un movimento circolare. Da un lato, nelle diverse tappe del suo sviluppo, la società per cause diverse pone fuori dai suoi confini un certo materiale umano. [...] D'altra parte, come avviene di solito per gli elementi extra-sistematici, nei periodi di movimento sociale sono loro a costituire la riserva strutturale della società (Lotman 1984, p. 171).

20. Si vedano su tale specifico aspetto Tuccini G., *Malinconico moderno. Pensiero utopico e soggetto splenico ne Il forestiero di Enrico Pea*, in «Critica Letteraria», CLXXII (2016), pp. 478-495, e Roić S., «Il forestiero» di Enrico Pea ieri e oggi, in Tuccini G. (a cura di), *Enrico Pea. Bibliografia completa e nuovi saggi critici*, Pontedera (PI), Bibliografia e Informazione, 2012, pp. 65-73.

Gli attori più in vista del campo letterario italiano tra gli anni Trenta e Quaranta tentano in più occasioni di convertire «la riserva strutturale» rappresentata dall'*izgoj* in capitale simbolico utile alla propria auto-descrizione. Nel corso di tale processo, il discorso intorno l'opera e il profilo di Enrico Pea attraversa alcune riorganizzazioni che è ora il caso di affrontare.

3. Evviva Sant'Enrico (se l'Enrico è Pea)

Se in prima istanza l'extrasistemicità di Pea si dava quale forza eversiva per un'intera classe intellettuale emergente, che ne accentuava tratti quali la formazione autodidatta e il rifiuto della forma-libro, diviene adesso il rivolgimento al *pagus* memoriale e a una sensibilità mistico-ascetica il dato più marcato dalla critica²¹. Su questa linea, constatiamo come già Eugenio Montale, in una recensione al *Volto Santo* del 1925, riconosceva a Pea di eccellere «nella rappresentazione plastica di paradisiache visioni cristiane» (Montale 1996, p. 447), mentre Enrico Falqui, più di una decina d'anni più tardi, ne evidenzia una «riposta antichità» (Falqui 1939, p. 53). Per Aldo Borlenghi la forza dell'autore sta nell'«aver saputo mantenere nel fondo questo distacco, nel non aver rinnegato quel canto dell'anima, quella capacità di commozione» (Borlenghi 1943, pp. 20-21), mentre Umberto Olobardi insiste su mezzi estetici che «man mano che egli va maturando interiormente, si fanno più semplici, di una semplicità [...] da primitivo» (Olobardi 1939, p. 217). Ancora Eurialo De Michelis, tra i pochi dedito a un'indagine concreta intorno le fonti letterarie di Pea, insiste col paragonarne lo sguardo a quello «di un fanciullo dinanzi a cui si svolge la lanterna magica, fra repellente e fascinosa, dei vizi, dei mali degli uomini» (De Michelis 1952, p. 16). Si tratta di un motivo critico condiviso che tesse per mezzo di Pea quel legame etico tra abbandono dell'empito interventista, eteronomo - tipico del modernismo fiorentino, che vuole invero «cambiare l'aria morale del paese» e «raggiungere il fine con tutti i mezzi» (Papini 1906) - e ritorno dell'arte alla sua aristocratica autonomia, a una «castità formale» (Asor Rosa 2013, p. 233) che contraddistingue la società letteraria italiana dell'*entre deux*

21. Come accennato, al di là delle predilezioni critiche del periodo, il tema è proprio della narrativa peana, rintracciabile almeno dagli anni Venti, come ricorda G. Tuccini: «Investita di un duplice potere maieutico e taumaturgico, la terra s'attesta nell'opera di Pea quale "matria", divenendo il più coerente dei suoi motivi fin dagli esordi» (Tuccini 2016, p. 487). Si veda poi su questo aspetto ancora G. Tuccini, *Cleofe e le altre. La donna nei romanzi di Enrico Pea degli anni Trenta* in «Studi e problemi di critica testuale», LXXXVIII (2014), pp. 199-224.

guerres. È questa ora l'inferenza positiva che si dà al Pea *izgoj* irredimibile: «un sentire pieno e al tempo stesso semplice» (Borlenghi 1943, p. 31), che perviene a un'arte pura, all'auscultazione silente del mondo. Termini propri della sensibilità rondista e poi ermetica, presso cui alcuni aspetti dello stile peano risultano di fatto adattabili²². Un fenomeno che può leggersi in termini bourdesiani, per cui questi tratti della figura peana rispondono ai vigenti criteri del «sottocampo di produzione ristretta», che ne delineano un profilo d'autore per pochi privilegiati, distante dalle volgarità dei tempi e dalle compromissioni con il polo opposto del sottocampo, quello della letteratura aperta ai gusti profani del grande pubblico. Pierre Bourdieu:

Più l'autonomia è grande, più il rapporto di forze simbolico è favorevole ai produttori maggiormente indipendenti dalla domanda e più tende ad approfondirsi il solco tra i due poli del campo, vale a dire tra il sottocampo della produzione ristretta, dove i produttori hanno quali clienti solo gli altri produttori, che sono anche i loro diretti concorrenti, e il sottocampo della grande produzione (Bourdieu 2005, p. 291).

L'agone letterario della prosa d'arte e della lirica pura consolida la propria autonomia di campo a partire da un ingente investimento simbolico nell'indipendenza del dato artistico, cui si accompagna, dalle parole di Carlo Bo, a «un bisogno di ritorno alla piccola patria, alla terra, alle tradizioni, bisogno che era nato dal disordine, dallo sfacelo degli anni di guerra» (Tabanelli 2011, p. 23). Sono questi parametri che pongono Pea al centro di un continuo interessamento critico, che si esprime nella richiesta assidua di contributi per numerose riviste letterarie. Ancora una volta, tuttavia, si tratta di collaborazioni di natura antologica, mai di interventi critici diretti: tendenza ormai corrente²³, che rinnova nel caso di Pea le condizioni

22. La fortuna di Pea nel contesto proprio dell'ermetismo è testimoniata da una serie nutrita di scritti, fin dal 1930. Sono sicuramente da segnalare in tal senso l'inclusione dello scrittore nell'antologia a cura di Augusto Hermet e Nicola Lisi, *Scrittori cattolici dei nostri giorni* (Firenze, Libreria Editrice Fiorentina, 1930) e i numerosi contributi che Carlo Bo gli dedica a partire dal 1938 (citiamo qui almeno *Su Enrico Pea*, in: «Il Lavoro», Genova, 5 agosto 1938 e *Enrico Pea: un narratore*, in *L'Italia*, 22 giugno 1939). Ulteriori segnalazioni saranno dispiagate nel proseguo della trattazione.

23. Sulla questione richiamiamo alcune paradigmatiche dichiarazioni di Carlo Bo, relative alla natura strettamente antologico-letteraria di buona parte dei contributi su rivista negli anni Trenta, con riguardo, ad esempio, all'attività di «Frontespizio»: «C'è quindi una posizione di ordine morale non soltanto letteraria, benché questi scrittori [...] non si impegnavano direttamente, vale a dire non avevano una teoria, non avevano una scuola e volevano soltanto dire delle cose semplici, raccontare delle storie altrettanto semplici e umili» (Tabanelli 2011, p. 23).

del già trattato iato articolatorio — conseguente ora a un mancato o riconoscibile impegno ideologico e artistico — postosi a fondamento di una posizione neutra, modulabile pertanto all'occorrenza²⁴. In ogni caso, le richieste saranno molte e prestigiose: Giovan Battista Angioletti, Giorgio Bassani, Antonio Baldini, Carlo Betocchi, Alessandro Bonsanti, Alfonso Gatto solleciteranno con solerte acribia la partecipazione di Pea, secondo una logica corporativa non diversa da quella che animava a suo tempo i *Quaderni della Voce*, ma priva di un centro propulsivo così ingombrante. Varie lettere di richiesta offrono testimonianze pregevoli: al «caro poeta più o meno solitario» (Pea 2004, p. 103) — e certo non romanziere, nonostante Pea non scrivesse più in versi dal 1914 — si richiedono racconti inediti, che sappiano valorizzare la sua posizione periferica, non interferita; Antonio Baldini richiede manoscritti di Pea in lettura dalla villeggiatura a Zocca, dato che, isolato «tra i boschi» si trova «nelle condizioni ideali per leggere del buon Pea» (Ivi, p. 78); Alfonso Gatto insiste per «tre o quattro paginette, proprio su Viareggio, come la vedi, come l'hai vista e come la ricordi tu» (Ivi, p. 225) con annesso rivolgimento memoriale su soggetto localistico, a suo dire nelle corde di questo Pea maestro d'aventiniano distacco. Sullo stesso motivo interviene Giuseppe De Robertis, che alla data del 31 maggio 1941 chiede a Pea un estratto dal suo nuovo libro ancora inedito, *Magoometto*, che sia come «uno dei tuoi alati ricordi, proprio portati dall'ala del tuo canto e dalla tua malinconia consolatrice» (Ivi, p. 150). Motivi questi tanto affini al gusto estetico dell'epoca da rendere un qualsiasi suo contributo segno privilegiato di un'attività culturale aggiornata. Ed ecco dunque Arrigo Benedetti invitarlo a partecipare alla sua *Specola* per via un criterio «non solo estetico nella scelta dei collaboratori», ammettendo poi la necessità di acquisire «uno di quei racconti che giovano più alla rivista che li pubblica che all'autore», dato che fin dai primi numeri «sarà necessario mostrare i nostri gusti» (Ivi, p. 99). Alessandro Bonsanti va ancora oltre, e, diradando ogni ambiguità circa la scelta da farsi tra mera ammirazione estetica e investitura simbolica di Pea, lo ringrazia di

24. È possibile leggere in tale ottica la reticenza con cui Pea tratta la richiesta di contributo più volte sollecitatagli da Curzio Malaparte per il suo *Prospettive*. Il timore che una partecipazione diretta alla rivista possa venir intesa come una dichiarazione d'allineamento politica e culturale è d'altronde rilevata dallo stesso Malaparte come motivo delle titubanze di Pea: «Credi che ti comprometta il collaborare ad una rivista libera, coraggiosa, spregiudicata, che se ne frega di tante cose? Ti ripeto: la strada per l'Accademia passa per *Prospettive*, forse più che per altre zone. A meno che tu non sia già, o sia per essere, accademico» (Pea 2004, p. 248).

aver inviato «un bellissimo contributo alla fortuna di *Letteratura*. Non soltanto perché la prosa è bella, ma anche perché viene da te, tutti noi l'abbiamo accolta a braccia aperte» (Ivi, p. 105).

Tali tendenze si accompagnano spesso al delinearsi di un'aura profetica, cui Pea è insignito da numerosi amici scrittori, che sono, lo ricordiamo, anche i suoi principali lettori²⁵. È questo del profetismo non certo un tratto nuovo, proveniente dall'antico lessico ungarettiano in riferimento allo scrittore, il cui spettro discorsivo è in questa fase tra i più evocati. Pea stesso vi contribuisce, complice la sempre più esposta conversione al cristianesimo di questi anni, seppur a interessarci è qui l'uso che il pubblico dei lettori-critici fa di tale connotazione sacrale. I tratti più frequenti nel discorso intorno a Pea in questa fase — la conoscenza dell'arte narrativa primigenia, il distacco ascetico dal mondo, lo sguardo fermo che mira oltre la mondanità — sono tutti inscrivibili nella figura del profeta, dispositivo descrittivo che concentra in sé «il vasto campo delle esperienze umane che si estende dalla magia alla mistica» (Neher 1969, p. 11). Vi si cela dietro non solo la necessità di smorzare l'anomalia culturale avvertita nell'opera e nel percorso formativo dello scrittore, ma anche la marginalizzazione di campo che ne consegue. Per l'appunto, un altro tratto semantico sotteso all'immagine profetica è l'isolamento dalla comunità cui pertiene: fin da Mosè che «portò il gregge oltre il deserto e arrivò sul monte di Dio» (Es. 3,1), dove si cela il rovetto ardente, il profeta è «un uomo solo [...] una voce solitaria che parla con Dio» (Papini 1921, pp. 45-46), e «la voce di Dio è talvolta il silenzio» (Neher 1969, p. 9). Questo è il tramite per cui la marginalizzazione di campo si fa esperienza eremitica che «attraversa l'uomo per darsi agli altri» (Ibidem): condotta oracolare affine al modello del cantore arcaico, capace di indicare la pratica smarrita²⁶ dell'esercizio letterario, in costante

25. Gli esempi a tal riguardo sono innumerevoli. Per quanto concerne la corrispondenza privata, senza citare Ungaretti e restando al periodo compreso tra gli anni Trenta e Cinquanta, si ricorderanno tra gli altri Maria Bellonci, che si chiede in una lettera all'autore dell'8 ottobre 1941 se «è poi vero che lei sia un buonissimo profeta [...] Quasi ho deciso di non fidarmi», e in un'altra del 15 luglio lo definisce «Sant'Enrico», salvo poi rimproverargli in data 29 dicembre 1942 un atteggiamento forse «troppo sobrio per un semiprofeta» (Pea 2004, pp. 91,93); Giuseppe De Robertis, per cui Pea è innanzitutto «un mago» in una lettera del 2 luglio 1937, poi un «vecchio, dico, per santità» alla data del 1947 e infine un «Caro Patriarca» il 2 luglio del 1948 (Ivi, pp. 147, 163, 165); Enrico Falqui, che riconosce dietro la maschera una maliziosa e mistificatoria intenzione autoriale, che rimprovera a Pea in una lettera del 16 agosto 1942: «Carissimo Pea [...] vorresti apparir santo fin dalla prim'ora» (Pea 2004, p. 188).

26. Muovo qui a partire dalle deduzioni di André Neher, per cui la facoltà di vedere del profeta, infatti, «non è necessariamente legata all'avvenire; ha il suo valore proprio, istan-

ascolto delle sue origini musive. Ma, si badi, ciò resta un espediente retorico²⁷, mero camuffamento: l'ambiguità dell'*izgoj*, riconosciuta insolubile dagli strumenti descrittivi del sistema culturale, viene qui celata per tramite di un processo di familiarizzazione lessicale, nel tentativo di stemperarne tensioni eversive e stranianti.

Medesimo tentativo di appropriazione può leggersi nell'impegno atto a promuovere Pea presso un bacino ampio di pubblico, sebbene il suo posizionamento extrasistemico e la ricezione ristretta entrarono presto in contrasto con candidature a riconoscimenti ufficiali. Assistiamo così a un atteggiamento bipolare, per cui l'autore è al tempo promosso a maggiore visibilità e protetto da una fruizione su larga scala che si vuole volgare e incapace d'intenderne il segreto valore²⁸. Al di là di circostanziate testimonianze dal nutrito epistolario — tra cui un Giorgio Zampa intento a parlare dei libri di Pea come «molto – troppo - cari per mandarli allo sbaraglio nelle mani di sconosciuti» (Pea 2004, p. 348) — è nella documentazione relativa alle candidature di Pea ai maggiori concorsi letterari dell'epoca che emerge con forza questa tendenza. In tali occasioni critici amici si prodigano nel creare le condizioni favorevoli alla vittoria di Pea, spesso mancata a vantaggio di autori più noti o più apprezzati dal pubblico di massa e dal regime fascista²⁹. Ed ecco dunque

taneo [...] in essa, visione e parola sono alla ricerca di una scoperta. Ma ciò che esse svelano non è l'avvenire, è l'assoluto. La profezia risponde alla nostalgia di una conoscenza» (Neher 1955, traduzione italiana a cura di Elio Piattelli, 1999, da cui citiamo, p. 9). Sorprendente l'affinità di questa descrizione con quella messo a punto da Giovanni Papini nella sua *Storia di Cristo*, testo di grande rilevanza per la generazione di scrittori e critici impostasi a partire dagli anni Trenta. Il profeta è delineato qui infatti come «colui che riconduce gl'idolatri al vero Iddio, rammemora ai corrotti la purezza [...] un messaggero mandato da Dio ad avvisare chi ha smarrito la strada, chi s'è scordato dell'alleanza, chi non fa buona guardia» (Papini 1921, pp. 45, 46).

27. Esito inevitabile, se già Lotman e Uspenskij segnalavano come nella figura stessa del profeta permanga irrisolto il dualismo dell'*izgoj*: «Nostri, cioè appartenenti alla comunità, e nello stesso tempo estranei sono anche gli stregoni, gli sciamani, i profeti, che appartengono al nostro mondo e anche ad un mondo estraneo. Nel primo caso l'«estraneo» è oggetto di ostilità o di difesa, nel secondo di paura e di rispetto» (Lotman 1984, p. 165).

28. Una tendenza a tale ricezione controllata di pubblico è d'altronde auspicata per Pea già da Giuseppe Ungaretti, che infatti mal tollera la sua attività teatrale, incomprensione rievocata in più occasioni dallo scrittore, ad esempio in *Vita in Egitto*: «A Ungaretti doveva dar noia proprio il teatro come tale: dialogo e cozzo di passioni. Un'arte che si complica in armonia con altre arti: poesia schiava e impura. Quel dovere affidare le parole per farle vivere a persone che le rendono approssimative sempre [...] le accompagnano con gesti resi abituali, generici, anche questi dal mestieraccio istrione (Pea E., *Vita in Egitto*, prefazione di Sergio Solmi, Milano, Mondadori, 1949, p. 2).

29. Nel 1932 *Il servitore del diavolo*, candidato al Premio Viareggio, si ferma infatti al secondo posto, preceduto da *Le avventure di Villon* di Antonio Foschini. Sorte in parte simile per *La maremmana*, vittorioso nel 1938 ma solo *ex-aequo* con *Oceano* di Vittorio Giovanni

Giuseppe De Robertis, in una lettera del 28 marzo 1940, tacciare l'Accademia d'Italia, rea di avere escluso Pea dai papabili al premio, quale avvilita istituzione «incatenata dai fessi con le solite eccezioni che non possono nulla» (Pea 2004, p. 148), o Giovanni Battista Angioletti dimettersi dalla commissione del Premio Viareggio 1949 a seguito della mancata premiazione del nostro, giuria presso cui non «predominano il buon senso e i diritti della letteratura» (Ivi, p. 67). Simili interventi lamentano, più che le mancate vittorie di Pea, un generale strabismo delle giurie e delle commissioni, interferite da interessi esterni al campo letterario³⁰. È in tale prospettiva che la critica comincia a modulare il profilo di Pea nei termini dell'incompreso cronico, vittima di un sistema valutativo ingiusto. Ne risultano alcune esplicitazioni sorprendenti, come la nota osservazione che Eugenio Montale affida alle pagine del Corriere della Sera — non certo una rivista di settore — relativamente all'annosa marginalità cui è costretto Pea a sette anni dalla morte:

Sorto da una regione, Pea non è più, da anni, uno scrittore regionale. Gli manca per conseguire successi di cassetta, vistosi premi e applausi di borghesi, una dose di rancido sentimentalismo, una porzione di cavilli psicologici e di cattiva letteratura; gli manca la capacità di rimasticare l'altrui poesia e di presentarla come propria (Montale 1965, p. 11).

In queste righe si concentrano tutti i temi propri della questione e l'idea corporativa di letteratura che li anima. L'insuccesso di Pea è presentato quale conseguenza di una valutazione per criteri mondani, che premia il compromesso col gusto volgare del pubblico piccolo-borghese. Questo è il criterio, a dire di Montale, che regola i suoi dispositivi di riconoscimento, i premi da cui conseguono i «successi di cassetta». Attraverso il caso Pea, dunque, si denuncia un'irruzione dannosa di interessi eteronomi nel campo letterario. La restaurazione della sua autonomia passa per l'individuazione e il rafforzamento di valori interni al sistema, che vanno posti in condizione di servire da metro di giudizio e selezione delle opere rappresentative. Un'autarchia valutativa che si realizza già nella nota montaliana, proponendo un Pea da tempo emancipatosi dalla dimensione provinciale, nello strabismo e nell'indifferenza generali di questa critica spuria, ma non certo dei suoi lettori più accorti, che

Rossi (cfr. Marsili M., *Vittorie e delusioni: Pea e i premi letterari*, in Pea 2004, pp 19-25).

30. Emblematico tra tutti il giudizio di Giovanni Battista Angioletti, che, riguardo la sua mancata partecipazione in veste di giudice di commissione al Premio Viareggio 1949, scrive sollevato a Pea, in una lettera dell'11 agosto 1949, di non essere così obbligato a «prestarsi quest'anno a qualche giuoco elettorale poco simpatico» (Pea 2004, p. 66).

sono poi quelli che si riconoscono nell'ordine di valori sopra individuato.

Di Pea oracolo dell'autonomia di campo, tuttavia, viene ancora sottolineata la *naïveté*, l'iterata originalità della voce, l'incapacità di riflettere una qualsiasi ascendenza letteraria. Il processo auto-descrittivo è ancora incapace di superare l'immagine di Pea come *izgoj*, di integrarne le asprezze attraverso un'analisi non deduttiva, che sappia dialogare con quanto di eterogeneo si concreta nella sua opera³¹. Anzi, il suo capitale simbolico è ancora utile alle dinamiche corporative e solo nella misura in cui permane immutata la sua condizione di extrasistematicità e annoso isolamento: da campione di una letteratura ascetica a martire del processo di autonomizzazione contro le ingerenze del gusto di massa.

Ma non è tutto qui: anche quest'ultimo sviluppo vede infatti nell'intervento autoriale un supporto di rilievo. Gli ultimissimi scritti di Pea riguardo il proprio statuto intellettuale concorsero infatti al delineamento dei suoi successivi sviluppi nei termini del martire, ben riassunti dalle affermazioni montaliane. L'anello di congiunzione è individuabile nel motivo espiatorio, che Lotman e Uspenskij individuano come conseguente all'apprendere il «punto di vista esterno su se stessi», la percezione di essere «estranei», da cui deriva «il complesso di colpa sociale [...] e la necessità morale di superare l'*izgojnicestvo* e fondersi con la struttura sociale dominante» (Lotman 1984, p. 167). Un aspetto, questo, che si dà in Pea nella

31. «Il fatto di considerare ciò che è estraneo dotato di valore», ci informano d'altronde Lotman e Uspenskij, «non elimina la sfiducia psicologica suscitata dal senso sempre rinnovato della sua estraneità». A darcene prova è proprio lo stesso Eugenio Montale che, nella giuria del Premio Firenze 1948, non si impone certo a favore del tanto bistrattato Enrico Pea, preferendovi *Il cielo è rosso* di Giuseppe Berto, opera raccomandata dall'editore Longanesi, poi vincitore. A dar fiducia ai ricordi in merito dello stesso Giuseppe Berto, la vicenda avrebbe risvolti ancor più emblematici, che si riassumono nella «confidenza fatta dal poeta Montale al giovane romanziere che lui non aveva letto il libro, e tuttavia aveva egualmente votato a favore perché Longanesi gli aveva raccomandato di farlo. Il Nostro, che finallora s'era tenuto lontano dagli ambienti letterari, arrivò dunque a conoscerne, in una volta sola, il lato migliore e quello peggiore» (Berto G., *L'inconsapevole approccio*, in *Le opere di Dio*, Milano, Nuova Accademia Editrice, 1965, p. 61). Insomma, in circostanze dominate da logiche corporative tutte interne al campo letterario (gli altri membri della giuria di quell'anno sono Pietro Pancrazi, Aldo Palazzeschi, Attilio Momigliano e Silvio Benco) e prive di esposte ragioni eteronome (il romanzo di Berto venne premiato a seguito di numerose recensioni positive da parte di critici prossimi allo stesso Pea, tra cui non manca Pietro Pancrazi), il capitale culturale di Pea non è bastevole a una sua conversione in riconoscimento complessivo e ufficiale del campo letterario, specie in un contesto ormai dirottato verso il neorealismo emergente del secondo dopoguerra, le cui quote cominciano in questa fase a salire, a scapito dei titoli che fino a ieri erano considerati vincenti (in particolare i concetti di arte pura e prosa lirica).

presa di coscienza di un impossibile superamento dei tratti che, per più di trent'anni, hanno uniformato la sua identità artistica alla condizione di escluso³². Tra le cause da lui individuate, è il motivo della formazione autodidatta a porsi ancora con la maggiore evidenza. In un elzeviro datato 1952, apparso sul «Corriere di Informazione», Pea affronta dunque quanto gli si configura come peccato originale di una vita consacrata alle lettere. A dare l'occasione è il *Pinocchio* di Collodi:

A Pinocchio, io, sono arrivato troppo tardi. Non ho avuto un'infanzia ordinata di figliolo borghese [...] Non ho mai scoperto svegliandomi la mattina del 6 gennaio, appesi al capo del letto, i giocattoli della Befana. In mezzo ai quali, via via il ragazzo vien su con l'età, i genitori insinuano mascherata di bei colori la scienza, nei libri, per l'occasione ben rilegati (Pea 1997, p. 263).

L'empito eversivo nei confronti dell'ortodossia letteraria, uno dei due poli che animavano scritti come *Bancarelle e muriccioli* e *Come leggo io?* tramonta infine a tutto vantaggio dell'altro, un gravoso rammarico retroattivo. Il dato letterario tradizionale, i «libri belli» altrove soggetti a furia iconoclasta, rappresenta qui un'ambizione negata cui è riconosciuto un valore insostituibile. Ciò è rilevabile anche sul piano argomentativo: occorrenza rara nella sua scrittura, Pea si affida nel proseguo dell'elzeviro a un esposto espediente retorico, la tessitura di un parallelismo diretto tra la sua figura d'autore e il burattino di Collodi per mezzo di alcune raffinate analogie: come Pinocchio dapprima «fuggiasco e ribelle» ora infante pentito, che nei libri vede «un tesoro adesso alla portata di qualsiasi tasca operaia» (Pea 1997, p. 265). Ancora:

Soggetto alla sorte di chi acquista da sé l'a, b, c, che fa poi confusione e si sconcerta. Maledice il proprio destino, per dover stare avventurato al "circa" del sapere. Spesso al "troppo" per lui, mettendo "il carro avanti

32. Come sempre in Pea, l'impegno narrativo offre svariate modulazioni del tema, specie nella produzione degli anni Trenta e Quaranta. Cfr. su questo Fratnik M., *Enrico Pea et l'écriture du moi* (Firenze, Olschki, 1997), con particolare riguardo al capitolo terzo della quarta sezione, *La mort du père comme métaphore: marginalité et crise d'identité*, pp. 301-326. Fratnik mette bene a fuoco come il motivo traluca in romanzi come *Il forestiero* e *Malaria di guerra*: uno statuto di marginalità ed esclusione che non trova requie di sorta, «une métaphore qui évoque bel et bien la condition d'un étranger en terre d'asile - d'un éternel étranger» (Fratnik 1997, p. 308). Non esiste ritorno o tregua dal vagabondaggio per l'*izgoj*, che si fa così *topos* modernista, preda di quanto Pessoa chiama «un'inutile nostalgia». Tuttavia, sebbene Fratnik individui l'aporia in cui cade la critica del periodo, che ne fa invece scrittore dell'«édifiante réinsertion social du héros» (Ivi, p. 307), non riconosce in questo movimento dialettico tra testo e contesto, tra opera, autore e critica una delle cause fondanti il motivo dell'escluso.

ai bovi". E ti umili [...] Perché, quel che avevo imparato con l'affanno del compitare senza graduare le forze, mi accorgevo non era vita. Tutto al più si trattava di favola: albagia e sogno facilone (Ivi, pp. 264-265).

La formazione autodidatta comporta infine genericità d'approccio e paronimia intellettuale, che determinano *ab origine* la sorte avversa dello scrittore. Ne conseguono la destituzione di ogni libero arbitrio e l'esilio forzato in un «sogno facilone» in cui «la fantasia giocava d'inganno con la mia credulità». Ma il guasto maggiore che ne deriva, per l'anziano Pea, è l'estremismo dell'azione, che si abbandona a «eroismi male inventati o ridicoli, ma pur sempre delitti, miracolismi e sangue. Non la vita, che ti conforta e ti avezza, con quel bene e quel male che ha» (Ivi, p. 265). È insomma il polo avanguardista a venir qui destituito: un eccesso che impedisce di rintracciare quella compresenza di opposti che Pea pone da decenni a fondamento della propria immagine autoriale. Siamo molto distanti dalla visione papiniana di *Chiudiamo le scuole!* e della *Coltura italiana*: gli stessi tratti posti lì a monte di un intervento positivo sulla società circostante sono qui causa prima di una condizione di *izgoj sub specie aeternitatis*. Il tentativo di spiare il proprio status degradato si riduce dunque alla mera soppressione dei suoi lineamenti eversivi e una rivalutazione delle pratiche tradizionali, alienategli da un destino avverso. Ciò comporta, al contempo, la chiusa estrema di ogni ostilità verso l'ortodossia corporativa della società letteraria. Le norme formali e i rituali di iniziazione su cui è fondata, seppur *in absentia*, sono restaurate da Pea stesso. La sua critica si ritrova così sollevata da ogni responsabilità relativa all'incomprensione dell'autore, e ha mano libera nel modularne con agio le cause, rintracciate infine nell'ingerenza di interessi esterni, volgari e privi di gusto, nel circolo sacro della letteratura.³³

33. A testimonianza di ciò la vasta quantità di contributi dedicati all'ingiusta incomprensione dell'autore, che superano di gran lunga il numero di studi effettivamente dedicati all'analisi e all'approfondimento della sua opera almeno fino agli anni Ottanta del secolo scorso. Di seguito solo alcuni esempi: Rèpaci L., *Taccuino segreto. Pea torna tra la gente* [...]. *Fu l'opposto di Viani. Era povero senza lagne e senza invidie. Non riuscì a fargli vincere il "Viareggio"*, in «Il Telegrafo», Livorno, 18 agosto 1962, p. 3; Betocchi C., *L'ingiusto silenzio su Pea*, in «La Fiera Letteraria», Roma, 21 novembre 1965; Listri P. F., *Pea scrittore popolare che non ebbe popolarità*, in «La Nazione», Firenze, 11 agosto 1978; Bo C., *Quella dubbia amnesia. Gli anniversari di Massimo Bontempelli e di Enrico Pea sono passati sotto silenzio. E non è solo questione di moda*, in «L'europeo», settimanale, n. 28, 1978, pp. 65-66; Cancogni M., *Cent'anni fa nasceva Enrico Pea, Un silenzio ingiustificato*, in «Il Giornale Nuovo», Milano, 21 agosto 1981, p. 3; negli anni Novanta ancora Carlo Bo, con *Ritorna un grande dimenticato*, in «Gente», settimanale illustrato, n. 44, 6 novembre 1995.

4. Conclusioni e proposte

È possibile, a questo punto, muovere ad alcune considerazioni conclusive. La ricezione di Enrico Pea nei termini di «scrittore d'eccezione» — etichetta presso cui è possibile individuare tutta una serie di tratti inferiti, tra cui la formazione autodidatta e il rapporto tormentato con la tradizione — è il risultato di un processo di ordinamento discorsivo decennale, che attraversa più fasi della storia della critica letteraria italiana dal 1914 al 1958, per perpetrarsi poi dopo la sua scomparsa. Esso risulta, a ben vedere, dispositivo critico posto in essere ai fini di tradurre la sostanziale reticenza e ambiguità della sua scrittura e del suo profilo autoriale presso i meccanismi di nomina descrittiva del campo letterario coevo. Ne deriva una possibilità limitata di parlare la figura intellettuale di Pea — limite a cui non è immune l'autore stesso — al di là dei termini di una presunta marginalizzazione e di un caso letterario d'eccezione, che ne hanno determinato la traiettoria critica. L'utilità che il campo letterario, nel suo processo di autonomizzazione e consolidamento dagli altri campi sociali, ha ricavato dalla fissazione dei tratti peani nell'immagine dell'*izgoj*, ne ha poi garantito il consolidamento. La critica all'opera di Enrico Pea ha oggi il dovere di superare tale ordine discorsivo, pena il continuo iterarsi del meccanismo di marginalizzazione e *reductio a mirabilia* inscritto, come visto, nel suo stesso codice significante.

Il caso qui esaminato può inoltre servire da spunto per considerazioni metodologiche di ordine generale. Le condizioni di costruzione dell'ordine discorsivo intorno a un'opera determinano infatti i suoi margini di praticabilità: le dichiarazioni d'autore e il linguaggio critico frequentato per interpretarle andranno dunque esaminate nel loro uso, in relazione al contesto culturale cui afferiscono. Si tratterà di muovere a una *thick description*, una descrizione «densa», che prenda in considerazione la traiettoria complessiva di un autore nel campo letterario di riferimento come un oggetto di studio organico, costruito su di una stratificazione di testi e contesti il cui dialogo costante determina l'insieme dei suoi significati socio-culturali. A tale scopo è sempre più necessario l'uso integrato di strumenti — come qui sono stati la teoria dei campi di Pierre Bourdieu e la semiotica della cultura di Jurij Lotman e Boris Uspenskij — che possano aiutarci a lanciare uno sguardo eteronomo e complessivo sull'insieme dei fenomeni interni al campo letterario. Ciò garantirebbe la possibilità di meglio auscultare il continuo movimento oscillatorio tra «centro» e «periferia» di alcuni profili minori

– si pensi, oltre a Enrico Pea, al caso di Lorenzo Viani o di Eugenio Corti - che ne determina non solo la fortuna critica o di pubblico, ma il linguaggio stesso usato per costruirla e descriverla.

Bibliografia

Adamson W.L., *Avant-garde Florence: From Modernism to Fascism*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1993.

Asor Rosa A., *Storia europea della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 2009.

Baldini A., *L'autonomia del campo letterario italiano nel primo Novecento: i dintorni della «Voce»*, in «Lettere aperte», 2017, vol. 3, pp. 13-27.

Baldini A., *Allies and Enemies: Periodicals as Instruments of Conflict in the Florentine Avant-garde (1903-1915)*, in «Journal of European Periodical Studies», vol. III, n.1, 2018, pp. 7-28.

Berto G., *L'inconsapevole approccio*, in *Le opere di Dio*, Milano, Nuova Accademia Editrice, 1965.

Bo C., *Su Enrico Pea*, in: «Il Lavoro», Genova, 5 agosto 1938.

Bo C., *Enrico Pea: un narratore*, in «L'Italia», 22 giugno 1939.

Bo C., *Quella dubbia amnesia. Gli anniversari di Massimo Bontempelli e di Enrico Pea sono passati sotto silenzio. E non è solo questione di moda*, in «L'europeo», settimanale, n. 28, 1978, pp. 65-66.

Bo C., *Ritorna un grande dimenticato*, in «Gente», settimanale illustrato, n. 44, 6 novembre 1995.

Borlenghi A., *Enrico Pea*, Padova, CEDAM, 1943.

Bourdieu P., *Reponses. Pour une anthropologie réflexive*, Paris, Seuil, 1992 (trad. it., *Risposte. Per una antropologia riflessiva*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992).

Bourdieu P., *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992 (trad. it., *Le regole dell'arte*, Milano, Il Saggiatore, 2005).

Bourdieu P., *Sociologie generale. Volume 1. Cours au Collège de France (1981-1983)*, Paris, Seuil, 2016 (trad. it., *La logica della ricerca sociale. Sociologia generale Vol. 1*, Milano, Mimesis, 2019).

Bourdieu P., *Champ politique, champ des sciences sociales, champ journalistique*, in «5° Cahiers de recherche du GRS (Groupe de recherche sur la socialisation) de l'Université Lumière de Lyon 2», Lyon, 1996, (trad. it., *Sul concetto di campo in sociologia*, Roma, Armando Editore, 2010).

Brogioni L., «*La Voce*», *la rivista che volle farsi editore*, in «La Fabbrica del Libro. Bollettino di storia dell'Editoria in Italia», XIV, 2008,

2, pp. 26-32.

Caro Pea. *Lettere e cartoline di corrispondenti ad Enrico Pea 1909-1958*, introduzione di Marsili M., Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 2004.

De Michelis E., *Narratori e Anti-Narratori*, Firenze, La Nuova Italia, 1952.

Del Beccaro F., *Enrico Pea*, in «Belfagor – rassegna di varia umanità», a. IX, n. I (31 gennaio 1954), pp. 46-60.

Fabrèges M., *E. P. : le mythe de l'écrivain autodidacte*, in «Revue des études italiennes», I-II (2012) pp. 61-74.

Falqui E., *Ricerche di stile*, Firenze, Valecchi, 1939.

Fratnik M., *Enrico Pea et l'écriture du moi*, Firenze, Olschki, 1997.

Gian Falco [Giovanni Papini], *Campagna per un forzato risveglio*, in «Leonardo», s. III, IV, agosto 1906, pp. 193-199.

Giuliano il Sofista [Giuseppe Prezzolini], *Per un editore*, «Leonardo», III, febbraio 1905, pp. 39-40.

Hermet A., Lisi N., *Scrittori cattolici dei nostri giorni*, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina, 1930.

Livi F., *Ungaretti, Pea e altri: lettere agli amici "egiziani": carteggi inediti con Jean-Léon e Henri Thuile*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1988.

Livi F., *Alle origini di Enrico Pea: La cultura e la critica francese*, in «Galleria. Rassegna quadrimestrale di cultura», a. XXXVII, n. I, 1987, pp. 34-68.

Lorenzetti E., *Preistoria di Enrico Pea*, in «Rivista di Archeologia, Storia e Costume», Lucca, a. XXXI, nn. 2-4, 2003, pp. 23-58.

Lotman J.M., *Un modello dinamico del sistema semiotico*, in *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, Bari, Laterza, 1979.

Lotman J.M., *Il fenomeno della cultura*, in *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, Bari, Laterza, 1979.

Lotman J.M., *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1972.

Lotman J.M., *La Semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, a cura di Salvestroni S., Venezia, Marsilio, 1985.

Lotman J.M., Uspenskij, Boris A., *Il «degradato» (izgoj) e il «degradamento» (izgojnicestvo) come condizione socio-psicologica nella cultura russa precedente al regno di Pietro I* in Lotman, Jurij M., *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, a cura di Salvestroni S., Venezia, Marsilio, 1985.

Mangoni L., *Civiltà della crisi. Cultura e politica in Italia tra Otto e Novecento*, Roma, Viella, 2013.

Montale E., *A sette anni dalla morte. Finirà la quarantena per i libri di Pea?*, in «Il Corriere della Sera», Milano, 21 settembre 1965, p. 11

(Corriere Letterario).

Montale E., *Il Volto Santo di Enrico Pea*, in «L'esame. Rivista mensile di cultura e d'arte», Milano, a. IV, fasc. IV, aprile 1925, pp. 387-390.

Neher A., *L'essence du prophétisme*, Paris, Presses universitaires de France, 1955 (trad. it., *L'essenza del profetismo*, Bologna, Marietti, 1999).

Olobardi Umberto, *Saggi su Tozzi e Pea*, Pisa, Vallerini, 1939.

Pancrazi P., *Enrico Pea scrittore d'eccezione* in *Scrittori d'oggi*, Serie Seconda, Bari, Laterza, 1946.

Paoli E., *Pea. La poesia della malizia*, Sarzana, Carpena, 1973.

Papini G., *Chiudiamo le scuole!*, Firenze, Vallecchi, 1919.

Papini G., *Storia di Cristo*, Firenze, Vallecchi, 1921.

Papini G., Prezzolini G., *La coltura italiana*, Firenze, Lumachi editore, 1906.

Pea E., *Il mio modo di leggere*, in «Rassegna lucchese», n.15, 1955, pp. 1-2.

Pea E., *Bancarelle e muriccioli*, in «La Gazzetta del Popolo», 20 febbraio 1936, poi in Pea E., *Il trenino dei sassi*, Firenze, Vallecchi, 1940.

Pea E., *Confessione di Pea*, in ID., *La Passione di Cristo – L'anello del parente folle*, Brescia, Morcelliana, 1940.

Pea E., *Elzeviri lucchesi (1948-1953)*, a cura di Lorenzetti E., Lucca, Accademia Lucchese di Scienze, Lettere e Arti, 1998.

Pea E., *Il forestiero*, Firenze Vallecchi, 1937.

Pea E., *Incontro con Pinocchio*, in «Rassegna Lucchese», n. 9/1952, poi in *L'arca di Noè. Racconti, memorie, elzeviri, 1945-1953*, a cura di Lorenzetti E., Viareggio-Lucca, Mauro Baroni Editore, 1997, pp. 263-266.

Pea E., *La figlioccia e altre donne*, a cura di Pancrazi P., Firenze, Sansoni, 1953.

Pea E., *Lisetta*, Milano, Mondadori, 1946.

Pea E., *Malaria di Guerra*, Milano, Garzanti, 1947.

Pea E., *Nikokavura*, in «Incontro, mensile letterario, politico culturale», Firenze, n. I, 10 febbraio 1940.

Pea E., *Veritella alla prima edizione di "Fole"*, in Pea E., *Fole*, Garzanti, a cura di Falqui E., 1948.

Pea E., *Vita in Egitto*, prefazione di Solmi S., Milano, Mondadori, 1949.

Roic S., «*Il forestiero*» di Enrico Pea ieri e oggi, in Tuccini G. (a cura di), *Enrico Pea. Bibliografia completa e nuovi saggi critici*, Pontedera (PI), Bibliografia e Informazione, 2012, pp. 65-73.

Tabanelli, G., *Carlo Bo. Il tempo dell'ermetismo*, Venezia, Marsilio,

2011.

Travi E., *Umanità di Enrico Pea*, Milano, Vita e Pensiero, 1965.

Tuccini G., *Malinconico moderno. Pensiero utopico e soggetto splenico ne Il forestiero di Enrico Pea*, in «Critica Letteraria», CLXXII (2016), pp. 478-495.

Tuccini G., *Cleofe e le altre. La donna nei romanzi di Enrico Pea degli anni Trenta*, in «Studi e problemi di critica testuale», LXXXVIII (2014), pp. 199-224.

Ungaretti G., *Lettere a Enrico Pea*, a cura di Soldateschi J., con una nota introduttiva di Luti G., Quaderni della Fondazione Primo Conti - Fiesole, Milano, Libri Scheiwiller, 1983.

Ungaretti G., *Saluto a Pea*, in «La Rassegna Lucchese», anno 1951, n. 7, p. 1.

La fruición de un cancionero neopetrarquista

Mercedes López Suárez
Universidad Complutense de Madrid

Abstract

Il *Cancionero del amor fruitivo* di José Lara Garrido, è uno dei più pregevoli libri di lirica spagnola attuale con cui l'autore ha esordito come poeta. La pronta e molto positiva accoglienza da parte della critica nazionale di questa raccolta ha messo in luce molti aspetti della sua ricchezza tra cui, come si desume dal titolo, la sua risonanza petrarchesca. Una lettura più approfondita dei testi rivela aspetti inesplorati di questo proclamato petrarchismo e della maestria con cui Lara Garrido ha elaborato il suo canzoniere che si presenta, sulle orme di quello del poeta di Arezzo, come la sua continuità ma nel contempo come innovazione (struttura, vario stile...). Si tratta, come così si rivela da questa lettura, di una saggia ed erudita rielaborazione, che a partire da un'esperienza amorosa, sovrverte invece l'itinerario religioso-spirituale del modello per cui la raccolta poetica si conclude in un godimento o esplosione sensuale. In questa linea di innovazione che comporta a volte un esile confine tra petrarchismo e antipetrarchismo, si sottolinea l'aspetto metrico che oltre all'evidente dominio nella costruzione del sonetto, si rileva una nuova sperimentazione della sestina.

Parole chiave: petrarchismo – rielaborazione – sperimentazione

The *Cancionero del amor fruitivo* by José Lara Garrido is one of the most prized books of current Spanish lyric poetry with which the author debuted as a poet. The ready and highly positive reception by national critique of this collection highlighted many aspects of its richness among which, as can be drawn from the title, its Petrarchian resonance. A more thorough reading of the texts discloses unexplored aspects of this proclaimed Petrarchism and of the ability with which Lara Garrido developed his songbook, which presents itself, following in the footsteps of that of Arezzo's poet, as its continuity but at the same time as innovation (structure, various style...). It is, as is revealed by this reading, a wise and erudite rework, which starting with a love experience, instead subverts the model's religious-spiritual itinerary so that the poetic collection ends in a sensual delight or explosion. In this line of innovation, which implies sometimes a slender border between Petrarchism and anti-Petrarchism, the metric aspect is underlined which in addition to the evident dominion in the construction of the sonnet, a new experimentation of the sestina can be observed.

Keywords: Petrarchism - rework - experimentation

Al final de la primavera de 2018 aparecía en el panorama de la poesía española el *Cancionero del amor fruitivo*¹ de José Lara Garrido, sorprendiendo a los lectores no sólo por la singularidad del título sino por la figura de su autor, cuyo prestigio ha sido reconocido por sus méritos en el ámbito de la filología, por su renombrable tarea de editor, y por su labor en las aulas universitarias. Sin embargo, esta vertiente como poeta, ya desde sus años juveniles, había ido discurriendo silenciosa, como voz privada limitada a los círculos más próximos. Ya en la madurez, la relectura de un poeta como R.M. Rilke, autor preferido en aquella etapa, fue el estímulo determinan-

1. Lara Garrido 2018.

te para que esa voz de poeta decidiera hacerse pública, cuando ya su vocación lírica estaba sólidamente asentada sobre un rico bagaje de saber literario y filológico. Las *Cartas a un joven poeta* del autor alemán, en principio, sirvieron de impulso para una definitiva escritura lírica que se ha ido prodigando desde 2018 en otros poemarios sucesivos. Porque en la primera carta de este epistolario (París, 17 de febrero de 1923), Rilke respondía a un desorientado joven que intentaba iniciarse como poeta, aconsejándole seguir un proceso de indagación interior para hallar, tras ello, la confirmación de su necesidad de crear, de una vocación que le llevaría a ser llamado poeta, pudiendo así crear una obra de arte, «voz de su propia vida».

Con este *Cancionero del amor fruitivo*, su autor se define plenamente como poeta, en los términos que, en nuestra tradición y en plena asimilación petrarquista, estableciera el lusitano Sánchez de Lima en su *Arte Poética* (1580) a través del ficticio diálogo entre Silvano y Caledonio. En apertura al Diálogo I, conversarán sobre qué ha de entenderse por buena poesía y quién es digno de llamarse poeta. Esta nace de esa «vena que dizen tienen los Poetas sin la qual ninguno es posible que lo sea» (fol.23), es decir «un natural bueno e inclinado a la Poesia» pero insuficiente para alcanzar tal condición, pues la Poesia se adquiere con «el estudio de las letras, y que de otra manera ninguno puede ser poeta»². A la ejemplaridad de Petrarca, modelo de artificio por sus “composturas” (tercetos, madrigales, odas, canciones y sextinas) y por su “galana manera de decir” y su gravedad (Diálogo II), Sánchez de Lima unirá el canon hispano con Boscán, Garcilaso, Montemayor y Garci Sánchez de Badajoz, nuestros petrarquistas, a cuyo arte se oponía Castillejo.

Es el Petrarca entendido pues como “*imago stili*” lo que interesa mostrar a Sánchez de Lima para el desarrollo de su *Arte poética*. En suma, ese *vario stile* en el que compone con magistral técnica Lara Garrido su *Cancionero* (sonetos y especialmente sextinas). El dominio de una técnica poética es fruto en nuestro poeta, como así reivindicaba Petrarca, de un constante trabajo «*nolo sine ullo labore percipiat que sine labore non scripsi*» (*Familiares* XIII, 5,23) que se opone al uso profanador que de la poesía hace el vulgo, pues, como sigue escribiendo a Francesco Nelli, prior de la iglesia de los Santos Apóstoles: «*Quod hodiernum est, his ad te prolatum literis, accipies: poiesis divinum munus et paucorum hominum, iam vul-*

2. *El Arte Poetica en Romance Castellano. Compuesta por Miguel Sanchez de Lima Lusitano, natural de Viana de Lima. Impresso en Alcalá de Henares, en casa de Juan Iñiguez de Lequerica, Año 1580.*

gari, ne profanari dicam ac prostitui, cepit» (*Familiares*, XIII, 6. 3). De modo que la poesía, don divino concedido a pocos, para Petrarca no responde sólo a una voluntad de escribir, sino a una necesidad intelectual, a un esfuerzo realizado y logrado pues «sic - nova perplexitas - in quiete laborans, in laboribus conquiesco» (*Familiares* XIII, 7.1). Esta misma necesidad y laboriosidad petrarquesca define también a nuestro poeta, que alcanza en su *Cancionero* el dominio y perfección de una técnica poética que sabe conjugar armónicamente con el sentimiento.

Rilke y Petrarca son los dos ejes principales donde descubre y asienta Lara Garrido su poética, su ser poeta. De ellos aprende y comparte su modernidad y el carácter revolucionario de su creación lírica para caminar en su misma senda de innovación respecto a una tradición asimilada que lleva estratificadas sus propias creaciones. Sobre el poeta de Arezzo M. Santagata³ ha subrayado su modernidad respecto a la poesía de sus coetáneos, su «ecumenismo» o hibridismo como resultado de amplia experiencia de lecturas, por su elegancia lingüística, y fundamentalmente por su métrica que se hará canónica, sobre todo, con la sextina. Con ella se medirá técnicamente Lara Garrido alcanzando un alto grado de maestría, impensable en cualquier poeta español actual que haya intentado su artificiosidad.

Como Rilke, Lara Garrido es un poeta que se manifiesta tardíamente y con él refrenda el descubrimiento de su propio mundo interior, fruto de sus vivencias personales y de su acudir al mundo sensorial, a su impacto como factor inductor de la creación (o “iluminación”) para plasmar una experiencia vivida. Y en este sentido se explica la recurrencia al mito órfico, que a diferencia del modelo petrarquesco, le sirve, como poeta cantor, para establecer el itinerario de este *Cancionero* como proceso amoroso que, desde el descenso a los infiernos, concluye con una resurrección interior. Pero en Rilke constata asimismo al experimentador e innovador de un lenguaje poético, cargado de insólitas imágenes, así como también su experimentalismo métrico que el poeta alemán había probado con el soneto.

3. Petrarca 1996, *Introduzione*, pp. XXXIX-XLIII. Sigo esta edición.

1. Sobre el término cancionero del título

Si el propio autor define sus rimas como cancionero de amor, refleja ya una voluntad de unidad estructural, de organización interna capaz de reunir todos esos momentos de una experiencia amorosa descrita como partes de un proceso interior que, comenzado en un pasado, se ancla en un presente con la posibilidad de una proyección futura. La arquitectura de este poemario conduce a primera vista a esa configuración de cancionero petrarquista en la que modelaron su lírica, o cuanto menos lo intentaron repetidamente, los poetas renacentistas hispánicos. Existe ya en el panorama de la crítica española una larga cadena de estudios sobre la idea de *Canzoniere* (petrarquista) a partir de los análisis pioneros de Antonio Prieto vertidos sobre nuestros líricos del XVI. En su lejano pero canónico trabajo, «El “cancionero petrarquista” de Garcilaso» (Prieto 1984) tras establecer las tres acepciones que encierra el término cancionero, la última concierne al cancionero petrarquista que define como «historia personal, medularmente amorosa. Esta tercera acepción cobra su vigencia a partir del *Canzoniere* de Petrarca, y, con sus normas, define conjuntos poéticos de un mismo autor, aunque no porten el título de cancionero», recordando en este caso el doloroso corpus lírico-amoroso de Gaspara Stampa. Sobre el término *canzoniere* con el que el poeta aretino nunca designó sus líricas amorosas en vulgar ha debatido la crítica italiana, y así M. Picone (Picone 2004), apelando a lo inapropiado del término para designar el *corpus* petrarquesco, aunque de este modo se venga asumiendo a partir de algunos de las más reconocidas personalidades de la crítica italiana del Siglo XX. Una denominación que alterna con el genérico y no menos impreciso de *Rime* (véase por ejemplo y entre otros, Carducci-Ferrari), lo que llevaría a interpretar, en un mismo plano de significación, el sentido de las *raccolte* o antologías líricas (de varios autores) que, como fórmula editorial lanzaron exitosamente los Giolito desde la segunda mitad del XVI. Por ello, Picone se atiene a la genuinidad del título designado por Petrarca en su última revisión (Cod. Vaticano 3195): *Rerum Vulgarium Fragmenta*, entendiendo el corpus como «libro non finito», como *fabula inexplata* por cuanto, según aduce el crítico, «è narrata nella prospettiva della sua evoluzione e non della sua conclusione» (p. 87), pues la aventura del “yo” se detuvo en «un punto X» sin haber resuelto el poeta la dicotomía interior entre amor sensual (Laura) y amor espiritual (Dios), ante la imposibilidad de poder conocer, la «verità ultima della sua storia». De ahí que Picone se incline a interpretar el corpus petrarquesco como fragmentos

líricos organizados como un macrotexto o “libro” sin concluir.

Ahora bien, el término de cancionero con el que Lara Garrido bautiza su poemario sincretiza nominalmente dos acepciones: de un lado, como traducción de la cristalizada fórmula de *canzoniere* petrarquesco al que acudirá como modelo referencial bien para seguirlo o bien para distanciarse de él; y de otro, como enlace con la propia tradición hispánica, es decir como apelación a nuestra tradición lírica donde la denominación de “cancionero” ha servido para definir tanto misceláneas como *Cancionero General*, *Cancionero de Baena*, *Cancionero Antequerano*, o como personales compendios de líricas diversas (el *Cancionero* de Jorge de Montemayor). Ninguna de estas acepciones hispánicas, según acertadamente distinguía A. Prieto, coinciden con el sentido de este poemario.

Recientemente, Lara Garrido, en uno de sus trabajos, aún inédito⁴, deslizaba su interpretación de los *Rerum vulgarium fragmenta* como un texto de lectura abierta y sobre todo, según se ha señalado, por su valor de haber sido un texto revolucionario para la lírica amorosa europea. Es en esta línea referencial de continuidad actualizada y sobre todo con análoga idea innovadora, por donde camina el *Cancionero del amor fruitivo*, para expresar una personal experiencia amorosa, para edificarla con una coherencia textual, con una organicidad donde los poemas (microtextos) tienen su propia valencia individual pero que, como hilos de un tejido (macrotexto), van respondiendo y contribuyen a definir el mensaje del poeta. «Poema» y «poemario» (s. I, v. 13) asoman como indicios terminológicos de esta intencionalidad textual que evocan el modelo petrarquesco, al igual que su personal denominación de «cancionero» y «libro» (sextina, n. 48) lo son también de esa voluntad estructuralmente unitaria. Los *Rerum vulgarium fragmenta* (*Rvf.*), no representan sólo el modelo estructural, sino el referente de una expresividad lírico-amorosa y de comprensión del «vario stíle» para ajustar las diferentes modulaciones del alma. Porque, más allá de la forma, también se percibe la comprensión de unos valores éticos en los que se sustenta el poemario, como proclamará el poeta en la composición epistolar (n. 23, vv. 8-12) desde un proceso de indagación interior: «Repasé la medida de las cosas/con mi hombre interior, el que dirige/los actos y los gestos desde el norte/primero: la sustancia de mi ética/ y también de mi estética».

Sin embargo, precisamente el concepto de fruición amorosa, aler-

4. Lara Garrido J., *Con las variaciones de la ninfa-pastora: una baraja erótica desde Cavalcanti a Jaúregui*, en prensa.

ta de inmediato sobre una trayectoria destinada al goce sensual, lo que supone ya un claro distanciamiento respecto al poeta de Arezzo por tanto de ese conflicto interior de Petrarca quien, como en el *Secretum*, no resolverá ese conflicto interior, permaneciendo en ese debate entre cuerpo y alma, entre materia y espíritu, es decir, en una *irresolutezza*, y de ahí que los *Rvf*, como sostenía Picone, no sean concluyentes vitalmente.

Para este sentido de fundamentación sensualista y pagana, acude entonces nuestro poeta a la re-lectura rilkiana de los *Sonetos a Orfeo*, y sobre todo, de las *Elegías de Duino*, en concreto a la primera de ellas. Ambos modelos, el petrarquesco y el rilkiano, conviven sin disonancias en este *Cancionero del amor frutivo*, porque el autor los ha conciliado como referentes bajo un denominador común que él mismo comparte desde su conciencia de poeta: el alto concepto que ambos tienen de la poesía como ejercicio intelectual arduo y permanente según recordamos con el Petrarca de las *Familiares*. De igual manera, las *Elegías de Duino* constituyeron el fruto de un largo trabajo cuya extensión duraría diez años en los que el poeta alemán buscó la arquitectura coherente y perfecta, es decir el reflejo de una experiencia vital, de un itinerario *vitae*. La compenetración con ambos modelos le conduce a un proceso selectivo resultante de cuanto puede ajustarse a su propia historia. La riqueza de este *Cancionero del amor frutivo* reside además en la indiscutible sabiduría de la propia tradición hispánica, que actúa de sólida estratificación literaria para aflorar, intencionadamente, y como aviso, a veces con un verso ajeno que se taracea entre los propios o, incluso, como inspiración libre y personal a partir de un mero significante desde autores como Herrera (el poeta y el crítico), o desde Góngora cuya poesía el filólogo Lara Garrido conoce bien.

Formalmente El *Cancionero del amor frutivo* debe ser interpretado, según decía, como un macrotexto, esto es, como un conjunto de relaciones y funciones fundamentadas sobre un principio de coherencia estructural interna donde cada uno de los textos tienen un significado individual que se amplía en tanto que dependen de una estructura superior para configurarlo como una unidad⁵. En este sentido, la proximidad a Petrarca es más evidente aunque, paradójicamente, la organización interna resulta más compleja, pues

5. Santagata 1979. Sigue el concepto enunciado ya por M. Corti (Corti 1976) quien establecía como una de las condiciones del macrotexto, la existencia de una progresión del discurso, por lo que cada texto individual sólo puede situarse en el lugar que ocupa. Una disposición estructurante que pone en práctica nuestro poeta a través de una serie de conexiones intertextuales.

frente a la convencional bipartición “in vita” / in morte” de los *Rvf* que contienen un número muy superior de textos, 366, este cancionero compendia sólo 85. A pesar de esta inferioridad numérica, la organización interna de los microtextos o poemas se ofrece al lector sin traicionar la unidad textual, como un compacto tejido de hilos perfectamente trenzados. Es decir, un entramado distribuido en diez partes o series que subsumen otros núcleos internos (dípticos y trípticos) que van deshilando o, que constituyen los “momentos” puntuales en los que se va relatando la historia amorosa. Esta distribución interna creo que responde al conjunto de las diez elegías que conforman el *corpus* rilkiano como itinerario interior de una experiencia vital.

2. Sobre la estructura y el proceso de la “historia” pasional

El *Cancionero del amor fruitivo* se inaugura con una sección que intencionadamente lleva por título *Rimas proemiales o el renacer de Orfeo*, evidenciando su clara función prologal, síntesis de la historia amorosa que el poeta va a relatar; de ahí, el perfecto entendimiento del sentido de los cinco primeros sonetos del *Canzoniere* con su funcionalidad narrativa. La ausencia de un soneto-prólogo, como el tan transitado «Voi ch’ascoltate» petrarquesco podría llamar la atención y sin embargo se explica porque este poemario básicamente responde a una “resurrección” anímica del poeta, esto es, al tránsito de una situación inicial en “tinieblas” a la “luz”, o del caos a la armonía interior, restituida desde un concepto de amor sensual correspondido. El descarte del canónico “fragmento” proemial del *Canzoniere* está particularmente motivado por el significado del mensaje que éste encierra, pues la experiencia del poeta no responde ni a un “giovanile errore”, ni a un arrepentimiento sobre una conducta amorosa pasada que como *exemplum*, y en fidelidad imitativa al modelo imperante, siguieron los poetas petrarquistas hispánicos⁶. De otra parte, tampoco podría ajustarse al sentido comunicativo que en su soneto proemial Petrarca extiende a una comunidad abierta de lectores a través del valor pronominal del

6. Sobre la presencia de sonetos-prólogo en Boscán, Montemayor y Lomas Cantoral, remito al lúcido análisis de Álvaro Alonso (Alonso 2006). Con las particularidades que cada uno de este tipo de sonetos presentan en los poetas seleccionados, el autor deduce que se trata más bien de una imitación formal sobre el modelo petrarquesco, sin que responda a una personal situación ni tampoco a una voluntad de unidad macrotextual, pues sus cancioneros se presentan con una organización interna que separa la tradición italiana de la tradicional cancioneril hispánica.

“voi”. Nuestro poeta se dirige en su primer soneto a un tú, la amada, artífice de ese tránsito, para significarla como único destinatario y para quien escribe⁷. Es decir, dicho soneto asume en este sentido un valor de dedicatoria, frente a Petrarca, cuyo *Canzoniere* no estaba escrito para Laura. Y así de inmediato lo señala:

 Mi canto es para ti: mi cancionero
de amor que tu poder hace frutivo
por puro, angelical y sensitivo,
por presencia de diosa a quien venero.

 No existe ningún don de los que quiero
que en ti no tenga su dechado vivo,
de cuanto el verbo nombra soy cautivo
solo por ser nacido en tu sendero.

 Con mis ritmos sombroo tu figura,
simple eco de ti es mi armonía,
y el verso ni te esboza ni te alcanza,

 pues musical acento, arquitectura
de poema y poemario cada día
nacén de nuevo para mi esperanza.

La escritura/dedicatoria de este poemario es por tanto a la amada, y el distanciamiento petrarquesco responde a la personalizada utilización de nuestro poeta, y a su misión como tal, de los versos de la Elegía I de Rilke. Es un manejo conceptual difícil para el lector, pues Lara Garrido recaba del texto rilkiano la idea del amor *transitivo* que se define por el hallazgo del objeto amado, descartando definitivamente la figura simbólica del ángel, consagración del «amor intransitivo» (sin objeto). De ahí que en la composición en versos blancos, la n. 10 (*El prodigio del Fénix o la metamorfosis del amante* de la segunda parte *Los prodigios del destino*, se refiera a la amada como «Luz transitiva, luz sin espejismos». En esta misma composi-

7. En su interesante análisis sobre el soneto-prólogo de los *Rerum Fragmenta*, F. Erspamer observa como éste asume un valor paratextual porque está fuera de la ficción de la obra, y de ahí que subraye como Vellutello lo considerara extraño respecto al recorrido autobiográfico del poeta. Destaco de este artículo el análisis realizado sobre la función comunicativa que asumen los elementos que conforman dicho soneto-prólogo: emisor («yo-poeta»), mensaje («rime sparse» y el «vario stile») y destinatario («voi»), y así por su valoración como meta-texto. Agradezco desde estas páginas a mi colega y querido amigo Rafael Bonilla que con su habitual eficiencia y disponibilidad me haya proporcionado este artículo. (Erspamer 1987.) Agradezco al profesor R. Bonilla el haber respondido a mi solicitud de envío de este artículo.

ción, el poeta insiste de forma persistente en esa larga espera que antecedió al encuentro fortuito y hallazgo de esa amada que será objeto de su canto de amor transitivo y de su misión como poeta. Responde así al sentido rilkiano que recogen los siguientes versos de la Elegía primera (*Elegías de Duino*):

Sí, es verdad, las primaveras te necesitaban, te pedían, por encima de tus
fuerzas,
algunas estrellas que las percibieras. Se levantaba
una ola y se acercaba, en el pasado, o
cuando pasabas junto a la ventana abierta
se entregaba un violín. Todo esto era misión.
pero ¿pudiste con ello? ¿No seguías estando
distráido, esperando como si todo te anunciara
una amada...⁸

El rechazo de la figura del ángel que sustenta el corpus de las elegías se explica por la propia naturaleza de éste, por cuanto no cumple la función mediadora entre el hombre y Dios, es inhumano y terrorífico. De ahí que, en este *Cancionero*, una vez encontrado y centrado el objeto del canto en la amada, ésta adquiera una naturaleza humana e intercesora hacia un camino de “resurrección” interior, de una felicidad terrenal. Por tanto, en esta clave, la amada se viste de *donna angelicata*, que despierta un amor «puro, *angelical* y sensitivo», resolviendo así, con esta simbología petrarquesca asimilada de la tradición stilnovista, el distanciamiento respecto al ángel de Rilke. Ésta se anuncia ya en clave de amor no espiritual, sino sensual que dimana de su propia y mixta naturaleza (es una amada, además, *sine nomine*). Angelical porque al margen de las reminiscencias literarias de las que me ocuparé a continuación, es diosa y por tanto capacitada para producir ese “renacimiento” del poeta. Una resurrección y sus efectos en la que instala la historia amorosa y en la que el poeta, transmutado en Orfeo, desde sus valencias de músico, poeta y amante, cantará en sus rimas el prodigio. Bajo dicha vestidura, personaliza el tan transitado mito amoroso cuyos lejanos ecos virgilianos, (*Geórgicas* IV, vv. 463-527) y ovidianos (*Metamorfosis* X-XI 1-84) laten en los sonetos proemiales (3-4) para evocación de un pasado en tinieblas de su historia, ya superado. De ahí la visión espectral de claro eco rilkiano, que recoge el soneto 3 *Mi paso cuanto errante peregrino* como reminiscencia del descenso de Orfeo al Averno, y la presencia de un núcleo semántico

8. Utilizo la edición de E. Barjau (Rilke 2004). Rilke evocará, como ejemplo de amor pasional y de amada abandonada, las *Rime* de Gaspara Stampa.

de una melancolía que actualiza con el fado como lusitano canto y las «saudades a un Orfeo doliente» (s. 4). Pero, para re-instalarse en ese presente del renacer, invierte la sintaxis del mito e implícitamente la amada se transmuta en una Eurídice rescatadora, y así cierra ambos sonetos: «así me vi, las venas condenadas/ por abiertas, que tú has cicatrizado/ naciéndome ya Orfeo por tu esfera» (s. 3) y «Tú has borrado en paisajes la negrura/ y has pulsado la lira que en mi verso/ te llama por presente y por eterna» (s. 4). Es el renacer a la pasión amorosa, según continúa en el s. 5: «Al nacerme la música perdida/con la voz que me otorga tu mirada,/ rescato del Averno, condenada, / la pasión del presente amortecida». Las coordenadas de pasión (amorosa) y del presente se han definido como ejes del decurso de la historia. Los nombres de Orfeo y Eurídice sólo reaparecerán, como evocación objetiva del mito, al final del cancionero para reflejar, en la cotidianeidad de la ya avanzada historia, un momento transitorio de la separación de los amantes: «Han pasado las horas y te dejo/ como Orfeo a Eurídice, perdido/ en el mar de mi canto...» de la serie *Remembranzas de los estados del amante y del encuentro con la amada* (s. 60, *Despedida de la amada al atardecer o a la noche*).

En la metamorfosis del Orfeo cantor y lírico de nuestro poeta, o para mayor exactitud, del yo-poeta, hay, como se acaba de señalar, una resonancia de los *Sonetos a Orfeo* de Rilke, donde es precisamente esta figura mítica la responsable de toda transformación. El motivo inspirador de este corpus rilkiano, partió, como han señalado sus críticos, de una imagen que Rilke conservaba de la representación pictórica que de Orfeo había realizado el pintor del Quattrocento, Cima da Conegliano⁹. En su *Cancionero* Lara Garrido, utilizará fundamentalmente esta figura mítica en su valencia de cantor lírico-amoroso para desgranar su personal historia de resurrección anímica. Sin embargo el sentido de amor/muerte del mito late también, para invertirlo, desde esta recuperación órfica, en el soneto 6 (serie de *Rimas proemiales o el renacer de Orfeo*) que cierra con un verso de la Eglóga III de Garcilaso de la Vega «Y ahora, por la voz alta y hermosa, /Orfeo que resuena en cuanto canta,/ haré parar las aguas del olvido». Es la palabra poética y es el oficio de poeta que reaflorea para cantar con Garcilaso y su cancionero destinado a Isabel Freyre. Pero la muerte de ésta había hecho que el poeta toledano acudiera a esos versos virgilianos «Eurydicem, vox

9. Significativamente, la edición italiana de los *Sonetos a Orfeo* de G. Cacciapaglia (Rilke 1990) lleva como portada esta pintura de Cima da Conegliano.

ipsa et in frigida lingua, /Ah, miseram Eurydicem, anima fugiente vocabat» para continuar con su canto su inmortalización («la voz a ti debida»). Garcilaso seguía en ello a Petrarca desde estos versos y con el mismo sentido virgiliano¹⁰. En esta concreta apropiación del mito órfico, desde resonancias virgilianas que se diseminan por el *Canzoniere*, al que Garcilaso sigue, ya N. Gardini¹¹, examinando su presencia en el *corpus* petrarquesco, viene a concluir que dicho mito traduce una idea de profesión y expresión de poesía, y asimismo cómo el modelo virgiliano, en la macroestructura de su relato lírico, ha favorecido «lo sviluppo di una sotterranea mitografía poetica, di un filo narrativo». Por esta línea se conduce el poeta del *Cancionero del amor fruitivo*, pero a diferencia de Petrarca y de Garcilaso, este mito órfico no representa un debate entre amor y muerte por la pérdida de las respectivas amadas, sino esa aludida resurrección a la vida mediante el amor y su goce, de modo que la amada es necesariamente presencia. El mito de Orfeo, por otra parte, es muy probable que en este *Cancionero* se refrende en uno de los tres tipos de amor que de Platón recoge M. Ficino, admirador de Orfeo como cantor-poeta: el del hombre hacia la mujer como lo fue «el Orfeo de Eurídice» (*De amore*, Oración I, cap. IV).

Paralelamente, a lo largo de este *Cancionero* se va desprendiendo una subyacente reflexión metaliteraria que se desliza entre sus versos. La escritura, su proceso incluyendo sus elementos materiales, y el poeta “escribiente” o calígrafo, afloran permanentemente como consciente control de esa escritura que va deshilando el relato de la historia. Ya en el soneto 2 del conjunto proemial, así se anuncia en el incipit: «Escribir y leer y hacer del verso/ cántico que se adentra en la espesura» para ampliarse entre las estrofas de versos sueltos de la composición 11, *La partida: nace el cantor entre las bordaduras del silencio*:

10. Vid. Chines 2010, en especial el cap. *Doppi del Petrarca: Perseo, Orfeo, Pigmalione*, 2.2, pp. 35-38. Recordando las advertencias de Agustín en el *Secretum*, sobre el peligro de la figura y presencia física de Laura que encendería la pasión amorosa en el poeta, la estudiosa recuerda la lectura de éste de los versos de Virgilio (*Geórgicas*, IV, 457-503). De la fuente virgiliana, señala, el mito aparece sólo dos veces en los Rvf (canc. 323, vv. 61 y ss.) y en la sextina doble, in norte, 332 (vv. 49-52) para expresar la imposibilidad de que su canto pueda rescatar del Averno a Laura-Eurídice. Pero también Orfeo representa para Petrarca el «archetipo della sacra sapienza primigenia della poesia» (p. 36). En este sentido debe interpretarse el uso del mito órfico en Lara Garrido.

11. Gardini 1995. Cito de la p. 134. En los Rvf la presencia imitativa de Virgilio es muy frecuente pero no como desarrollo pleno del mito (cfr. la canción 23, vv. 61-63) y la, canc. 270 (vv. 14-16) rogando al amor que sustraiga a la muerte lo que le ha quitado y restituya la vida a Laura muerta («et ripon 'le tue insegue nel bel volto', v. 15). Vid. también Brunori 1997.

A veces el silencio se conjura
 con la página en blanco, y el sendero
 se nubla, se adelgaza, casi pierde
 su condición de huella indeclinable,
 de escritura que forja sus aceros
 [...]
 el silencio creador desde el que nacen
 otra vez con su fuerza y se renuevan
 las cláusulas del pacto, y desde ellas
 no hay páginas en blanco sino hojas
 de un palimpsesto en que la pluma apenas
 roza la superficie y lo reescribe.

Los trazos se reavivan con el arte
 ancestral del calígrafo, que sigue
 perfil tras el contorno indefinido,
 letra intuida en hábil raspadura,
 y devuelve esplendor al desvaído
 ringlero y a la página cautiva
 del desgaste de ser duro breviario.

[...]
 La página, el silencio, la escritura,
 la senda, el nuevo pacto, toda entera
 mi historia proyectada desde el sino
 con que Fortuna quiso señalarte...

Es la conciencia de escribir, o de reescribir como ejercicio de perfección estilística, del concepto de la poesía como acto e impulso intelectual que comparte con Petrarca no sólo en el ejemplo de sus rimas, sino en su explícita confesión epistolar. «scribere cupio-así escribe el poeta aretino- nec quid aut cui scribam scio; et tamen-ferrea voluptas-papirus, calamus atramentum nocturneque vigile somno michi sunt et requie gratiores...sic-nova perplexitas-in quiete laborans in laboribus conquiesco» (*Familiares* XIII,7.1 /Ad Petrum abbatem Sancti Benigni, de eodem deque insanabili scribendi morbo/)¹².

Escribir para ser leído y ser entendido exige un receptor que esté a una misma altura intelectual. Este es el propósito de Petrarca que confesará en otra epístola dirigida al mismo: «Volo ego ut lector meus, quisquis sit, me unum, non filie nuptias non amice noctem non hostis insidias... volo mecum sit.», donde reprochando la conducta de su hijo insistirá en que, «Nolo ego pariter negotietur et studeat, nolo sine ullo labore percipiat que sine labore non scripsi» (*Familiares* XIII,5.23). Con estas señalizaciones petrarquescas se

12. Cito siempre por Petrarca 2008, p. 79.

explica la condición de lectora-comprensora que nuestro poeta asigna a la amada-destinataria del cancionero¹³ en la que insistirá, desde el soneto 2, en otros puntos del poemario:

...y escribo cuanto pródigo y diverso
tu corazón me dicta en su hermosura,
elevando el cantar hasta la altura
en que nace azucena el cuido adverso.

Tú al leerlo te lees espejada:
desigual, transparente o fugitiva,
y das forma en el canto transformada
a la música pura...(vv. 9-12).

Escribir al dictado del corazón es un acto que brota del sentimiento que, como fórmula literaria, quedó cristalizada desde la célebre respuesta de Dante Alighieri a Bonagiunta Orbicciani da Lucca durante su breve encuentro en el *Purgatorio* (Canto XXIV, vv. 52-54): «E io a lui: “I’ mi son un, che quando /Amor mi spira, noto, e a quel modo /ch’e’ ditta dentro vo significando». Con esta respuesta Dante señalaba el nuevo modo de hacer poesía amorosa, el «dolce stil novo ch’i’odo» (responde a su vez Bonagiunta) distanciándose de la escuela siciliana, que representaba el notario Jacopo da Lentini, y de la sículo-toscana de Guittone d’Arezzo. El término, como es sobradamente sabido, responde a un concepto de amor-virtud, un amor espiritual que renueva interiormente al amante poeta, y se resuelve como un proceso filosófico-intelectual¹⁴ que restringe y selecciona el círculo de receptores. En él se requiere la figura femenina, *donna angelo*, guía y mediadora, entre el hombre y Dios (guía de “gir al ciel”). Porque su belleza, proyección terrenal de la divina, y el enamoramiento que de ella se genera a través de la mirada, determinan un proceso cuyo fin es la aspiración del alma hacia la contemplación de Dios. Este concepto de amor stilnovista que otorga en el amante la virtud, se distancia del cultivado por la escuela siciliana, que si bien comparte el común tronco provenzal, ciertos aspectos

13. El poeta establece con la amada un circuito comunicativo cerrado, limitado a un yo-tú según proclamaba en el primer soneto, y como ratificación de ello, elabora como carta la composición 23 titulada: *Primera epístola enviada como remembranza y afirmación iniciales*: «Queridísima amada...» de la parte *Confesiones y plegarias. Perfiles primeros del amor fruitivo*, tras el encuentro y ya iniciada esa trayectoria hacia la fruición amorosa.

14. Sobre este proceso de raíces filosóficas, fundamentalmente aristotélicas, y desde la compleja canción-manifiesto de Cavalcanti *Donna me prega*, remito al canónico libro de G. Favati, *Inchiesta sul Dolce Stil Nuovo*, Firenze, Le Monnier, 1975, pp. 197-227. Asimismo, señala en la canción del precursor G. Guinizelli *Al cor gentil* los elementos de ruptura de esta nueva corriente en relación a los sicilianos.

como los ojos (causa primera del amor) o el corazón permanecen en un plano sensorial, sin alcanzar el nivel de abstracción stilnovista, según describe su *capostipite* y notario Jacopo da Lentini¹⁵:

Amor è uno desio che ven da core
per abbondanza di gran piacimento;
e li occhi in prima generan amore
e lo core li dà nutrimento...

En esa clave de goce sensual/pasional, de «gioia» y «allegrezza» proporcionado según escribía Guittone d'Arezzo («Gioia ed allegrezza») cuando prende en el poeta «ed incarnato tutto/ ...e di ciascuno membro trae frutto» (*Amor m'ha prisio*), se dirime, como se dijo, este *Cancionero*. Pero retomando el hilo de la escritura al dictado de amor, aflora el tópico también de los *Rvf*, aunque, como en el s. 93 “Più volte Amor m'avea già detto: Scrivi, /scrivi quel che vedesti in lettere d'oro”, estamos ya muy lejos, por caminar Petrarca en el cauce stilnovista o ascético espiritual, del sentir sículo-toscano al reflejar esa duda o imposibilidad de hacerlo como así confesará más adelante en el s. 261 (v. 11): «che'ngegno uman non può spiegar in carte/l'infinita bellezza ch'altrui abbaglia». De ahí que se “refugie”, recurriendo entonces, según anota Santagata (p. 454), a Ovidio (*Her.* IV13-14). Volverá a ello, como técnica de conexión intertextual, en la canción 127: «colui che dal mio mal meco ragiona /mi lascia in dubbio; sí confuso ditta. Ma pur quanto l'istoria trovo scritta /in mezz'al cor...».

Al dictado de amor y frente a Petrarca, nuestro poeta del *Cancionero del amor frutivo* sí puede articular los poemas que irán tejiendo su propia historia siguiendo con la serie *Los prodigios del destino*, si bien previamente, en la serie proemial, ha “bendecido” desde el estilema petrarquesco (s. 61, *Rvf*) y tópico en la literatura romance, el encuentro con la amada: «Yo bendigo la hora y el minuto/en que de pronto apareciste en vuelo /de ser pura presencia, rauda y firme» (composición 39). Esta segunda serie está elaborada en el eco del verso 14 (s. 247) de *Rvf*, «non per elezion ma per destino» soneto que temáticamente conecta con los anteriores mencionados pues, avanzando en la historia, Petrarca reincide en la inadecuación de haber cantado de Laura su extrema y divina belleza con «lingua mortale», hecho que no fue elección propia sino arrastrado por Amor.

15. Respecto al término “dictare” utilizado por Dante en este paso del Purgatorio, Favati apunta a cierto eco con el propio oficio de notario de Jacopo da Lentini.

Subvirtiendo esta insatisfacción petrarquesca, nuestro poeta lo ajusta al sentido de su poemario y describe el primer encuentro con la amada interpretado como «aparición de diosa encarnadura de cuanto angelical *vive en la tierra*» (n. 8), en un juego subyacente de reminiscencias stilnovistas-petrarquescas. Así la amada se reviste de honestidad y gentileza: «Gentileza, compendio en tu presente / de senderos y puentes con la vida:.../ Honestidad, anillo indisoluble /que incardina el pulsar de lo celeste /en el índice y fiel de tu presencia», o desde los beneficios del amante-poeta por ser «Luz Transitiva, luz sin espejismos» (n. 9, *El prodigio del Fénix o la metamorfosis del amante*). Ambos poemas, sobre todo el n. 8, llevan ya implícito el proceso amoroso, sus beneficios que discurrirán como correlaciones internas, en términos de sensualidad como «encarnadura», «piel» o «tacto» y, especialmente, de «presencia», sin la cual la escala hacia el goce amoroso, y en definitiva el prodigio del encuentro, resultarían fallidos.

La sección siguiente, *Fruición de la hermosura. Primeros retratos de la amada*, permite descubrir en esta técnica conectiva, al poeta “laborans”, en la continuidad expresamente reflejada por el título *Díptico de oraciones paganas por la hermosura de la amada* como momentos singulares (microtextos) dependientes de una unidad superior y aglutinante que puntea el devenir del relato ahora iniciado con el canto a la hermosura/goce de la belleza femenina. Es un grado en la escala hacia el sentido pagano que asume el poemario, hacia ese goce sensual que eclosionará cerrando el corpus. Significativo es en consecuencia el título del díptico *Díptico de oraciones paganas por la hermosura de la amada* cuyo primer soneto constituye una *invocatio* a la Diosa Venus (Soneto I, *Alma Venus gentil*):

Alma Venus gentil, tú que le has dado
 el perfil tan hermoso de gacela,
 ojos de miel donde descansa y cela
 cuanto vive y palpita enajenado;
 tú que en sus labios has reconcentrado
 la púrpura sanguina y la entretela
 de una piel que a la nieve que la vela
 de rosa y de clavel tiñe el costado;
 tú diosa del Amor, que en ella tienes
 tu sola encarnación y encarnadura,
 trasunto terrenal y humana diosa,
 dale la propiedad que te retienes
 para ser inmortal en la hermosura,
 y créala a tu imagen poderosa.

En su valencia de plegaria pagana, el soneto se sostiene sobre la base lucreciana del *De Rerum Natura* que se inaugura con el himno a Venus, diosa vital y principio de la existencia¹⁶, sirviéndole al poeta para anunciar el sentido de *voluptas* en el que caminará su cancionero de amor. Es, en términos platónicos, la opción por la Venus Vulgar frente a la Celeste que, en su comentario al *Simposio* de Platón, Marsilio Ficino (*De amore*, I-VII) distingue respectivamente dos tipos de amor: espiritual (o generado por similitud de la belleza de las “cosas superiores”, o la divina Belleza) y sensual determinado por la belleza como permanencia en la del cuerpo o materia del mundo. La plegaria del poeta, se encardina pues en esa Venus Vulgar y, consecuentemente, la amada es “trasunto terrenal y semidiosa” para mantenerse en su condición de ser “tu sola encarnación tu encarnadura” de la diosa del Amor. Estas últimas acepciones anuncian el eje en torno al cual se sostendrá el proceso de la fruición amorosa, es decir en un plano sensual, que recorre todo el poemario en una escala gradual que comienza en la piel (tacto) para, por ejemplo, proclamar más adelante en la última estrofa (s. n. 44):

Yo me pliego al sonido, al sentimiento
al sentido, al sabor, a la envoltura
de tactos y miradas interiores
con que alimentas tiempos en el tiempo¹⁷.

Junto con «piel», los demás sentidos se engranarán entonces con magistral técnica compositiva en poemas sucesivos como evidentes signos de conexión intertextual y de permanencia esta clave amorosa sensual. La Naturaleza, siguiendo el eco lucreciano, es el sujeto de la siguiente oración del díptico “Naturaleza te dotó de hermosura” cuyo terceto final

Natura, si en tu obra ensimismada
reposas entramando eternidades,
dale la eternidad que le has negado

16. *De Rerum Natura* se inaugura precisamente con la invocación a Venus: «Aeneadum genetrix /hominum divumque voluptas alma Venus ... /per te quoniam /genus omne animantum concipitur /visitque exortum/lumina solis» (vv. 1-5). Desde esta referencia clasicista construirá el siguiente soneto.

17. Son versos de recapitulación de los sentidos externos sobre los que se articula la fruición amorosa de este cancionero y el goce final. Es la respuesta poética al sentir desesperado de Petrarca cuando, privado de la vista de Laura, inquiere por qué si otras criaturas se alimentan sólo de olor, de agua o de fuego, de gusto y de tacto, cosas exentas de dulzura, él sin embargo, no goza de su vista (soneto 191).

define la figura de la amada como perfecta factura de la naturaleza y como ser terrenal para el que solicita su no finitud.

Otorgando a la palabra poética una funcionalidad plástico-visual, el poeta acude a otras vertientes del arte para eternizar y divinizar la belleza de la amada. Es posible que en este “experimentalismo” vertido sobre otras áreas artísticas, subyazcan tanto la pasión rilkiana por las artes (pintura, escultura...), como los famosos sonetos 77 de Rvf, *Per mirar Policeto a prova fisa* (recordemos que Policeto fue famoso escultor) y 78 *Quando giunse a Simon l'alto concetto* donde Petrarca fusiona pintura y escultura en las figuras del pintor Simone Martini para expresar la divina belleza de Laura; y recordemos también la mítica figura de Pigmalión al que Venus hizo enamorarse de la estatua por él mismo esculpida, que la diosa transformó en mujer viva ante los ruegos del artista amante. Y así se extiende esta posibilidad con un díptico más (sonetos). El primero (s. 15) *Viva moneta al trazo de firmeza* va precedido de un epígrafe significativo: «Singularidades de un retrato antipetrarquista de la amada. Visión de perfil». Habría que ajustar la interpretación del término antipetrarquismo pues este soneto no está elaborado en un sentido de reutilización paródica del léxico petrarquesco en relación a la tópica descripción del rostro de Laura. Es sólo una advertencia para el siguiente soneto *La nariz censurada en Laura* como trasgresión parcial de la descripción petrarquesca de la belleza femenina, insinuando en este caso la manera burlesca/antipetrarquista de un Berni o de un Aretino, o, en el ámbito hispánico, la de un Baltasar del Alcázar¹⁸. Es posible que se trate de un guiño al lector, recalcado con el término “singularidades” para ir más allá de los límites del *Canzoniere*. Porque, el recurso a las monedas, está en el cauce petrarquesco, concretamente en las *Familiars* XVIII 8,6 y XIX 2,7 en las que el poeta de Arezzo refleja su interés numismático, su faceta de coleccionista de monedas de la antigüedad greco-latina

18. Sobre Baltasar del Alcázar, remito a las páginas que a este poeta dedica A. Prieto en *La poesía española del siglo XVI. II. Aquel valor que respetó el olvido*, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 479-501. Destaco el apartado *La anti-donna de Alcázar* donde escribe como en el corpus poético de este poeta domina una amada que es la oposición a la *donna* petrarquista. Por otra parte, y en relación a esta sección del *Cancionero* de nuestro poeta sobre los retratos de la amada, hay un dato relevante que quiero destacar. Es posible que en una re-lectura por parte de Lara Garrido, haya acudido a la edición lírica del poeta sevillano realizada por La Sociedad de Bibliófilos andaluces (1878) que iba precedida de la biografía de Pacheco recabada de su *Libro de retratos*. En esta clave retratista, insinuando cierta parodia en los primeros versos de este soneto, nuestro poeta, como estratificación de fuentes, el poeta quizás esté remitiendo también y conjuntamente tanto a Baltasar del Alcázar como al *Libro de retratos* de Pacheco.

y su preferencia por las de la época imperial romana donde queda fijado el retrato- testimonio de la ejemplaridad de aquella etapa y de sus máximos regidores.

En esta clave pues de “desviación” del *Canzoniere* se desarrolla el segundo soneto (n.16, *La nariz censurada en Laura*, donde es remarkable el uso de la preposición “en” y no “de”, pues no se trata de la referencia al apéndice facial de Laura, silenciado en el *Canzoniere*. Una particularidad que, como ha analizado A. Quondam¹⁹, debió sorprender también a los lectores del siglo XVI, ya que en la utilización lúdica del *Canzoniere*, según se atestigua en el Libro IV de la *Civil Conversazione* de Stefano Guazzo (1574), y así lo recoge este crítico, la ausencia del apéndice nasal de Laura constituyó un motivo de debate entre los participantes de aquel aristocrático *convito*. Porque Guazzo representa aquí un cuadro de costumbres de aquella culta sociedad renacentista finisecular, cuya familiaridad con el *Canzoniere* no podía dejar de suscitar la curiosidad por esta ausencia petrarquesca. Un opúsculo de líricas del autor milanés L. Gandini, de 1582, incluye una disquisición muy elocuente al respecto titulada, *Letzione di Lodovico Gandini sopra un dubbio, come il Petrarca non lodasse espressamente dal Naso*²⁰. Se trata de una *lectio académica* donde, desde un recorrido por la tradición clásica, de apoyatura no sólo literaria sino también científica y filosófico-moral, (Ovidio, Plauto, Aristóteles, Vitrubio, Alberti, Ficino, Galeno...) justifica, además de su función terapéutica, la belleza y decoro que supone esta “muy noble parte” (fol. 6 v) de la cara. El discurso continúa deslizándose hacia su valoración simbólica y moral, arguyendo que la nariz puede ser símbolo de sagacidad o

19. “Congedo”. *Il Naso di Laura. Considerazioni sul ritratto poetico e la comunicazione lirica*, en Quondam 1991. Remito a este magnífico estudio donde se demuestra además que, anteriormente a Petrarca, en la tradición lírica en romance italiana sí aparecen en determinados autores ejemplos de la nariz con los apelativos de “naso profilato” (recto y bello), “naso perfilato” o incluso “naso camusetto”, para la *descriptio puellae*. En cuanto a la *Civil conversazione*, cuya edición moderna a cargo de A. Quondam sigo (Guazzo 2010) cabe señalar que a lo largo de esta conversación se alude a la línea paródica de la descripción del rostro de la amada con el ejemplo de Marcial y de otro poeta (sic) del que se reproducen dos versos: «Gli occhi negri non hai, né bianchi i denti/né picciol naso, né soavi accenti». Y más adelante, siempre a propósito de la disquisición sobre los factores constitutivos del proceso amoroso y de la alabanza de la dama, Il Cavaliere, se preguntaba por qué Petrarca nunca hubiera mencionado la nariz de Laura, quizás porque ésta la tuviera «o schiacciato, o camuso o gibbuto o torto o smisurato in grossezza o in lunghezza» (p. 312).

20. *Letzione di Lodovico Gandini sopra un dubbio. Come il Petrarca non lodasse espressamente dal Naso. Rime del medesimo*. Con Privilegio. In Vinegia, Al Segno della Pace, 1582. Debieron hacerse entre 1580-2 varias impresiones en Venecia, lo que atestigua la difusión e interés por este debate.

de discreción (dependiendo de su tamaño) o tener una equivalencia virtuosa («albergo del Naso»= Albergo della Sapienza, fol.12v), o también, trasmisora de las dos virtudes con las que el alma discierne (la inteligencia o razón universal, y la estimativa o razón particular(fol.13). Por tanto, tras haber expuesto ampliamente sus excelencias, es el momento de preguntarse por esta significativa ausencia en Petrarca: ¿por qué Petrarca no aludió a la nariz de Laura? Y surgen así las especulaciones sobre esta omisión: por ser canal depurativo de la cabeza, por ser deforme, o porque Petrarca alaba su alma y no el cuerpo...

Este punto de la *lectio* nos sitúa de nuevo en la línea del retrato pictórico petrarquesco de los dos sonetos mencionados, ambos instalados sobre la *idea* platónica de Belleza (o belleza intelectual) que Laura encarna para «far fede qua giù del suo bel viso» (s. 77, v. 8). Se entiende entonces que en la tópica la descripción del rostro de Laura a lo largo de los *Rvf.* se omite su apéndice nasal, pues Laura es criatura “nata in ciel” y generadora del proceso amoroso a través de la vista (los ojos, el más excelente sentido), según defiende la teoría platónica. En consecuencia, la nariz, o sentido del olfato, el más bajo en la jerarquía de los sentidos, no cumple función alguna. En la *lectio*, por el contrario, su ponente recordaba el episodio de Anacreonte como justificación clásica para la presencia de este elemento anatómico, donde, tras alabar el de su amada, pedía al pintor que al retratarla, no olvidara pintar su nariz.

Y así procede el soneto 16 de este *Cancionero del amor fruitivo*:

Tú no puedes saber cuánta extrañeza
causarían mis versos al Petrarca
y a los que lo adoraron por monarca
del retrato ideal que en gentileza

ornada de pictórica riqueza
venció a Grecia y Roma con su parca
modulación de un canon que no abarca
al describir fragmentos de belleza

ese apéndice firme en el que centra
tu rostro en armonía y da perfiles
de clásica moneda en troquel vivo,

esa nariz impar donde concentra
la irradiadora luminaria a miles
los rayos de pasión que yo recibo.

Lo incompleto del canon descriptivo petrarquesco queda aquí suplido por la inclusión, desde luego no paródica sino “espiritualizante”, del retrato esculpido, a través de la traslación de los efectos de la vista (el mejor de los sentidos, recordemos), los ojos, a la nariz como queda patente en el último terceto. Por otro lado, según relataba Niccolò Franco, la autoridad de Petrarca se proyectó ya en el XVI en muchos ámbitos, y en este sentido iconográfico recuerda anecdóticamente cómo el propio Petrarca deseó siempre tener presente la imagen de Laura, y, entre otros objetos, la llevaba grabada, esculpida, en su tintero²¹. La interpretación, además, de Petrarca en clave de “hombre moderno” lleva a Lara Garrido a recrear desde su propia actualidad, el retrato fotográfico de la amada, como primera técnica de reproducción artística a la que Baudelaire, otro poeta revolucionario, sin embargo, había negado su inclusión en la esfera del arte. Me refiero al soneto 21, *Ante la fotografía reciente de la amada* de esta misma serie, que el poeta somete a un proceso de interiorización, siguiendo al mismo tiempo el eco garcilasista del soneto *Escrito está en mi alma vuestro gesto*, y como una variante más dentro de ese conjunto de composiciones sobre el retrato de la amada:

Te tengo en las entrañas dibujada
con perfil indeleble a puro fuego,
te miro en mi interior y tu sosiego
calma la tempestad y a la alborada... (vv. 1-4)

Antes, en el *ordo* interno de este *Cancionero*, precede un *Tríptico a la piel sensual de la amada* que da comienzo a ese proceso amoroso-fruitivo en el que se articula el corpus. Piel y tacto son los términos en los que se desgrana esta primera escala:

[...] aprende por los mares singladura
de calma y tempestad, orografía
que aclama piel secreta y la confía
el desnudo al vestido, que es cultura,
para hacer deseante cuanto oculta
entre cuello y rodillas, selva clara
donde la curvatura se despliega
por montes y por valles y se exulta

21. Niccolò Franco, *Il Petrarchista. Dialogo di M. Niccolò Franco nel quale si scuopono nuovi secreti sopra il Petrarca. E si danno a leggere molte lettere.....* Vinetiis, apud Giolittum de Ferrariis, 1529, fol. 19v.

entresoñada, estremecida, avara
de cuanta luz por escondida ciega. (s.17)

para continuar en esta misma clave sensual en el s. 18 «Naciste piel, amor y en su frontera/te dio perfil exacto, encarnadura...» y culminar en el siguiente con un ritmo interno a través de la técnica anafórica: «Cuando te sueño es piel mi señorío.../cuando te toco es tu piel un río.../ cuando te beso, piel en comisuras .../ donde, piel devanada en loco empeño/ nos funda en piel desde la tierra al cielo.»

Siempre en clave de gozo amoroso, pero en un ritmo diferente, el poeta realiza una libre y personal sextina, la primera de este *Cancionero*, inspirada en el *Romance de Angélica y Medoro* (1602) de Góngora: un juego y un reto de experimentalismo métrico donde se demuestra el dominio técnico de una de las estrofas de mayor artificio de la lírica occidental y que se analiza como técnica compositiva más adelante, pues se trata de una proyección más de esa modernidad que el poeta reconoce en Petrarca.

Núcleo capital que inspira el desarrollo de esta sextina es el verso del citado romance «el pie calza en lazos de oro» que convierte en sandalias doradas con las que la amada encubre el pie como sinécdoque de un todo, el cuerpo, y cuyos lazos sirven de “escudo”, como un velo puede cubrir un cuerpo insinuando su desnudez:

Dos ramos entorchados de azucenas
que culminan del cuerpo el poderío
en fuga de hermosura por bailable,
dos pies donde la nieve fulge en oro
por el mágico marco de sandalias
que se abren en señal de paraíso [...]

El movimiento del baile que ejecutan los pies, otorgando el ritmo de la sextina, acentúa el deseo en el poeta-amante («donde sueño tu cuerpo por bailable», la 3ª estancia) ante la contemplación de la escena que culmina en éxtasis: «Ahora sé, que gozar el paraíso /es dejar mi cuidado en azucenas /con olvido prendido en tus sandalias /y éxtasis de tu ser que es poderío /del alma que rubrica con su oro /el destino y entrega a lo bailable» (6ª estancia). Es, como decía anteriormente, una sextina que brota del citado romance gongorino, recreación a su vez del *Orlando Furioso* (cantos XIX y XXII), una de los textos favoritos del autor cordobés y que comienza «En un pastoral albergue». Los versos que sirven de inspiración a esta sextina son los que describirán la desnudez de Angélica que precede

al goce amoroso de ella y el malherido sarraceno Medoro tras ser acogidos por una labradora en su cabaña:

[...] Desnuda el pecho anda ella,
vuela el cabello sin orden;
si lo abrocha con claveles,
con jazmines si lo coge.
El pie calza en lazos de oro
porque la nieve se goce²²,
y no se vaya por pies
la hermosura del Orbe.

Es una escena, como es esperable, muy alejada del soneto de Petrarca 165 donde el caminar de Laura, su mirar y voz, se resuelven como un acto púdico pero que asimismo despiertan en el poeta la pasión amorosa: «Come `l candido pie' per l'erba fresca/ i dolci passi honestamente move,[...]/ et co l'andar et col soave sguardo/ s'accordan le dolcissime parole, et l'atto mansueto, humile et tardo./ Di tai quattro faville, et non già sole,/ nasce il gran foco, di ch'io vivo et ardo...».

Mientras Petrarca permanecía en ese debate interior, combatiendo la «ragion sviata dietro ai sensi» en una de las canciones más dramáticas del *Canzoniere*, «l'vo pensando et nel penser m'assale» (264, v. 103), el *Cancionero* de nuestro poeta, discurre en las secciones siguientes por la senda de ese “amor en plenitud” o final de su trayectoria. El proceso, según se ha señalado, se desarrolla por escalas graduales ganando en intensidad amorosa (Poema 26, *Las primeras escalas del amor, en una tarde*). El encuentro con la amada no es solo mención de un momento pasado sino ya epifanía, revelación y trascendencia profana (sección *Confesiones y plegarias. Perfiles primeros del amor fruitivo*), de participación compartida y dialógica entre los dos amantes («hablamos sin parar», 5ª estrofa, y «Empiezo a responderte», 8ª estrofa). Se conforma así un universo cerrado, íntimo, un “paraíso” de convivencia y gozo sensual e intelectual que rechaza y desprecia a quienes son ajenos a esta última dimensión: «paraíso cerrado para el vulgo, /esa ola de gente que

22. Este verso es precisamente el que da título al siguiente poemario de Lara Garrido, *Porque la nieve se goce* (2018). La recepción española del *Orlando Furioso* tuvo una enorme difusión en España a partir de la traducción de Jerónimo de Urrea de 1549. A éstas siguieron otras como la de Hernando de Alcocer (1550), en octavas y, en prosa, la de Diego Vázquez de Contreras (1585). Lara Garrido cuenta, además, entre otros muchos estudios sobre Góngora, con el excelente trabajo *Prolegómenos para una lectura desde el Furioso del Romance de Angélica y Medoro*, en Tanganelli 2009, pp. 51-99.

transita /ciega al arte. Al saber, a la elegancia/de la palabra exacta ...» (estrofa 13). Es la memoria de Petrarca, que con Ovidio, acude y se ajusta al sentir de Lara Garrido desde el verso «e' l vulgo a me nemico et odioso» (s. 234, v. 12). Es un desprecio, como anotaba M. Santagata en su edición, de matriz estoica y ovidiana (*Carm*, III, I, 1: «odi profanum vulgus et arceo»). En su privacidad, este paraíso se conforma como *hortus conclusus* con la presencia central de la amada: «A ese encuentro tan simple y tan profundo /reclamo tu presencia poderosa, abiertos mi jardín, mi biblioteca [...] mi cuidado de naranjos, limoneros / olivos y granados, junto al patio /que habitará el lenguaje o el silencio» (estrofa 14).

En las secciones siguientes el proceso se formula comenzando en la contemplación/admiración por la presencia y efectos de esa “epifanía” que la amada (diosa) ha despertado en el poeta amante y que recoge la serie *Admiración de maravillas. Los retratos de Orfeo*. El poeta se mantiene en esa doble naturaleza de la amada: divinidad profana y al mismo tiempo humana y real²³ en su presencia y en el contexto de la cotidianeidad (serie *Breve manual del diario acontecer y excelencias de la amada*). De ahí que cante sus «fragmentos de belleza» desde el plano de la «materia», en definitiva de su operatividad sensualista y frutiva. Es un claro alejamiento de esa inefabilidad con la que Petrarca se refiere a los elementos anatómicos de Laura, en parte por ese pudor del aretino ya aludido a propósito del s. 165, y fundamentalmente porque Laura es criatura de naturaleza angelical (o donna angelo). El s. 192 del *Canzoniere* puede ser una adecuada muestra: «Stiamo, Amor, a veder la gloria nostra» cuyo verso 4 lo ratificaría «vedi lume che 'l cielo in terra mostra». Por el contrario el poeta-amante en este *Cancionero*, la inmanencia en la que se verifica este tipo de amor «fulcro de la vida» (composición 22, *Epifanía de uno de los primeros encuentros*), cada uno de estos tópicos “fragmentos” en los que sigue a Petrarca, ojos, cabellera, manos, brazos, boca (labios), voz (n.42 *Pórtico a la voz de la amada desde su nombre* de la siguiente sección), más el pie de la sextina comentada anteriormente, tienen una funcionalidad destinada al goce sensual. Es, en definitiva, lo que constituye la esencia o lo nuclear del significado de este *Cancionero del amor frutivo*. De ahí el valor capital que le asigna Lara Garrido al agrupar en trípticos los ojos, la cabellera y boca en esta sección, y a los que describe métric-

23. Es la adecuación terreno sensual, del sentido platónico y stilnovista y, en definitiva, también petrarquesca (Laura «via ch'al ciel conduce», y de ahí que en el soneto 78 el camino se resuelva como «escalada/ hacia el divino centro en carne pura»).

amente con la forma de mayor artificio: la sextina. Una forma que se continúa en la serie siguiente *Homenajes a la amada como musa y lectora: Sextina a la amada desde la señal del nombre inapresable* y, como *recreatio* de la voz en esta misma serie, en los sonetos *Amor: tu voz* y *Tríptico a la voz de la amada*. (s.45-47).

El *Cancionero* se cierra con una sección de recapitulación, *Cadena de amor y rimas de recapitulación* donde el proceso se concluye con esa conjunción amorosa de amante y amada:

Henos aquí tú y yo, por un decreto
de angelical firmeza, de esperanza
divina en lo divino, ya anhelantes
porque al calor del fuego más secreto
volamos donde nadie nos alcanza
proclamando ante el cielo ser amantes.

Un proceso de resurrección concluido que se resuelve en un verso, y lo sintetiza con una proyección de futuro: «cuanto fui, cuanto soy, cuanto pudiera/ser en tiempo futuro» (s. 66, *Eternidades*). Una inversión del sentido petrarquesco «Lasso, che son! Che fui!» (canc. 23, v. 30), pues el poeta, por mediación de la amada («mi sola hurí del paraíso», s. 69) ha sido guiado «hacia el divino centro en carne pura» para «iniciar la ruta verdadera» (s. 78) que significa esa trascendentalización pagano-sensual: «Y tu huella de arcángel me confía /con un beso en la hercúlea encrucijada /el descenso a lo humano de tu veste» (s. 75).

3. La innovación del poeta: el dominio técnico y magistral de la sextina²⁴

Aunque ni Boscán ni Garcilaso se atrevieron a medir su petrarquismo métrico en la sextina, ya avanzado el siglo, Fernando de Herrera con su ejercitación en esta estrofa, logró su perfección²⁵. Sin embargo, es muy probable que ningún poeta moderno, o de nuestra actualidad, y a pesar de intentos como los de Gil de Biedma, haya podido estar a su altura. Por el contrario, Lara Garrido, ha continua-

24. En la elaboración de este último apartado he contado con la participación de María Hernández Esteban, cuyo trabajo sobre la sextina del año 2001 (cfr. nota 26), y dentro de sus muchos estudios de comparatismo italo-español, cuentan con reconocimiento internacional.

25. Además de Cervantes, el cultivo de la sextina fue frecuente entre los poetas sevillanos del XVI. En relación a Gutierre de Cetina, remito al análisis sobre las elaboradas por este poeta en la magnífica edición de J. Ponce Cárdenas, *Gutierre de Cetina. Rimado*, Madrid, Cátedra, 2014, pp. 711-728.

do esa perfección herreriana y la ha superado retando a su tiempo con la más artificiosa de las estrofas. No se trata sólo de un experimentalismo técnico, sino de un dominio pleno donde la palabra y el sentimiento discurren en perfecta armonía sin la más mínima disonancia. Con esta estrofa alcanza su más alta condición de poeta y por ello merece un análisis individual que confirma el valor de este *Cancionero del amor fruitivo* como una continuidad innovadora y revolucionaria como lo fueron en sus tiempos sus modelos-guía de Petrarca y Rilke.

Las siete sextinas, distribuidas estratégicamente en las distintas series del cancionero, vertebran el todo y asumen un valor especular respecto al mismo. En una meditada disposición, la serie sobre *Primeros retratos de la amada* la cierra la sextina 20 dedicada a *Los pies con sandalias doradas de la amada*; en la cuarta serie sobre *Los retratos de Orfeo* se dedica una sextina a cada uno de los rasgos descriptivos que la integran: «mirada» (27), «cabellera» (32) y «boca» (37); la serie de *Homenaje a la amada* se abre con la 41, dedicada al “nombre”; la 48, concebida como “ofrenda”, cierra esa serie. La última, dedicada a *Cadena de amor* la abre la sextina 77, con el mismo título y con función de recapitulación. Por esta ubicación, hay que analizar cada sextina dentro del espacio de la serie que la acoge.

En la conformación editorial del libro destaca la precisión de los títulos de las series, la función de apertura y cierre que en cuatro casos cumplen las sextinas, su estrecha relación con otras rimas referidas al mismo “retrato” y el manejo de recursos expresivos comunes a otras formas métricas, sin que la dificultad propia del género de la sextina impida su fluida relación con otras formas más libres, como el verso blanco.

Es sobre todo en la serie de “retratos” donde las sextinas incorporan enfoques, o “retratos”, que van formando la imagen de la amada con rasgos descriptivos, materiales. Arnaut Daniel, el inventor del género, le había confiado la expresión de sus sentimientos más obsesivos, «su mundo tan eróticamente connotado», que Dante, en el *Purgatorio*, le recriminará²⁶. Y aunque también las *Rime petrose* de Dante heredan una atmósfera erótica, encerrada en el espacio singular de la sextina, en este cancionero las siete sextinas se liberan de tan estrictas limitaciones, plegándose a las necesidades expresivas de cada serie.

26. Cfr. Hernández Esteban 2001, cita en p. 139. Amplia bibliografía se encuentra en Carretieri 1997. Entre los estudios sobre el género en la producción hispánica cabe recordar el de López Bueno 1984, o Mérida Rivera 1982.

Si Dante y Petrarca destinaron espacios concretos de sus sextinas a comunicar los deseos que no encajaban en otras formas métricas, en este cancionero su manejo en casi todas las series va desgranando la imagen femenina en el interior de cada estrofa, en el microcosmos que forma cada sextina y en el conjunto del libro. Dada la función que se les asigna, las sextinas no son ya un género aislado, una opción que implica máxima dificultad, sino un cultivo cargado de significados y connotaciones, en cuya base late la búsqueda de perfección que la poética medieval le había confiado: a un máximo control de la forma le es propia la máxima perfección.

Además, si la sextina implica un auténtico reto, en este cancionero lo es en grado máximo, en la forma y en los contenidos, porque el poeta no se limita a someterse a la convención, sino que en todo momento la desafía. Respecto a su esquema tradicional y a los mecanismos que lo sustentan, que Lara Garrido demuestra conocer en profundidad, estas sextinas sorprenden por las innovaciones logradas, tras un meditado proceso de elaboración, en una insistente búsqueda de libertad expresiva, sin romper, no obstante, el fluido diálogo con la tradición.

La mayor novedad es, sin duda, la invención de un nuevo esquema métrico que, en cinco casos (20, 27, 32, 41, 48) no se atiene a la canónica cadencia de aparición de las palabras-rima en las estrofas; para fijar ese esquema en la segunda estrofa se ubican primero las tres palabras-rima que ocupan en la primera estrofa la posición par, elegidas en dirección descendente; luego se van colocando las impares elegidas en dirección ascendente; con esta pauta se forman las demás estrofas, con el siguiente resultado:

A	B	D	E	C	F
B	D	E	C	F	A
C	F	A	B	D	E
D	E	C	F	A	B
E	C	F	A	B	D
F	A	B	D	E	C

En la contera las palabras-rima se incorporan por parejas siguiendo el orden de aparición de la primera estrofa, según el esquema A-B; C-D; E-F, con mínimas variantes. Y, aunque se mantenga la habitual función estructural de cierre, y desde la contera se regrese al inicio para concluir armónicamente lo iniciado²⁷, en algún caso

27. Cfr. Hernández Esteban 2001, pp. 134-134; y Pulsoni 1995.

(cfr. 37 y 48) asume funciones más novedosas.

Con la nueva cadencia métrica resultan también posibles solo seis combinaciones diferentes, como el género requiere. Los criterios que están en la base de esta propuesta se manejan con total dominio, y se amoldan al cancionero con tal precisión que las dos únicas sextinas que se atienen al canon, la 37 y 77, podrían valorarse como una concesión a la tradición, con la que el poeta dialoga, entre la libertad y el respeto.

Con el cambio de esquema, al eliminarse el sistema rotatorio en espiral, que jugaba a alejar y acercar las palabras-rima, el efecto fónico-acústico, junto al semántico, adquieren una dinámica distinta; se pierde además el efecto que suele incorporar el pareado que sella una estrofa con otra (eco de las *coblas capfinidas* provenzales), y en su lugar se activan otros procedimientos, dominados con control. Aunque el estudio de sus mecanismos constructivos, de su significado y función requeriría un análisis en profundidad, señalaremos aquí las innovaciones más notables.

En cuanto a la selección de las palabras-rima, se quiebra la norma de incorporar siempre términos bisílabos y llanos; aunque estos predominen en 37, 41 y 48 en las restantes se manejan sustantivos de tres, cuatro y cinco sílabas; esta mayor libertad de elección implica un fluir rítmico más comprometido. El plano fónico-rítmico se supedita a la libertad expresiva y a la progresión narrativa que se logra en las series, por lo que no se eligen solo palabras-rima que tejan relaciones acústicas entre ellas, como hicieron Dante, Petrarca, Figueroa y Herrera²⁸. Aunque en 37 alguna asonancia impulsa el fluir de los versos, ni la serenidad del canon petrarquesco, ni la gravedad de los versos de Herrera suelen ser aquí modelos prioritarios.

El nivel sintáctico es muy innovador; desde las primeras rimas del libro se acude al empleo de la anáfora, o de la exclamación, ya presente al abarcar todos los versos de un soneto, como en el 6. El procedimiento se incorpora también en la sextina 37, junto a otros que se irán señalando.

El equilibrio entre narración y alocución se establece desde las primeras sextinas, donde el eficaz manejo de los pronombres, como se señalará, explicita la alocución. En este canal discursivo que hace posible el diálogo virtual se alude a las etapas que cada una de ellas va desgranando, pues el deseo de dialogar con la amada es la finalidad esencial del libro a ella dedicado.

28. Cfr. Hernández Esteban 2001, pp. 144-146.

En la presentación editorial, el título antepuesto a cada sextina es también una novedad, fruto del cuidado del autor que, como muy experimentado editor, ajusta al máximo la estructura de su libro; si nos remontamos a la Edad Media, ya el Boccaccio editor, al copiar la lírica dantesca en el códice de Toledo 104.6 y en el sucesivo Riccardiano 1035 decidió anteponer una rúbrica de redacción propia a cada canción, y también a las dos sextinas²⁹. A los hábitos de la poética medieval y prehumanista, cuidando todos los detalles de la “edición del libro de autor”, como hicieron Boccaccio y Petrarca, se unen los hábitos de la tradición aurea, que podrían explicar también este uso.

Si el título fija y define contenidos, estos se van a ir diseminando y después recolectando en las estrofas mediante las palabras-rima; cada término dominante convoca a otros afines que ayudan a perfilar los distintos “retratos”, con pautas muy personales. En este recorrido por el siempre nuevo misterio de cada sextina, nos detendremos en algunos de los mecanismos compositivos que conforman sus mayores innovaciones.

Sextina 20.

El título encierra la imagen clave que convoca a las demás palabras-rima: «Sextina a los pies con *sandalias doradas* de la amada». Destacan dos palabras-rimas poco usuales («poderío», «bailable») que se integran en el espacio de los pies, objeto de deseo recurrente en la tradición poética, y de forma muy personal en esta sextina.

Azucenas: metáfora de los pies, o de los dedos, como se alude en la segunda estrofa, introduce la sugestión de la blancura de la piel, recuperando rasgos de la tradición (*nieve* es palabra-rima en dos de las sextinas de Herrera); su aparición define un espacio de atracción y belleza.

Poderío: connota fuerza, vigor, como se precisa en la estrofa I («del cuerpo el poderío») y se reafirma en la final («tu ser que es poderío») referido en ambos casos a la amada.

Bailable: define el movimiento y refuerza el campo semántico de «sandalias» y de «poderío».

Oro: es la única palabra-rima bisílaba, aporta, con «azucenas», fuerza cromática, y califica a la imagen icónica de las «sandalias» doradas, cargada de connotaciones, como aparecía en Góngora, en el citado romance de Angélica y Medoro.

29. Cfr. Pulsoni 1996, en especial p. 63.

Sandalias: se conjuga como marco, puertas, enredadera, torrente de la atracción que la amada ejerce (“tus sandalias”, estrofa IV) y centra la atención del poeta en los pies («mi mirada», «mi ilusión», «mi amor»), con el apoyo de una cadena de posesivos. Es amplia la tradición artística que había enfocado a las ninfas, o a la diosa cazadora Atenea, que calzaban sandalias, y a diversas figuras mitológicas. Esta primera sextina que incorpora la imagen de las «sandalias» encierra mensajes clave en la poética del libro, con hilos de conexión que enlazan con Góngora.

Desde la estrofa III se van evidenciando las dos presencias que tejen el diálogo virtual apoyado en los pronombres : [yo] «sueño»/ «tus pies», «tu cuerpo»; en IV «mi mirada», «mi ilusión», «mi amor», en posición anafórica y en tres versos consecutivos / «tus sandalias»; en V «me siento tuyo»/ «tus sandalias»; y en la estrofa final «mi cuidado»/ «tus sandalias», «tu ser», precisan el canal comunicativo del diálogo.

Sextina 27

El título *Sextina a la mirada de la amada* enfoca otro de los elementos del canon descriptivo que van a ir definiendo a la amada y construyendo las secuencias del relato donde el poeta está involucrado, cautivo. En *Los retratos de Orfeo* progresan las descripciones, lejanas al sistema alusivo de Petrarca.

Cinco palabras-rima se agrupan en un mismo campo semántico («mirada», «paisaje», «ojos», «espejo» y «miel») mientras que «abismo» define tanto los sentimientos del yo como los efectos de la mirada. La fórmula de seleccionar palabras-rima pertenecientes a espacios semánticos afines, que practicó y aquilató Petrarca, facilita su conjugación y provoca el tono insistente y obsesivo que aportan los versos.

El diálogo virtual con la amada se entabla desde la estrofa III y se mantiene en toda la composición, y en las que siguen; por ello el pronombre «tú» precede a «mirada» en tres casos, a «ojos» en cuatro, a «paisaje» en dos, a «espejo» en un caso, a «miel» en tres, a «abismo» en un caso y en otro a «dos ojos», una variante reforzada con el numeral. «Mirada» se repite también en interior de verso, en las estrofas II (con tres recurrencias en su último verso) y en la III, para intensificar su función. Es una demostración más del análisis y control de los resortes del género.

El empleo de «miel» referido a la mirada se constata en otras líricas: 10 («mieles en pupilas»), 12 («ojos de miel»), 24 («tus pupilas... son mieles»), 26 («luces de miel»), 28 («en círculo melado»), y

otros ejemplos en 29, en 30, en 31. Este diseminar términos clave a lo largo del libro, tan grato a Petrarca, y seguido por la tradición hispánica, refuerza los espacios poéticos dominantes. La contera sintetiza como conclusión el diálogo virtual con la amada: «tus ojos», «tu miel».

Sestina 32

Con la imagen de «cabellera» se teje un enérgico “retrato” femenino; como en la anterior sextina dedicada a la «mirada», aquí tres de las palabras-rima reafirman la imagen de «cabellos»: «entrecanado», «escala» y «bucles»; el espacio de los sentimientos y de los deseos lo definen «hermosura» y «sorprendida». Llama la atención la singularidad de las palabras-rima; «cabellos» es más difícil de encajar que el herreriano «hebras», de su sextina II; «tus cabellos» tiene cinco recurrencias, y si se considera posible eco de «vuestras hebras» del poeta sevillano, hay que destacar el nuevo equilibrio silábico logrado aquí entre el posesivo y el sustantivo; tanto «entrecanado», que reaparece en las líricas 35 y 36, como «escala», ajustado al significado de «cabellos», son usos más singulares aún.

Esta sextina abre, a su vez, un conjunto formado por el tríptico de magníficos sonetos y versos blancos que intensifican la función connotativa de los cabellos, acumulando situaciones, sensaciones y connotaciones, delimitando una personal parcela del libro.

El lector conocedor del género, acostumbrado a la red alternativa de rimas consonantes y asonantes, al equilibrio de los sustantivos bislabos y llanos, al ritmo obsesivo que crea la aparición de los términos, e incluso al sosiego que aporta la naturaleza evocada (ausente en este cancionero) puede ver defraudadas algunas de sus expectativas por las muchas libertades que aquí se adoptan, con soltura, y por el marcado carácter narrativo que la sextina asume, aunque la tradición la concibiera como esencia de la forma poética.

También en el plano rítmico-fónico el poeta activa mecanismos novedosos, como la repetición anafórica al inicio de verso, logrando equilibrar nuestra atención entre su principio (con las anáforas) y su parte final (con las palabras-rima). En la estrofa IV la pregunta «quién pudiera» en los cuatro primeros versos reanuda el hábito de incorporar la expresión de un deseo, de una aspiración puntual, que ya Dante, Petrarca (líricas 22 y 237) y Herrera en tres de sus cuatro sextinas³⁰, confiaron a las estrofas finales, para cambiar de

30. En I: «enmudezca», «vea», «llore», estrofa VI; en II: «viese yo» estrofa IV; en IV: «si oyese yo»; además, en III y IV se introducen peticiones y mensajes directos a la amada.

tiempo, de registro y para distender la tensión acumulada en las anteriores estrofas.

Y en claro paralelismo con la anáfora cuádruple de la estrofa IV, en la V se reitera también en posición inicial «yo me rindo» (presente ya en la rima 5), y también en los cuatro primeros versos; y en la VI la fórmula «Amor, sí, por...» se repite con idéntica posición y número de recurrencias. La anáfora de las últimas estrofas, que canaliza los sentimientos del yo, es también demostración del dominio de nuevos recursos, de nuevos retos.

Sestina 37

Sestina a la boca de la amada abre la serie dedicada al último «retrato». Se opta en este caso por el esquema tradicional, y predominan las palabras-rima bisílabas y llanas («labios», «dientes», «nácar», «lengua» y «néctar»), agrupables, además, en perfectas y ajustadas parejas («labios-claveles», «dientes-nácar», «lengua-néctar»), un procedimiento que Petrarca no llegó a perfilar en sus sextinas y que Lara Garrido añade al catálogo del género.

La imagen de “tu boca” se enfoca (casi como reto) ya desde el inicio del primer verso, como palabra-rima interna, quebrando incluso el usual ritmo de los acentos en 6ª y 10ª; aparece también en el primer verso de la estrofa II³¹. No es esta una de las palabras-rima, pero sí el rasgo dominante de la sextina, como el título precisa. Las palabras-rima van materializando, paso a paso, en su extremada concreción, esta parte del retrato, y el diálogo virtual con la amada se apoya en el recurrente posesivo “tú” («tus dientes», «tu néctar») que anticipan el agruparse en la contera de «tus labios», «tus dientes» y «tu lengua», junto a la afirmación del “yo”.

La narración se dinamiza mediante formas temporales repetidas en posición anafórica; «siempre» abre la estrofa II, «cada vez» la III. Y en la segunda parte, a partir de la estrofa III, la repetición al inicio de verso se fusiona al uso de hábiles recursos sintácticos y estilísticos para imprimirle un ritmo diferente a la alocución; “nunca supe” abre en posición anafórica los tres versos impares de la estrofa IV; «hasta que tú», con la misma disposición en V, y seguido de un verbo, imprime un rotundo tono narrativo a los versos; el recurso anafórico se establece en VI mediante calificativos referidos al yo («prisionero», «sentenciado», «condenado»); son tres estrofas

31. Se recuerda que Herrera, en su sextina IV, incorpora «boca» como palabra-rima para modular el campo semántico de la comunicación: «palabras de tu boca» en II, «el blando acento de tu boca» en IV y «el sonido de tu boca» en la estrofa V.

construidas de modo singular, que podrían restarle protagonismo a la parte final de verso donde aparecen las palabras-rima; en la contera el uso del verbo en presente abre sus tres versos, como espacio exclusivo del yo: «vivo», «respiro», «me alimenta».

Sextina 41

El título “Sextina a la amada desde la señal del nombre inaprensable” anticipa dos de las seis palabras-rima, y abre la quinta serie de homenaje a la amada. Las palabras-rima se disponen en dos espacios, el de la amada («nombre», «señal», «centro», «figura», «fuga») y el de la palabra poética («voz y melodía», «mi melodía», «mi sola melodía», «poema y melodía») que asume una función acuciante, primordial, en la sextina y en el libro.

En las sextinas finales del libro de Petrarca se destinó un espacio para evocar de forma explícita a la poesía; en 239, se conjugan palabras-rima como «versi» y «note»; en 332, la sextina doble, aparecen «stile» y «rime» (con el refuerzo de «versi» en I y III, «suono» en VI, y «mio cantar» en VI); además, en esta sextina se fija el paralelismo entre Eurídice y Laura, Orfeo y el poeta (estrofa IX, vv. 1-3) para expresar una aspiración esencial, confiada a la poesía, a la música, que, como ya ha sido señalado, en este libro se renueva bajo la enseña del Orfeo cantor («voz y *melodía*»).

Sextina 48

Esta sextina se ubica en la misma serie que la anterior, y aunque refuerza sus contenidos, precisa aún más un espacio que es esencial para el objetivo del poeta mediante las palabras-rima «libro», «cancionero», «ofrenda» y «firma». Ya se han recordado las dos últimas sextinas de Petrarca, 239 y 332 con espacios semánticos afines, cerrando el microcosmos integrado por las nueve sextinas; además, en 332 el aretino «reclama para sí una capacidad análoga a la de Orfeo»³² confiando en el poder eternizador de la poesía y expresando el deseo, en IX, de que sus rimas rescaten a Laura-Eurídice. También en posición final como en Petrarca y con objetivos afines, en esta sextina se precisa la mención a Orfeo, que Lara Garrido recupera y reinventa, al dirigir el deseo de salvación expresado hacia el yo, que espera ser rescatado por sus versos.

La función de «tus ojos», que aparece en cada estrofa, es la de ojos lectores; «tú» precediendo a «cancionero» en la estrofa I canaliza el mensaje directo, de epístola, que se dirige a la amada, en su función

32. Cfr. Hernández Esteban 2001, p. 176.

de receptora, destinataria y adecuada lectora de esta lírica y del libro³³.

Tras incorporar otras composiciones en verso libre con valor de epístola (cfr. 22 a 26, etc.), esta sextina reafirma esa esencial función, sancionada por una contera especialmente singular, que se presenta como «Postdata». Aunque es casi obligado valorar la contera como una variante del envío de la canción medieval para resumir el contenido más apremiante de la composición y encerrar el mensaje dirigido a la amada como discurso directo, aquí además se expresa como mensaje en clave epistolar, confirmando la ofrenda del cancionero, sellado con «mi firma».

Sextina 77

La última serie «de recapitulación» se abre con la *Sextina sobre la cadena de amor*, que aunque adopta el esquema métrico tradicional, incorpora palabras-rima de tres, cuatro o cinco sílabas, de campos semánticos diferentes, sin conexiones fónico-acústicas que las ligen entre sí, y con una andadura narrativa que abarca momentos del proceso en presente, que habla de caminos, y enfrenta ese presente con la esperanza de la palabra.

Es interesante, en la continua búsqueda de innovación, cómo en este caso se amplía a toda la composición la expresión del deseo que Dante, Petrarca y Herrera habían dosificado limitando su petición a una estrofa del final, y Petrarca sólo en dos de sus nueve sextinas. Desde el verso primero, en apertura solemne («pido que amor nos labre una cadena»), al quinto de la estrofa IV («al amor solicito la cadena») la petición del poeta abarca toda la sextina, por lo que sorprende una vez más, ya en la parte final de este cancionero, cómo la expresión poética más libre se afianza sobre las convenciones más notables del género, en un continuo proceso de elaboración.

«Cadena» había aparecido ya en el inicio del libro, en la lírica 5 («cadena de tus dones») por lo que su recuperación, tan rotunda en la sextina final, cierra un ciclo abierto y sella la estructura del cancionero; es la palabra-rima dominante, y su función es clave en la petición expresada en el primer verso («pido que amor nos labre una cadena»), repetida en la estrofa IV («solicito la cadena») y refrendada en el último verso de la estrofa final, «sin miedo de romper nuestra cadena», de posibles ecos garcilasianos; «presente» modu-

33. Se recuerda que Herrera sustituyó en su sextina III la expresión del deseo por la petición dirigida de forma directa como mensaje a la amada en las dos últimas estrofas. Lara Garrido va más allá.

la esa cadena: «cadena en clave de presente» (estrofa I) fijando en el tiempo el deseo del poeta aferrado al anhelado presente.

Para concluir. En este cancionero la sextina no solo aporta variedad métrica al variado estilo, introduciendo un difícil equilibrio entre la rigidez y la libertad de la forma métrica. La apuesta de Lara Garrido en su búsqueda de innovaciones, que prueba en todos los planos de la construcción de un género tan complejo, se explica por la función primordial que se les asigna a las siete sextinas en el libro; el poeta lleva a cabo una auténtica reactivación del género, confiándole a la sextina no un espacio selecto y aislado, sino privilegiado y vertebral. Como en el cancionero de Petrarca³⁴ también en este cancionero las sextinas integran un reducido pero esencial espacio que dialoga de forma especular con la totalidad del libro.

Bibliografía

Alonso Á., *Como se construye un Cancionero; sobre los sonetos-prólogo de Boscán, Montemayor y Lomas Cantoral*, in Beltrán V., Paredes J. (eds.), *Convivio. Estudios sobre la poesía de Cancionero*, Granada, EUG, 2006, pp. 55-66.

Brunori F., *Il mito di Orfeo e Euridice nel «Canzoniere» di Petrarca*, in «Romance Quaterly», 44;4, 1997, pp. 233-244.

Carretieri P., *Il gioco delle forme nella poesia provenzale*, Roma, ed. Il Bagatto, 1997.

Chines L., *«Di selva in selva ratto mi trasformo». Identità e metamorfosi della parola petrarchesca*, Roma, Carocci, 2010.

Corti M., *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1976.

Erspermer F., *Il canzoniere rinascimentale come testo o macrotesto: il sonetto proemiale*, in «Schifanoia», n. 4, 1987, pp. 109-114.

Favati G., *Inchiesta sul Dolce Stil Nuovo*, Firenze, Le Monnier, 1975.

Gardini N., *Di imitazione virgiliana nel canzoniere petrarchesco: il mito di Orfeo*, in «Modern Language Notes», vol. 110, n.1, 1995, pp. 132-144.

Guazzo S., *La Civil Conversazione*, a cura di A. Quondam, Roma, Bulzoni, 2010.

Hernández Esteban M., *Procedimientos compositivos de la sextina. De Arnaut Daniel a Fernando de Herrera*, 1987, luego en *El texto*

34. Lo señala bien Pulsoni 1996, p. 63, que pone en evidencia la iniciativa de Petrarca para individualizar el género, dándole incluso nombre y otorgándole una función especular respecto a la totalidad de su extenso cancionero.

en el texto. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2001, pp. 125-201.

Lara Garrido J., *Prolegómenos para una lectura desde el Furioso del Romance de Angélica y Medoro*, in *La tela de Ariosto. El Furioso en España. Traducción y recepción*, «Analecta Malacitana», Málaga, 2009, pp. 51-99.

Lara Garrido J., *Cancionero del amor fruitivo*, Moalde, Cancioneros Castellanos, 2018.

Lara Garrido J., *Con las variaciones de la ninfa-pastora: una baraja erótica desde Cavalcanti a Jaúregui*, en prensa.

López Bueno B., *La sextina petrarquista en los cancioneros líricos de cuatro poetas sevillanos (Cetina, Herrera, Cueva, Rioja)*, en «Archivo Hispalense», núm. 205, Sevilla, 1984, pp. 57-75.

Petrarca F., *Canzoniere*, edizione commentata a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 1996.

Petrarca F., *Le Familiari*, edizione critica per cura di V. Rossi, Volume Terzo: Libri XII-XIX, Firenze, Casa Editrice Le Lettere, Ristampa 2008.

Picone M., *Petrarca e il libro non finito*, in «Italianistica», vol. 33, 2, 2004, pp. 83-93.

Ponce Cárdenas J., *Gutierre de Cetina. Rimas*, Madrid, Cátedra, 2014.

Prieto A., *El cancionero petrarquista de Garcilaso*, in «Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica», n. 3, Madrid, Universidad Complutense, 1984, pp. 97-115.

Prieto A., *La poesía española del siglo XVI.II. Aquel valor que respetó el olvido*, Madrid, Cátedra, 1987.

Pulsoni C., *Sulla morfologia dei congedi della sestina*, en «Aevum», 3, anno LXIX, settembre-dicembre 1995, pp. 505-520.

Pulsoni C., *Petrarca e la codificazione del genere sestina*, en «Antico Moderno», II, 1996, pp. 55-65.

Quondam A., *Il Naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1991.

Rilke R.M., *Sonetti a Orfeo*, a cura di G. Cacciapaglia, Pordenone, Edizioni StudioTesi, 1990.

Rilke R.M., *Elegías de Duino. Los sonetos a Orfeo*, edición de E. Barjau, Madrid, Cátedra («Letras Universales»), 2004.

Santagata M., *Dal sonetto al Canzoniere*, Padova, Liviana Editrice, 1979.

Mérida Rivera M. T., *La sextina en Fernando de Herrera*, en «Analecta Malacitana», V, 1982, pp. 49-63.

Edizioni del XVI secolo

Franco N., *Il Petrarchista. Dialogo di M. Niccolò Franco nel quale si scuopono nuovi secreti sopra il Petrarca. E si danno a leggere molte lettere.....* Vinetiis, apud Giolitum de Ferrariis, 1529, fol. 19v.

El Arte Poetica en Romance Castellano. Compuesta por Miguel Sanchez de Lima Lusitano, natural de Viana de Lima. Impresso en Alcalá de Henares, en casa de Juan Iñiguez de Lequerica, Año 1580.

Letzione di Lodovico Gandini sopra un dubbio. Come il Petrarca non lodasse espressamente dal Naso. Rime del medesimo. Con Privileggio. In Vinegia, Al Segno della Pace, 1582.

Elementi stendhaliani nella poesia di Maurizio Cucchi

Francesco Patrucco

Université Grenoble Alpes

Abstract

Il contributo cerca di avvicinare il concetto di intertestualità a quello di traduzione, attraverso un caso specifico: Maurizio Cucchi lettore e traduttore di Stendhal. A tal proposito, ci soffermiamo su alcuni motivi comuni ai due autori, avanzando l'ipotesi di una reminiscenza diretta, più o meno esplicita, del narratore francese nell'opera di Cucchi, con riguardo ai romanzi *Armance* e *La vie d'Henry Brulard*. Le riprese tematiche saranno rintracciate nella rappresentazione del rapporto conflittuale padre-figlio e nel ruolo centrale della città di Milano, funzione spaziale attiva, non solo sfondo per le vicende narrate. A tale impegno critico muoviamo a partire da alcuni riferimenti teorici, quali la teoria polifonica bachtiniana e le osservazioni intorno alla traduzione di George Steiner, nel tentativo di fornire solide coordinate critiche alla ricerca in merito, anche in prospettiva futura

Parole chiave: Maurizio Cucchi, intertestualità, traduzione, Stendhal

The article aims to approach the concepts of intertextuality and translation, through the case of Maurizio Cucchi reader and translator of Stendhal. In this regard, we handle some common themes of both writers, like the representation of the father-son conflict and the relevant role of Milan in their literature. Our interpretation is supported by critic references such as Michail Bachtin's polyphonic theory and Goerge Steiner's considerations about translation, in the effort to provide some suggestions for future research perspectives.

Keywords: Maurizio Cucchi, intertextuality, translation, Stendhal

1. Premessa

Le omologie tematiche tra la produzione di Maurizio Cucchi e l'opera di Stendhal, specie i romanzi *Armance* e *La vie d'Henry Brulard*, sono evidenti e ricche di potenzialità critiche. Cucchi si dedica alla traduzione di queste opere almeno a partire dal 1996, complice l'impresa editoriale del *Meridiano* Mondadori dedicato a Stendhal, a cura di Mariella di Maio, in cui il poeta è impegnato fino al 2008. Una così prolungata e profonda frequentazione della scrittura stendhaliana ha ricadute considerevoli sulla sua opera letteraria, le cui tracce sono ben visibili. In particolare, è a livello tematico che detta affinità appare più evidente, specie per quanto concerne alcuni aspetti biografici comuni e le sue modalità di rappresentazione. A tal proposito intendiamo soffermarci su alcune analogie riguardo il tema del conflitto padre-figlio, per poi muovere a una panoramica sul comune amore per la città di Milano.

2. Una breve biografia

Maurizio Cucchi nasce a Milano il 20 settembre 1945, da Luigi

(1915) e Tina (1918). Nel 1957 una tragedia segna irreparabilmente la sua vita: il padre muore suicida, circostanza che sarà nota al figlio solo molto più tardi. Questo evento privo di causa apparente determinerà l'esperienza umana ed estetica del poeta per gli anni a venire, muovendolo a una meditazione costante intorno al mancato rapporto con il padre assente, che sublima in più occasioni, come vedremo, in rabbia e rancore. Ciononostante, la vita e gli studi di Cucchi proseguono. Ottenuta la laurea con una tesi su *La poetica di Risi e Zanzotto in prospettiva postermetica*, si dedica all'insegnamento nella scuola media di Carate Brianza, attività abbandonata nel 1981, quando Marco Forti lo invita a lavorare per la casa editrice Mondadori in veste di consulente letterario. Accanto all'impegno editoriale, si inaugura anche l'attività poetica, con la pubblicazione de *Il disperso* (1976), *Le meraviglie dell'acqua* (1980) *Glenn* (1982), *Donna del gioco* (1987), *Poesia della fonte* (1993), *L'ultimo viaggio di Glenn* (1999), *Per un secondo o un secolo* (2003), *Vite pulviscolari* (2008) e *Malaspina* (2013). Non mancano poi opere in prosa, come *Il male è nelle cose* (2005), *L'onore del clochard* (2009), *La maschera ritratto* (2011) e documentarie, quali *Il viaggiatore di città* (2001), *La traversata di Milano* (2007) e *L'indifferenza dell'assassino* (2012).

3. L'intertestualità in Cucchi: modalità e intenzioni

Le riflessioni, anche attuali, sull'intertestualità trovano i loro presupposti teorici in *Estetica e romanzo* di Michail Bachtin, uscito in Russia nel 1975 con il titolo *Problemi di letteratura e di estetica*. Nel primo capitolo egli traccia una sistematizzazione della teoria della creazione letteraria, dove il rapporto tra etica ed estetica assume un ruolo di primaria importanza. La tematica della pluridiscorsività e del carattere dialogico della parola nel romanzo prende corpo compiutamente nel secondo capitolo, un insieme di saggi che risalgono agli anni 1934-35, dedicati, appunto, a *La parola nel romanzo*. La lingua, sostiene Bachtin, è intrinsecamente pluridiscorsiva storicamente parlando perché restituisce le divergenze ideologiche tra il presente e il passato. Inoltre la parola è sempre «altrui» perché mantiene traccia dell'altro, cioè di chi l'ha usata prima ed è sempre rivolta ad un altro e dunque rimane una componente fondamentale per la costruzione dell'identità dei personaggi. E ancora: «Il romanziere non conosce una lingua unica, unitaria, ingenuamente (o convenzionalmente) indiscutibile e perentoria. Egli la riceve già stratificata e pluridiscorsiva» (Bachtin 2001, p. 140). Entrare nel mondo polifonico della teoria bachtiniana è un'operazione certa-

mente complessa, perché inesauribile. Ci stiamo qui tuttavia – timidamente - domandando se non sia anche alla luce di alcuni aspetti del suo impianto teorico (limitatamente al secondo capitolo di *Estetica e romanzo*), che, ad esempio, non ci si possa rivolgere alla duplice identità letteraria di Cucchi, da un lato il traduttore di Stendhal, e dall'altro lo scrittore-poeta che sente forte l'influsso di Stendhal. Vogliamo qui ricordare che in Cucchi l'attività traduttiva non si "limita" unicamente a Stendhal, ma si allarga anche a Flaubert con *Novembre* (tradotto per la prima volta nel 1981), a Balzac con *Le Père Goriot* (2004), a Lamartine, ma anche a Mallarmé e a Prévert. Dunque un profondo conoscitore della letteratura francese, della lingua francese. Si potrebbe dire più ampiamente della francesità. E allora, le parole di Bachtin acquistano un significato anche più immediatamente chiaro: «Quando si ha un influsso profondo e produttivo, non c'è un'imitazione esteriore o semplice riproduzione, ma un ulteriore sviluppo creativo della parola altrui (più esattamente, semi altrui) in un nuovo contesto e in nuove condizioni» (Bachtin 2001, p. 155).

La traduzione, in quanto incursione penetrante nel linguaggio altrui, al fine di esplicitare un significato che si vuole condiviso al netto di ogni distanza storica e contestuale, può dirsi attività privilegiata di ri-creazione testuale, nei termini qui suggeriti da Bachtin. Su questi aspetti torneremo fra poco, ma ci piace citare anche un passo di George Steiner a tal proposito, quando afferma che «una grande traduzione conferisce all'originale *ciò che è già lì*. Lo arricchisce perché esteriorizza e dispiega visibilmente certi elementi di connotazione, certe risonanze armoniche, certi significati latenti [...] aspetti che sono tutti presenti, tutti "lì", nell'originale fin dall'inizio, ma che forse non erano stati completamente dichiarati» (Steiner 1997, p. 117). L'attività traduttoria diviene in questi termini una dialettica, uno scambio tra testi al fine di esplicitare possibilità di senso sottese, che si manifestano con chiarezza solo nella loro applicazione a contesti storico-biografici differenti. Lo "spirito intertestuale" in Cucchi muove proprio in questa direzione: l'autore sente la necessità di rivolgersi alla parola altrui per concedere al verso un'intensificazione emotiva ed espressiva altrimenti irraggiungibile, ma ha anche il compito di esorcizzare un dolore intimo attraverso il dialogo letterario con l'altro, così da evitare ogni sterile autobiografismo. Egli individua in autori diversi il potenziale significante utile alla sua causa, di cui si appropria per mezzo di un duplice processo di ricreazione e dissimulazione. Di questa opinione sono Alba Donati nella *Postfazione* della raccolta datata 2001 Al-

berto Bertoni nell'*Introduzione* alla raccolta del 2016. Donati definisce tale strategia con il termine «*portraits*» (Cucchi 2001, p. 267): “ritratti”, presso cui l’Io del poeta prende «altre connotazioni e altri nomi. Si tratta di antieroi in bilico tra la gloria e il niente, destinati all’anonimato di una sorte comune. Sono comunque sempre supini, sempre semidormienti, momentaneamente sospesi dalla vita attiva» (*Ibid.*). L’idea del *portrait* è ribadita anche da Alberto Bertoni, il quale vi individua la necessità di un processo di «transfert, meccanismi di riconoscimento e di modello che contrappuntano in lui cultura alta e cultura popolare, storia e leggenda, letteratura e sport (anche il campione Bottecchia agisce nel libro in questa chiave) o cinema o mondo della cronaca» (Cucchi 2016, p. 11). La scelta delle maschere del poeta milanese non si rivolge infatti esclusivamente alla letteratura: tutti coloro che gli appaiono quali potenziali esempi positivi risultano degni di figurare quali protagonisti nella sua produzione. Le diverse figure convocate vengono richiamate sulla pagina attraverso modalità e intensità variabili. Possiamo individuarne almeno due differenti. La prima potremmo definirla come un’intertestualità esplicita, realizzata per mezzo di lunghe citazioni di opere altrui, come ad esempio per la poesia *Risanamento* di Giovanni Raboni, ripresa nel romanzo *Il male è nelle cose*:

Credo che Raboni abbia ragione” gli disse,” ma c’è qualcosa che non mi convince... Non so bene cosa... [...] Il male, secondo me, è anche nelle cose. Spesso. Per esempio: metti una di quelle orrende case di ringhiera di cui il poeta parla nella poesia. Io le ho viste, da piccolo, quando stavo in corso Buenos Aires (Cucchi 2005, p. 89).

La seconda modalità intertestuale agisce implicitamente e gioca sulla riconoscibilità di alcuni motivi letterari celebri. Un buon esempio di questo procedimento si trova nella raccolta *Il disperso*, il libro in cui è messo in scena il contrasto più forte con il padre Luigi:

Gli annunci dei treni alla stazione.../ Ma chiari. Li ascolti qui, di sera.
Più bello, poi,/ se te li gusti a metà sonno. Magari alzarsi apposta...//
(dubito che ci sia stato anche Mario. Ho l’impressione d’essere solo./
Accompagnato da lui? Portato la borsa per un po’ per uno? Bevu-/to una
camomilla - tranquillante? Difficile allungare le gambe./ Ho salutato
bene la portiera. Giù per le scale/ uno scarafaggione bello grosso./
Mangiarlo! Altro che dargli un colpo di valigia...) (Cucchi 2001, p. 51).

La stazione con il treno da prendere e lo scarafaggio sulle scale non possono che rimandare al terribile *Ungeziefer* delle *Metafor-mosi* di Kafka. Il richiamo si rifà qui a una memoria letteraria con-

divisa, un filtro tramite cui raccontare le proprie vicende personali, universalizzandone la portata significativa ed eludendo così da ogni sterile autobiografismo. È proprio anche attraverso questo filtro che Cucchi si avvicina nelle sue opere a Stendhal con rimandi intertestuali sia impliciti che espliciti.

4. Riscritture, riprese, rivisitazioni: da Cucchi a Stendhal e da Stendhal a Cucchi

Tra i testi di Stendhal cui Cucchi si rifà maggiormente, vi sono *Armance* (1827) e *La vie d'Henry Brulard* (1890). Queste opere acquisiscono, mediante il processo di traduzione diretta, uno statuto ipotestuale importante per la sua attività creativa. Per quanto riguarda *La vie d'Henry Brulard*, è l'indagine intorno alla natura del rapporto padre-figlio a offrire l'occasione di un richiamo più o meno esplicito all'opera di Stendhal da parte di Cucchi. Questo interesse ha radici fortemente autobiografiche, data la natura conflittuale del rapporto che il poeta intrattiene con il ricordo del padre nella sua opera, fin dalle primissime raccolte.

Ad affascinare il poeta è soprattutto la rappresentazione mostruosa che Stendhal dà del figlio attraverso gli occhi paterni, causa di inevitabile distanza emotiva tra i due. Henry, il protagonista della *Vie*, ammette candidamente come «j'avais de l'éloignement pour mon père et de la répugnance à l'embrasser» (Stendhal 1982, p. 564), mentre suo padre non esita a chiamare il figlio «indigne enfant» (ID., p. 645). Agli occhi del padre, Henry appare infatti come un mostro: il piccolo ha per lui un carattere atroce, e ciò spinge il figlio a reagire con azioni e comportamenti sempre più terribili, al fine di fargli dispiacere. Ne è esempio un poderoso morso alla guancia e alla fronte di Mme Pison du Gallant, occasione nella quale zia Séraphie, sorella della madre, non esita a chiamare Henry «un monstre avec un caractère atroce» (ID., p. 551). Sentendosi apostrofare in questo modo, in Henry si consolida la certezza di essere non desiderato e importuno e per questa ragione durante l'adolescenza le sue malefatte vanno aumentando, sino a gioire per i trenta giorni di prigionia paterna, o addirittura a trovarsi d'accordo con la decapitazione sommaria di due preti di Grénoble a lui invisibili, o, infine, a commuoversi, ma di felicità, per la morte di zia Séraphie: «Je me jetai à genoux au point H pour remercier Dieu de cette grande délivrance» (ID., p. 736).

Ma la mostruosità di Henry ha anche un riflesso fisiognomico, di cui sono segno gli incisivi fratturati: «Le second événement tragique fut qu'entre ma mère et mon grand-père je me cassai deux dents

devant en tombant sur le coin d'une chaise» (ID., p. 578). Cucchi riprende esplicitamente da Stendhal il motivo della deformità fisica infantile, attraverso un richiamo diretto alla rottura degli incisivi: a partire da *Il disperso*, prima raccolta del poeta, il protagonista Icio ne è appunto deprivato, da cui la spiccata deformità: «E in più, dopo, uscire, fare il giro della casa/ tenerti la bocca, dire al primo che incontri e ti saluta: «Sai,/ devi scusarmi se parlo male, o mostro un sorriso macabro. Ma vedi/ mi mancano i denti, proprio qui davanti...» (Cucchi 2003, p. 13). Un dettaglio ripreso anche più avanti: «(ancora i denti – protagonisti? – sbriciolati/ come polvere nel mangiare. O con le tenaglie/ a strapparmi il piombo dell'otturazione)» (ID., p. 45). Il tema della deformità assume poi in Stendhal tratti psicologici, come ad esempio in *Armance*. Qui Octave, il protagonista, definisce se stesso nei termini del mostro: «Oui, chère amie, lui dit- il en la regardant enfin, je t'adore, tu ne doutes pas de mon amour; mais qui est l'homme qui t'adore ? C'est un monstre.» (Stendhal 1952, p. 175). Pur innamorato, Octave si mostra in più occasioni insensibile, feroce e aggressivo nei confronti di Armance, che viene infine abbandonata per un viaggio che terminerà con il suicidio dello stesso Octave. L'incapacità di impegnarsi seriamente si nasconde dietro un atteggiamento aggressivo e violento, che ha infine conseguenze autolesioniste. Questo connubio psicologico è ripreso implicitamente ne *Il male è nelle cose*, il primo romanzo di Cucchi. Il protagonista, Pietro, si comporta esattamente come gli eroi-mostri di Stendhal: è aggressivo, incapace di rispettare i sentimenti altrui, nonché responsabile di azioni incomprensibili per gli altri. Un atteggiamento ribelle che sfocia in un atto di feroce autolesionismo, quando Pietro si infila un ago nella pupilla di un occhio. In tali frangenti *Armance* viene citato ancora esplicitamente nel testo del romanzo di Cucchi:

Pensò anche a un bellissimo passo di *Armance*, quando Stendhal dice che Octave, il protagonista, si risvegliava ogni mattina imparando ogni volta nuovamente la sua disgrazia, riassaporandola amaramente. Era quello che successe a Pietro: dopo l'oblio il ritorno alla verità, così spiacevole. "In fondo" si diceva "i bambini, che sono natura, dove vedono la debolezza colpiscono senza esitare, senza pietà, e ci provano gusto, soddisfazione (Cucchi 2005, p. 103).

Pietro si dimostra poi "un mostro" in diverse altre occasioni: quando abbandona Lea, quando deride l'amico alcolista Andrea, o ancora quando denigra Giacomazzi, suo amico fraterno, il quale non trattiene la rabbia e lo aggredisce: «Tu hai la testa che non fun-

ziona, sei un pazzo di merda! Adesso esci di qui, ma non ci vai da solo, perché ti sollevo di peso e ti sbatto fuori. Sei tutto bagnato. Fai schifo!» (*Id.*, p. 98). Le analogie, richiami diretti come li abbiamo definiti, permangono anche ne *Il male è nelle cose* quando viene ferita una zia, la quale, a differenza di “tante Séraphie”, è solo colpevole di aver portato un regalo che Pietro non apprezza particolarmente:

Figuriamoci! A parte la modestia dell’oggetto, sì, di questo... coso” e qui il sorriso di Gianna si era già cancellato, in una frazione di secondo, “perché d’accordo, va bene il pensiero, ma se è un pensiero di merda, insomma, è un pensiero da poco... A parte questo, insomma, che cosa credi? Non sono mica un bambino, o un adolescente, che accontenti con un disco! Canzonette, pensa un po’! Come se non ce ne fossero abbastanza, in giro. Saranno anche belle, queste, ma cosa cambia? Andranno bene, queste povere cose, per la tua testa di rapa. Ma guardati un po’ allo specchio! Non vedi che fai pena, povera zia Gianna (*Id.*, pp. 57-58).

Si tratta di temi condivisi tra i due autori, che si manifestano anche in termini condivisi. In nomi spesso esplicitamente riportati. In luoghi assunti come simboli. Condivisi perché ereditati dal lavoro traduttivo, e intrinsecamente assunti e sentiti come propri? Forse, è possibile, come ad esempio l’amore per Milano, per la sua Milano. Nelle pagine dedicate alla città, Cucchi si avvale spesso di un rimando esplicito a Stendhal. Il poeta gli dedica, ad esempio, un libro documentario sulla città:

Stendhal non aveva proprio dubbi, e non li ha avuti fino alla fine, tanto che sulla sua tomba, come lui voleva, figura un aggettivo: milanais. Eccone la conferma più semplice, quella della sua scrittura, che traccia in italiano quello che sarebbe dovuto essere il suo epitaffio: qui giace Arrigo Beyle milanese visse, scrisse, amò 1783 - 18... (Cucchi 2007, p. 11).

I riferimenti a Milano, è noto, sono molto diffusi in quasi tutte le opere di Stendhal: ne *La chartreuse de Parme*, ad esempio, ve ne sono descrizioni appassionate nel capitolo *Milan en 1796*, dove si consumano la vita galante di Gina Pietranera e le prime avventure di Fabrizio, avvenute presso la porta Renza e le passeggiate al Corso. Tuttavia, è proprio *La vie d’Henry Brulard* che brulica maggiormente di riferimenti e di descrizioni della città: «En 1821 je quittai Milan, le désespoir dans l’âme à cause de Métilde, et songeant beaucoup à me bruler la cervelle. D’abord tout m’ennuya à Paris; plus tard, j’écrivis pour me distraire; Métilde mourut, donc inutile de retourner à Milan» (Stendhal 1982, p. 35). Milano non è solo il luogo dove Henry Brulard conosce l’amore, ma è anche il luogo del-

la musica e dell'arte:

Dans les beaux temps de mon goût pour la musique, à Milan de 1814 à 1821, quand le matin d'un opéra nouveau j'allais retirer mon libretto à la Scala, je ne pouvais m'empêcher en le lisant d'en faire toute la musique, de chanter les airs et les duos. Et oserais – je le dire ? Quelquefois le soir je trouvais ma mélodie plus noble et plus tendre que celle du maestro (Id., p. 363).

Il binomio Milano-musica compare anche nel romanzo *Arman-ce*, quando Stendhal afferma che Napoleone Bonaparte, passando da questa città «chantonnait constamment en allant en Russie ces mots qu'il avait entendus dits par Porto (dans la Molinara): "Si batte nel mio cuore/ l'inchiostro e la farina"» (Stendhal 1952, p. 26). Cucchi descrive invece innumerevoli aspetti della sua città nativa: dalle terribili imprese compiute nei bugigattoli del centro storico da Cesare Boggia, *serial killer* milanese del 1800, alle periferie, al centro storico, al quartiere del Lazzaretto. Pur nella complessità e nella pluralità degli scorci cittadini, Milano rimane quella delle luci, della musica, della vita notturna di inizio Ottocento, insomma proprio quella di Henry Brulard, cui fa riferimento diretto nella sua *Traversata di Milano*:

Nell'autobiografica Vita di Henry Brulard, ricordando un suo arrivo a Milano nella primavera del 1836, Stendhal afferma: «Questa città divenne per me il più bel luogo della terra». E poi rincara la dose, spiegando: «Milano è stata per me il luogo dove dal 1800 al 1821 ho costantemente desiderato abitare». Il desiderio si era realizzato per qualche mese già nel 1800, appunto, quando era ancora ragazzo, ma già un soldato che detestava la sua piccola città di origine, Grenoble, e il suo carattere fatalmente provinciale. E proprio in quei mesi, dice, furono «il più bel tempo della mia vita». [...] Insomma, la memoria di queste zone è talmente ricca che continua a distogliermi dal soggetto, da uno scrittore che pure tanto amo, Stendhal, appunto (Cucchi 2007, pp. 11-12, 15).

In quest'occasione il poeta riproduce addirittura gli schizzi forniti da Stendhal sulle pagine della *Vie*, quasi a rinsaldare il legame esistente tra i due scrittori e, soprattutto, il comune amore per la città.

5. Conclusioni

Il caso Cucchi / Stendhal è stato un modo per tornare anche al grande tema del contatto tra i testi. Qui particolarmente la riflessione si è incentrata, con l'intento di lanciare qualche suggestione, sulla testualità frutto di traduzione, su come un poeta scrittore possa dialogare intimamente con un grande della letteratura e possa

poi rientrare nel suo territorio con uno sguardo più ricco, ma anche più consapevole. Per concludere darei di nuovo la parola a George Steiner:

Il significato di una frase in letteratura è inesauribile: prendete dieci vocaboli di Flaubert, di *Madame Bovary*, e il sasso che ho gettato nell'acqua del senso produce il primo cerchio, quello della lingua francese, poi la lingua francese in questo momento, la lingua francese in questo *milieu*, la lingua francese interna al romanzo, il francese di *Madame Bovary*, il francese di altri romanzi intorno all'ingegno di Flaubert (Steiner 2008, pp. 101-102).

Bibliografia

- Bachtin M., *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 2001 (1975).
- Bessière J., Kushner E., Mortier R., Weisgerber J., *Histoire des poétiques*, Paris, Presse universitaire de France, 1997 (trad. it., *Storia delle poetiche Occidentali*, a cura di Sinopoli F., Roma, Meltemi, 2001).
- Cucchi M., *Il male è nelle cose*, Milano, Mondadori, 2005.
- Cucchi M., *Jeanne D'Arc e il suo doppio*, Parma, Guanda, 2008.
- Cucchi M., *Per un secondo o un secolo*, Milano, Mondadori, 2003.
- Cucchi M., *Poesie 1963 – 2015, Introduzione*, Milano, Mondadori, 2016.
- Cucchi M., *Poesie 1965 – 2000*, Milano, Mondadori, 2001.
- Cucchi M., *Rebus macabro*, Milano, Edb Edizioni, 2014.
- Cucchi M., *Vite pulviscolari*, Milano, Mondadori, 2009.
- Genette G., *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil, 2011 (1982).
- Gnisci A. et al., *Introduzione alla letteratura comparata*, Milano, Mondadori, 1999.
- Kristeva J., *Σημειωτική. Recherche pour une sémanalyse*, Paris, Édition du Seuil, 1978.
- Marcheschi D., *Maurizio Cucchi e la pace sospesa*, Lucca, Zona, 2011.
- Polacco M., *L'intertestualità*, Roma-Bari, Laterza, 1998.
- Rabau S., *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002.
- Samoyault T., *L'intertextualité : Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2010.
- Steiner G., *No passion spent. Essays 1978-2006*, Faber & Faber, London, 1996 (trad. it., *Nessuna passione spenta. Saggi 1978-1996*, Milano, Garzanti, 1997).
- Steiner G., *Un mistero esatto: la traduzione*, in G. Zaganelli (a cura di), *Oltre la città del libro. Cinque saggi sulla traduzione*, Milano, Lupetti - Editori di Comunicazione, 2008, pp. 93-103.

- Stendhal, *Armance*, Paris, Gallimard, 1975.
Stendhal, *Œuvres Intimes*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1982.
Stendhal, *Romans et nouvelles (I)*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1952.
Stendhal, *Romans et nouvelles (II)*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1968.
Stendhal, *Romanzi e racconti*, 3 voll., Milano, Mondadori, 1996-2008.
Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, Paris, Gallimard, 1973.

Fine del personaggio, inizio del viaggio. Riflessioni sui conflitti tra personaggio e lettore

Fabrizio Scrivano

Università degli studi di Perugia

Abstract

Il romanzo del Novecento è abitato da personaggi che si pongono autonomamente, come se fossero loro stessi narratori, con una voce finzionalmente autobiografica forte che ci riporta sempre alla voce del narratore empirico. Ma ci vuole tanto a capire che lo scrittore potrebbe anche vivere di personalità che non sono le sue né rappresentano i suoi pensieri? Il presente saggio si concentra su alcuni momenti della critica e della produzione letteraria tra gli anni '40 e '60 del Novecento (Cortázar, Sarraute, Volponi, Le Clézio, Parisé) alla luce dello scontato repêchage primo-novecentesco di Luigi Pirandello, per analizzare alcune diverse soluzioni al conflitto tra lettore e personaggio.

Parole chiave: romanzo, autofiction, lettore, personaggio, Sarraute

20th century novel is haunted by characters who place themselves independently, as if they were narrators on their own, with a strong, autofictional voice which send us always back to the empirical narrator. But the writer does not necessarily express himself through identities which fully reflect him. The essay focuses on specific critical and literary moments between 1940's and 1960's (Cortázar, Sar-raute, Volponi, Le Clézio, Parisé), with the aiming to analyze different solutions to the problem of character-reader conflict.

Keywords: novel, autofiction, reader, character, Sarraute

1. Il lettore sospettoso (Nathalie Sarraute)

In un celebre articolo dedicato alla fine del personaggio, Nathalie Sarraute scriveva:

Oggi siamo sommersi da un'ondata inarrestabile di opere letterarie che pretendono ancora di essere romanzi, in cui un essere senza contorni, indefinibile, inafferrabile e invisibile, un "io" anonimo che è tutto e niente, e che nella maggioranza dei casi è soltanto un riflesso dell'autore, ha usurpato il ruolo del protagonista e occupa il posto d'onore. I personaggi che lo circondano, privati di esistenza propria, non sono più che visioni, sogni, incubi, illusioni, riflessi, qualità particolari o appendici di quel "io" onnipotente (Sarraute 2016, p. 67).

Era il 1950, e con grande tempismo Sarraute coglieva un fenomeno né nuovo né sconosciuto e che tuttavia veniva a trovarsi e a mostrarsi, proprio in quel tempo, in una diversa luce. Si trattava della dirompente tendenza a intrattenere con il lettore una relazione fiduciaria di tipo confessionale. Smaliziato e diffidente verso ogni finzione di realtà, il lettore e l'autore si sarebbero trovati accomunati da una sfiducia reciproca, da qui il titolo del saggio *L'età del sospet-*

to. Unico rimedio a questa condizione sarebbe stato perseverare in questa malattia, che avrebbe già colpito Proust, Gide, Genet, Rilke, Céline e Sartre, perché almeno (nonostante il romanzo si esponga inevitabilmente al rischio di non saper più costruire mondi possibili ma di limitarsi all'esposizione di fatterelli insignificanti)

il racconto in prima persona soddisfa la curiosità legittima del lettore e placa gli scrupoli non meno legittimi dell'autore. Inoltre, possiede almeno un'apparenza di esperienza vissuta, di autenticità, che tiene a bada il lettore e mitiga la sua diffidenza (Sarraute 2016, pp. 75-76)¹.

Da allora la situazione, «almeno», ha avuto una certa evoluzione (o involuzione) e non sarà troppo difficile cogliere nelle osservazioni della scrittrice francese non solo un gran tempismo ma anche una capacità profetica. Basti pensare, tanto per restare ancora qualche secondo in area francese, a uno degli ultimi libri di Emmanuel Carrère, *Le Royaume*, nel quale ogni tipo di genere testuale, romanzo, saggio, inchiesta, diario, memoriale, aneddotica, apologo, si mescolano, molto garbatamente, sotto la nuova onnipotenza di quel genere chiamato, molto ambigualmente, *autofinzione*². Qui, nell'autofinzione, l'autore si fa personaggio del racconto e ogni proporzione si sottomette a questa vertiginosa proiezione nella quale al lettore, apparentemente, spetta la parte piuttosto limitata, e a tratti imbarazzante, del guardone.

Il Gatto astuto della fiaba (Straparola, Basile, Perrault, Grimm) si finge sempre morto per mettere la Lepre nel sacco e poi riuscire, con quella caccia, ad accreditare il suo padrone «pezzente, sbrindellato, pidocchioso, straccione e miserabile» (Basile, 1995) presso il Re! Morto chi? L'autore, il personaggio, la loro storia, il lettore?

La nostra cultura ha creato un fiorente mercato dell'io ipertrofico: che si racconta, si espone, si implica, si intrattiene, si crogiola, si sostituisce, in una infinita ripetizione di gesti-*selfie* che finisce per costruire un imbarazzante schermo all'esperienza, come se altro canale l'esperienza non avesse se non quello di passare attraverso

1. Nathalie Sarraute si riferisce alle seguenti opere: *À la recherche du temps perdu* (1913-1927), *Palude* (1895), *Miracle de la rose* (1946), *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910 e tradotto in Francia nel 1926), *Voyage au but de la nuit* (1932), *La Nausée* (1938). *L'Ère du soupçon*, esce sulla rivista « Temps modernes » nel febbraio del 1950, e dà il titolo alla successiva raccolta di saggi del 1956; si cita dalla recente traduzione italiana di Donata Meneghelli, Trieste, Nonostante edizioni, 2016.

2. Rimando al volume *Autoinganni, autofinzioni*, «Ágalma. Rivista di studi culturali e di estetica», 29, 2015, nel quale si raccolgono saggi di vari autori riguardanti la narrazione e distorsione del sé, nonché due interventi di Serge Dubrovsky e Vincent Colonna sul concetto di autofinzione in letteratura.

la strozzatura di un imbuto. Il lettore è sotto l'imbuto, e come in una grottesca tortura dell'inquisizione, che aveva lo scopo di riempire i ventri fino a farli scoppiare, egli non può che cercare di resistere accelerando la digestione, incamerando tutto; insomma, bevendosi tutto. Ma perché il lettore cede così volentieri a questa sottomissione, che ha il sapore dell'impostura? Sviluppa un trauma che potremmo chiamare "sindrome dell'oca"?

La risposta di Sarraute da cui si è partiti implica che non v'è alcun patto chiaro tra lettore e autore, ma solo esiste un subdolo tentativo di carpire la fiducia del lettore con una ridicola mascherina. Ma questa risposta sembra aver perso efficacia, benché ancora oggi possa apparire di immediata intuizione. Lei si riferiva, in fondo, a una perdita di volontà, negli autori, di mantenere forte il livello di realtà attraverso la logica dell'azione. Quanto più comodo, ironizzava, prendere dai fatti e fattarelli figure e personaggi invece che starli ad inventare; quanto più convincente elaborare un personaggio già esistente piuttosto che dargli un nome, una posizione sociale, un carattere. Tuttavia, la perdita di credibilità sarebbe stata certa, perché se l'autore poteva tramite il personaggio inventato mostrare la sua presenza, come avrebbe fatto a imporre la sua autorità a un personaggio già esistente? Il lettore non avrebbe che potuto dubitare di autore e personaggio. Da qui l'idea degli autori di crearsi quell'*io pallido*, graziato almeno da un po' di autenticità, per la quale il lettore avrebbe potuto maturare un minimo di fiducia. Questi autori per Sarraute erano Joyce, Proust e Freud, ed i loro strumenti erano stati il «monologo interiore, la proliferazione infinita della vita psichica e le vaste regioni dell'inconscio non ancora dissodate».

La risposta di Sarraute sembra aver perso la sua efficacia descrittiva, si diceva, e anzi, se si osasse a spingere un po' oltre la tesi della scrittrice e critica francese, si potrebbe registrare che già in quegli anni era maturata la consapevolezza di quanto fossero cambiati nel lettore i modi di credere e avere fiducia, e insomma di quanto fosse mutata la risposta cognitiva del lettore. L'azione dei personaggi tendeva (nel passato del romanzo) a liberarsi dal fardello di dover rappresentare la logica degli accadimenti; azioni che avvengono sullo sfondo di una dimensione che è quella fattuale. Nella nuova poetica che alimenta il sospetto, il personaggio potrebbe servire ad agire il discorso, con la conseguenza che tutta l'azione si sposterebbe sullo sfondo della narrazione, che diventerebbe la cartina tornasole della logica dei fatti. Quando l'azione e il racconto coincidessero, infatti, si sarebbe di fronte a un caso di mimesi estrema. Ogni voce narrante coinvolta nell'azione sarebbe un'impostura, perché non avrebbe

contraddittorio. Altro che autenticità: quel tipo di voce narrante potrebbe dire quel che vuole, senza paura di essere smentita, potrebbe dire consapevolmente il falso, potrebbe mentire sapendo di mentire o addirittura usare il racconto per produrre un autoinganno, in cui coinvolgere e far precipitare il lettore, senza dovergli dare alcuna garanzia. L'azione che quel tipo di narratore svolgerebbe e incarnerebbe, infatti, sarebbe l'azione stessa del raccontare. Insomma, l'interesse del lettore finirebbe per spostarsi dal personaggio al discorso.

2. Il lettore sospettato (alcuni romanzieri contro l'autofinzione)

Ma questo è anche un rapporto già consumato, che oggi non appare come qualcosa di nuovo. Già molte prove narrative hanno svelato l'inganno che l'*io*-voce porta sotto le vesti dell'autenticità. Almeno in Italia due casi esemplari: *Memoriale* di Paolo Volponi e *Il padrone* di Goffredo Parise, con i quali ci si trova negli anni Sessanta. Pochi anni dopo quel fenomeno che registrava Sarraute. E volendo restare in area francofona, si potrebbe, senza troppo scarto, coinvolgere anche il romanzo di J.M.C. Le Clézio *Le procès-verbal*.

Il romanzo di Volponi è una specie di lunga arringa, con la quale un malato di mente cerca di convincere il lettore che si deve difendere da una congiura ordita ai suoi danni dal datore di lavoro, che con la scusa della malattia vuole allontanarlo da ciò che lui sente essere stato il suo strumento di liberazione, il lavoro in fabbrica. Naturalmente, la storia del protagonista è così strampalata che il lettore non cede un minimo di credibilità al narratore, e nel suo ruolo di narratario inverte i valori esposti da quello: ma almeno può partecipare alla sofferenza (compassione) e in fondo simpatizzare con il mal capitato narratore; e al limite leggere il tutto come una figura della violenza che il capitale e l'ideologia tecnicistica del progresso esercitano sul lavoratore.

Il romanzo di Parise è una sorta di diario, con il quale il povero narratore pensa di poter sorvegliare se stesso, e invece diventa lo strumento tramite cui nascondersi la verità dei fatti. Ancora una volta è l'azienda, l'industria, il baco padrone/lavoratore al centro del racconto, e ancora una volta l'inganno del lavoro come emancipazione, riscatto, miglioramento. Quando il narratore si rende conto di essere stato vittima del padrone e di aver contribuito anch'egli al successo sadico di quello, ormai è troppo tardi: non può che sottomettersi malinconicamente e usare le ultime righe per ammette-

re la sconfitta, ma pure mostrare la crudeltà dell'autoinganno che è stato indotto a sviluppare.

La storia allucinata e balneare di *Le Clézio* è una specie di monologo interiore nel quale uno squilibrato dà forma al suo sconcluso tratto di vita, l'ultimo, nel quale compie una volontaria dismissione del sé. Si allontana emotivamente dalle lusinghe del mondo, smarrisce una qualsiasi coerenza della percezione, perde contatto con il proprio corpo ed entra in un indistinto deliquio mentale.

I tre romanzi, mi sembra, svelano che il racconto in prima persona può essere autentico ma non vero, che tra la realtà e l'evidenza raccontata può esistere una divergenza. Chiaramente non si tratta del venir meno del reale: si tratta di trasferire il piano del reale sulla scollatura, anzi di porre il piano di realtà in un punto in cui è possibile che il discorso la scopra o non la scopra, e di mettere il discorso al centro di ogni verifica, essendo impossibile attingere ai fatti se non attraverso di esso. Se Sarraute metteva in guardia sulla imminente rottura della cornice (l'illusione che lo spazio del racconto, o del romanzo, bastasse a garantire le condizioni di possibilità e quindi bastasse a creare mondi possibili e credibili), i due romanzi italiani e quello francese imponevano al lettore un compito difficilissimo, cioè quello di figurare la realtà solo tramite la congettura, cioè operando su ciò che possibile e credibile non sembra. Un processo fragile, perché il lettore può solo credere alla sua capacità di giudizio rispetto a quel che il personaggio / scrittore sta distorcendo. Il lettore, insomma, è ora chiamato a scoprire l'inganno di un discorso autenticamente non oggettivo.

In questo caso si sollecita un altro tipo di diffidenza, che è veicolata da un personaggio intenzionalmente non credibile e di cui il lettore non può fidarsi di certo; non è l'operare dell'autore a suonare falso, dal momento che non può essere percepito in alcun modo che l'autore si nasconda dentro un suo personaggio, se non come regista di un'azione di travisamento; è il personaggio stesso, con cui l'autore sembra voler tagliare ogni legame autobiografico, a sfidare il lettore a riconoscere la sua falsità, ma anche la sua verità di essere vittima cioè della sua stessa incapacità di capire la realtà. L'autore invita il lettore a uno strano ruolo testimoniale: a guardare l'errore in cui incorre il personaggio mentre cerca disperatamente di rendersi plausibile. Naturalmente possiamo scorgere nella regia dell'autore un'intenzione di smascheramento delle condizioni che portano il personaggio alla distorsione della realtà, per cui il personaggio stesso può essere assolto in quanto vittima. Ma il dialogo diretto il lettore l'ha con il suo personaggio che gli parla dal suo antro

mentale e che desidererebbe imporre la propria visione, la propria comprensione come illuminazione di una realtà che però non c'è. Che solo si presenta quando il lettore restaura le alterazioni che il personaggio stesso produce.

Se questo modo di procedere, di legare il lettore alla verità dell'autore, insinua un sospetto, è ben diverso da quello denunciato da Sarraute, che in fin dei conti riguardava la soluzione infantile di rivestire di autenticità un personaggio narrante. A dire il vero Sarraute negava che lo stratagemma fosse infantile, anzi gli sembrava di grande sofisticazione, forse al vertice di quella continua ricerca di letterarietà che caratterizza il lavoro dello scrittore. Il sospetto che l'autore sembra voler far sorgere nel lettore è verso la lettura, non più verso la credibilità del personaggio. Come se gli suggerisse (l'autore al lettore) che sarebbe bene che diffidasse di sé. Ci troveremmo di fronte a una poetica per cui è importante creare delle situazioni di disagio cognitivo, non rappresentarle soltanto, ma proprio renderne succube il lettore.

3. Dalla fine del culto del libro al libro senza identità (Julio Cortázar)

Una cosa che proprio la critica letteraria ha difficoltà a gestire è il fatto che un personaggio possa non risolvere (nel senso di attualizzare e mettere in gioco, non di portare a compimento o definizione) l'idea o l'opinione del suo autore. Una difficoltà che la critica mutua, probabilmente, da un insieme di attese consolidate da tempo nei lettori, per rispetto dei quali bisogna pur comprendere cosa muova un tipo di attesa: cioè attendersi che il personaggio interpreti l'autore. Non tutti i lettori lo fanno naturalmente, ma più di recente nelle pratiche narrative definite *autofinzione*, che sembrano continuare quella via dell'io che parla e che si espone, questa attenzione ha avuto una forte ripresa. Da critici, il sospetto dovrebbe (più che potrebbe) essere quello di pensare che tali atteggiamenti, nella loro ovvietà, siano il prodotto di un secolare processo di intensificazione delle soluzioni letterarie al problema della costruzione di una storia da leggere. Una grandiosa risposta che la critica letteraria ha dato a questa attesa, e in parte ha contribuito a rinforzare, nella sua forma più scolastica è andata sotto i capitoli dedicati a "vita e opere" dell'autore. Che poi è un modo di fare storia analizzando il modo in cui un individuo (l'autore) si confronta con la sfera pubblica, non solo letteraria, ma che comunque si manifesta (il confronto) in forma letteraria. Questo conflitto tra individuo e mondo è stato

chiamato anche destino, storia, tempo; e ogni volta che salta fuori, come momento di analisi critica o come momento di esposizione di sé, si trascina dietro necessariamente un elemento autobiografico, quando addirittura non si fondi su una vera e propria condizione autobiografica.

Si può provare intanto a capire se ciò che sta dietro all'idea di autofinzione sia un modo di continuare il sogno di una letterarietà efficiente, e riconoscibile, in cui l'autore si sforza di preservare l'affezione verso la forma. Preoccuparsi delle sorti del personaggio, in altre parole, può essere stato il tentativo di preservare l'unità di azione e identità (del carattere), rispettando un principio di coerenza drammatica che ha evidenti radici antiche. In questo senso, forse anche con un'aria di denuncia di ciò che considerava come una sorta di restaurazione, già si era mosso Julio Cortázar con un saggio del 1947, *Teoría del túnel*³. Partendo dall'idea che già nell'Ottocento la radice profonda di una crisi letteraria dovesse riscontrarsi nella caduta del culto del libro, nel senso che ogni romanziere avrebbe operato nella convinzione che il volume-libro non sarebbe più bastato in alcun modo a contenere alcun tipo di significato, ogni attività si proporrebbe come riparazione di un ordine estetico-formale in cui nessuno più crede davvero, né l'autore né il lettore. «Non c'è libro che tenga!», verrebbe da esclamare, come se anche la sorte del libro fosse sempre stata sempre e solo quella di sorreggere la logica dei fatti e del tempo, cioè la realtà. Rinunciare a questa oscura dimensione di compromessa e traumatica percezione della propria missione di scrittore, poteva regalare l'uscita dal tunnel? Per Cortázar sembra proprio di sì. Quindi ecco un nuovo scopo: liberarsi dalla disperata affermazione di una pratica che punta verso la letterarietà (incarnata nel libro). C'è da spiegare che per Cortázar il tunnel è quella azione che «distrugge per costruire» (Cortázar 1994, p. 40), cioè scava un passaggio lì dove lo spazio è consolidato.

Molto interessante è anche l'analisi delle varie tappe che il romanzo attraverserebbe dalla sua rifondazione moderna nel Seicento per giungere nella prima metà del Novecento; un percorso segnato da un allontanamento dalla narrazione oggettiva verso quella psicologica prima e autobiografica dopo. Detto altrimenti, dal narrativo al sentimentale e dal sentimentale alla rappresentazione del sé. E sarebbe proprio questa ultima tendenza quella in cui il romanzo

3. Per l'insieme delle opere critiche di Julio Cortázar si può fare riferimento a *Obra crítica*, ed. Saúl Yurkievich, Madrid, 1994. Il titolo esteso del saggio è *Teoría del túnel. Notas para una ubicación del surrealismo y el existencialismo*.

contemporaneo finiva per problematizzare (o meglio per diventare succube di un proprio limite) il trattamento del personaggio. Cortázar, cedendo all'aforisma, lo sintetizzava così:

Ma come manifestare in forma letteraria personaggi che già non parlano bensì vivono (ossia che parlano perché vivono, e non che vivono perché parlano, come nell'età di mezzo del romanzo tradizionale)? Come manifestare uomini di infinita ricchezza intuitiva che mettono a fuoco la realtà in termini di azione, risolutezza, condotta, vita-cosmo? (Cortázar 1994, p. 46).

Naturalmente questo era il "falso problema" del letterato (parola che comprende sia l'autore sia il lettore), perché nei termini reali il conflitto non stava sulla resa del personaggio ma, come scriveva addirittura urlato in caratteri maiuscoli appena mezza pagina dopo, nella ribellione dello scrittore agli usi della lingua per potersi sempre più avvicinare col linguaggio al fatto in sé (ancora riappare quel che sta sotto la storia, che per sua natura è discorso oppure anche dramma). Scriveva Cortázar:

LO SCRITTORE È IL NEMICO POTENZIALE E OGGI GIÀ
ATTUALE DELLA LINGUA (Cortázar 1994, p. 47)

Ecco quindi come il romanzo avrebbe affrontato il problema: proponendo tre soluzioni alternative, e anche in conflitto tra loro pur non sempre in modo esplicito.

La prima alternativa è cercare di utilizzare il romanzo come strumento poetico, cioè strappare il lirico alla poesia per darlo alla narrazione. Qui il sé prende la forma letteraria della poesia (o almeno ci prova) facendosi introspettivo, patetico, autocelebrativo, autoindulgente. Riesce a dare forma alla lingua ma sembra seppellire il personaggio nel sepolcro che si è costruito.

La seconda alternativa è quella surrealista: si procede a una de-radiazione dell'umano così che non sia più riconoscibile alcuna identità. In questo caso la lingua è distrutta, la sua capacità di denotazione abolita, ma ciò che comunque afferma, pur nello sgretolamento di ogni forma, è il poetico. Quindi anche il surrealismo persegue una restaurazione del letterario.

La terza alternativa è l'esistenzialismo, che Cortázar non intende come affermazione dell'essere, ma come radicalizzazione dell'azione. Il personaggio esistenzialista agisce e non impersona, anzi ogni azione individuale diventa simbolica. Il romanziere esistenzialista realizza il suo personaggio nel sociale, in quanto gli interessa l'effetto che la sua azione provoca sia sulla realtà sia sugli altri esseri

umani. Al romanzo esistenzialista basta che il verbo (il racconto) incarni l'azione (la realtà effettuale).

Naturalmente nell'espone succintamente il ragionamento di Cortázar ho privilegiato i punti che sottolineano la relazione tra personaggio e sua credibilità, compresa quella che attraverso di esso possa realizzarsi qualcosa che si tende a nominare e chiamare "opera" e "romanzo". La parzialità tuttavia aiuta a capire un motivo di indignazione da cui il critico Cortázar prende le mosse e verso il quale lo scrittore si muove⁴. Demistificare l'idea che quando un lettore legge trova e legge se stesso: un'idea inventata dalla critica solo per mascherare che il romanzo ha nascostamente sposato un'opzione autobiografica. La critica cioè si inventerebbe un lettore alla ricerca di se stesso solo per giustificare il pallino ossessivo degli scrittori di salvare la forma letteraria.

4. Dare in pasto al lettore (Luigi Pirandello)

Se non coincidenza, almeno un briciolo di similarità con la riflessione di Sarraute può essere riscontrata nel ragionamento di Cortázar. Tanto da poter dire che anche lei cercasse, con la sua rampogna sul personaggio inattendibile, di salvaguardare il letterario (che non ci sarebbe nulla di male in sé preso come desiderio).

Per Sarraute tuttavia il personaggio tendeva a perdersi e a ritrovarsi (si pensi al gioco del nascondino) in una dimensione letteraria oscillante tra l'autenticità documentaria e l'autenticità del sé. Illuminante è il riferimento ad André Gide, autore nel 1930 dell'impressionante variazione su un fatto di cronaca, *La séquestré de Poitiers*. Si ricorderà che il racconto si proponeva come un approfondimento di un celebre fatto di cronaca giudiziaria che riguardava la presunta ventennale reclusione di una donna in una stanza di casa, ridotta in condizioni igieniche e fisiche di assoluta degradazione. Gide cercava di riaccendere la curiosità e l'attenzione su un vero mistero della psiche umana, la percezione alterata di sé, magnificamente esemplificata dal fatto di cronaca. E così Sarraute tirava in ballo Gide, e penso che non gli piacesse, che gli sembrasse un furfante, un abile impostore. Le sembrava tuttavia che fosse un modo, per quanto

4. Come sottolinea v, il saggio è in fondo un manifesto di quel che sarebbe successo con *Rayuela* (1963; *Il gioco del mondo*, trad. di Flaviarosa Nicoletti Rossini, Einaudi, 1969), erroneamente ritenuto, al momento dell'uscita, un romanzo a flusso di coscienza benché la sua missione più evidente fosse la destituzione del formato libro e la dispersione della coerenza tra azione e personaggio.

poco convincente, di allontanare la scrittura dal rischio autobiografico e anche dal dilemma dell'autenticità del personaggio.

A noi può interessare anche che il libro di Gide possa essere considerato un antecedente, se non proprio un modello, del già citato racconto di Le Clézio, *Il verbale*, per il fatto che entrambe le narrazioni si appoggiano sul recupero di una faccenda da raccontare come cronaca giornalistica (fatte salve le diverse dimensioni del ripescaggio cronachistico, di grande eco e ancora attiva a distanza di trent'anni in Gide e al contrario di minuscola entità in Le Clézio, ridotta a un trafiletto appena). E fatta salva anche un'altra distanza: quella per cui a Gide interessava esplorare il cortocircuito tra giustizia e desiderio, mentre a Le Clézio interessava un cortocircuito tra mente e realtà. Se così Gide portava il lettore sull'orlo di un giudizio quasi impronunciabile (quanto poteva essere giusto assecondare la follia?), Le Clézio (ma lo si era già ricordato) non sospingeva il lettore verso un dubbio etico bensì verso un dubbio cognitivo (quanta attendibilità posso dare alla mia lettura leggendo il racconto di un matto?). E anche tramite il riscontro di questa continuità/discontinuità, si vede che per sciogliere la resistenza e il sospetto del lettore Sarraute immaginava la necessità di continuare a tenere allacciati personaggio e storia.

Per Cortázar, invece, la presa di distanza dalla preoccupazione della resa letteraria avrebbe potuto alleggerire la scrittura dall'onere di costruire drammaticamente il rapporto tra personaggio e azione, fino al punto abbastanza estremo di non dover più produrre situazioni narrative ma semplicemente trasferire verso il lettore esperienze di elaborazione della lettura. Se *Rayuela* indebolisce l'autorità dell'autore su trama e rete testuale, lasciando il lettore relativamente libero di scegliere uno dei diversi suggerimenti per aggregare i 151 capitoli di cui il libro è composto, rimane tuttavia un romanzo. Mentre *Último round* perde volontariamente l'intenzione narrativa di porre in situazione un'azione condotta da un personaggio, per creare un contesto in cui condurre il lettore dentro l'universo almanacchistico dell'autore.

I due scrittori e critici Sarraute e Cortázar pur riconoscendo l'autobiografismo romanzesco come uno dei sintomi di un rapporto fiduciario incrinato tra autore e lettore (il circolo dei letterati); e pur attribuendo a questa tendenza del romanzo una simile causa nella caduta di interesse (in entrambi) per la coerenza tra azione e personaggi; individuavano tuttavia una diversa motivazione nella resistenza a liberarsi di questa soluzione narrativa. Per Sarraute valeva la perseveranza a creare un'illusione di autenticità, per Cortázar-

ar l'ostinazione a risolvere il potenziale divorzio con una soluzione cercata dentro la forma letteraria. E pur nella diversità, riconoscevano entrambi che bisognava pur dare in pasto qualcosa al lettore.

Se c'è una cosa che però potremmo prendere con un certo stupore è che nella loro ricognizione storica della scrittura letteraria e del romanzo in particolare (considerato qual genere dominante l'attenzione del pubblico e l'applicazione dello scrittore), benché sia chiaramente indicato che la crisi dipendesse da un alterato rapporto tra personaggio e messa in azione, il nome di Luigi Pirandello proprio non emerge nello scritto di Sarraute e in quello di Cortázar venga appena citato come erede della tradizione psicologista (*op cit.*, p. 52). Eppure, benché certo non sia un fraintendimento attribuire a Pirandello uno sguardo privilegiato ai meandri della psiche, con altrettanta chiarezza si era posto un problema di adeguatezza del mezzo al trattamento dei caratteri e alla loro coerenza di azione. Sia nel campo del romanzo, coi *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (1916 e 1925), sia a teatro, con *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921). Nel primo vediamo uno smarrito studioso che si improvvisa prima cineoperatore quindi scrittore, e che per questo fa i conti (amarissimi) con la sua identità e la possibilità di restituirla a se stesso in maniera non distorta attraverso il diario; e per questo si trova costretto a ricominciare (quasi) il racconto autobiografico ogni volta che gli accade qualcosa. Nel secondo addirittura l'autore abbandona i suoi personaggi, e mostra quanto siano incapaci di farsi una storia tutta loro (anche se l'impianto è montato al contrario, quello di dare autonomia ai personaggi, il loro tentativo di presentarsi come viventi è abbastanza fallimentare). Tuttavia il divorzio tra autore e personaggi crea una situazione di duplicità in cui il lettore viene allettato a prendere il posto del burattinaio, il regista a confessarsi incapace di sostituire l'autore e infine l'autore a reclamare il suo diritto a lasciare irrisolti i personaggi.

Certamente anche per Pirandello si poneva il problema di riuscire davvero a convincere il lettore che il suo personaggio potesse francamente essere capace di rappresentare la storia attraverso l'azione. Così preferisce stordirlo, riempirlo di cibo, ingozzarlo, comunque farlo complice della narrazione e dunque invitandolo a metanarrare le azioni del personaggio⁵.

5. Di fatto possiamo parlare in questo caso di "metaromanzo" e "metateatro" con una accezione non dissimile da quella usata da Perniola M., *Il metaromanzo* (Silva, 1966) e praticata in *Tiresia* (1968, ora Mimesis, 2019), che riscontrava l'opzione meta(narrativa) come conseguente a una riflessione sull'identità: identità dell'opera nel caso del saggio del 1966 e identità del personaggio nel caso del romanzo del 1968.

Bibliografia

Autoinganni, autofinzioni, num. monografico di «Ágalma. Rivista di studi culturali e di estetica», n. 29, Milano, Mimesis, 2015.

Carrère E., *Le Royaume*, Paris, P.O.L., 2014 (trad. it., *Il Regno*, Milano, Adelphi, 2015).

Cortázar J., *Rayuela*, Pantheon, NY, 1963 (trad. it., *Rayuela. Il gioco del mondo*, Torino, Einaudi, 1969).

Cortázar J., *Teoría del túnel. Notas para una ubicación del surrealismo y el existencialismo*, in *Obra crítica*, ed. Saúl Yurkievich, Madrid, 1994 (trad. it., *Teoria del tunnel. Nota per una collocazione del surrealismo e dell'esistenzialismo*, Napoli, Cronopio, 2003).

Cortázar J., *Último round*, Siglo XXI Editores, Città del Messico, 1969 (trad. it., *Ultimo round*, Roma, SUR, 2018).

Basile G., *Lo cunto de li cunti*, testo e traduzione a cura di Michele Rak, Rizzoli, 1995.

Gide A., *La séquestré de Poitiers*, Paris, Gallimard, 1930 (trad. it., *La sequestrata di Poitiers*, Milano, Adelphi, 1976).

Le Clézio J.G., *Le procès-verbal*, Paris, Gallimard, 1963 (trad. it., *Il verbale*, Torino, Einaudi, 1965; ora Palermo,: duepunti edizioni, 2005).

Parise G., *Il padrone*, Milano, Feltrinelli, 1965.

Perniola M., *Il metaromanzo*, Milano, Silva, 1966.

Perniola M., *Tiresia*, Milano, Silva, 1968, ora Milano, Mimesis, 2019.

Sarraute N., *L'Ère du soupçon. Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1987 (trad. it., *L'età del sospetto. Saggi sul romanzo*, Trieste, Nonostante edizioni, 2016).

Volponi P., *Memoriale*, Milano, Garzanti, 1962.



Laboratori della
comunicazione linguistica

Hòn e vía: corrispondenze e discontinuità tra il nôm e il vietnamita moderno

Andrea Gallo

Hanoi University of Foreign Studies

Abstract

L'opera dei missionari europei in Vietnam, dal 1600 e.c. circa, segna il passaggio del vietnamita dalla scrittura *nôm* in caratteri cinesi e sino-derivati all'alfabeto latino; passaggio che ha, a ben vedere, coinvolto anche la sfera dei significati. È il caso di *hòn* che, originariamente, indicava un gruppo di anime proprie ad ogni essere umano, ma che oggi è converso in un univoco "anima". Ciò nonostante, non solo in ambito culturale, ma anche nella lingua viva e nella letteratura nazionale, sopravvivono tracce di questa pluralità di anime; il presente contributo, partendo da un saggio dello psicanalista P. Fermi, esamina alcuni termini *nôm* da un punto di vista prima etimologico e socio-linguistico, chiudendo con un suggerimento su possibili percorsi di ricerca interdisciplinare.

Parole chiave: traduzione, animologia, *nôm*, Vietnam, Cina

The work of European missionaries in Vietnam, beginning around 1600 CE, marks the passage of Vietnamese language from *Nôm* writing in Chinese and of Chinese origins characters to the Latin alphabet; a passage that has, at a closer look, also involved the sphere of meanings. This is the case of *hòn*, which originally indicated a group of souls belonging to every human being, but which today is commonly used for a univocal "soul". Nevertheless, not only in the rituals, but also in the vivid everyday language and in national literature, traces of this plurality of souls survive. The present contribution, starting from an essay by the psychoanalyst P. Fermi, examines some *Nôm* terms from an etymological and then socio-linguistic point of view, ending with a suggestion for possible interdisciplinary research paths.

Keywords: translation, demonology, *Nôm*, Vietnam, China

"In oriente una religione non è incompatibile con altre"
(Borges J.L. 1995, p. 74)

«...l'histoire de la culture vietnamienne, depuis des siècles, et encore aujourd'hui,
est marquée par la cohabitation permanente de plusieurs systemes»
(Fermi 2014, p. 71)

"L'umanesimo etnografico (...) assume come punto di partenza l'umanamente più lontano e (...) si espone deliberatamente all'oltraggio delle memorie culturali più care: chi non sopporta quest'oltraggio e non è capace di convertirlo in esame di coscienza, non è adatto alla ricerca etnologica"
(De Martino 1977, p. 393)

1. Cenni storici

Il vietnamita è una lingua parlata da circa 80 milioni di persone al mondo, concentrate principalmente in Vietnam e Stati Uniti, nonché in Paesi come Cambogia, Francia, Australia, Giappone, Canada e Taiwan. Il vietnamita appartiene alla famiglia linguistica austro-asiatica ed è una delle lingue Mon-Khmer. Come le sue vicine

(birmano, laotiano, thailandese e cinese, ad eccezione, dunque, del Khmer) è una lingua tonale, con cinque toni più un tono neutro. Il vietnamita oggi è scritto in caratteri latini, ma non è sempre stato così. Se escludiamo il periodo che va dal 938 al 1407, non a caso un periodo favorevole per lo sviluppo delle arti, la regione principalmente settentrionale dell'attuale Vietnam fu sotto il controllo o la minaccia militare e politica della Cina per oltre otto secoli; tali contingenze storiche hanno fatto sì che la lingua cinese influenzasse il vietnamita a vari livelli. Primariamente in maniera solo orale, attraverso prestiti e calchi nel parlato, successivamente anche scritta. Le prime opere della letteratura orale vietnamita vengono trascritte in caratteri cinesi *hán* già dall'800, quindi durante la terza dominazione cinese, ma la più antica testimonianza di letteratura vietnamita in caratteri *hán* è convenzionalmente considerato il *Thiên Đô Chiếu*, ovvero l'editto redatto nel 1010 e.c. in *hán* da Lý Thái Tổ primo imperatore della dinastia Lý, con cui si decide di trasferire la capitale dell'allora *Đại Cồ Việt* da Hoa Lư (Ninh Bình) a Đại La (poi *Thăng Long*, oggi Hà Nội).

Successivamente, a partire dai caratteri *hán*, assistiamo a un'evoluzione: l'elaborazione di quel sistema di scrittura che sarà il sino-vietnamita *chữ nôm*, letteralmente "caratteri del Sud", caratterizzato sia da prestiti semplici che dalla creazione di nuovi caratteri. La più antica iscrizione in caratteri sia *hán* che *nôm* sarebbe stata incisa nel 1099, alla base di una statua del Buddha Amitābha nella pagoda Hoàn Kim presso Hà Tây (Phạm Thị 2007, p. 43), mentre le più antiche realizzate esclusivamente in *nôm* o *vietnamita antico* (Nguyễn Tài 1999, p. 7) sarebbero state incise su due stele, l'una nel 1173 nella pagoda Hương Nộn presso Phú Thọ e l'altra nel 1210 nella pagoda Báo Ân presso Vĩnh Phúc.

L'arrivo dei missionari europei segnerà poi l'inizio di quel processo che porterà all'adattamento della lingua vietnamita ai caratteri latini, tramite anche l'aggiunta di alcuni grafemi (đ, ơ, ư), di due segni diacritici (ã; â, ê, ô) e di cinque accenti grafici per indicare la presenza dei toni (non avendo, il sesto tono, un corrispettivo grafico). Sebbene il nuovo sistema di scrittura si avvallesse di lettere straniere, la lingua venne definita *quốc ngữ*, *lingua nazionale*. La letteratura specialistica ha molto insistito sul lavoro del gesuita Alexandre de Rhodes nella creazione del *quốc ngữ*, forse trascurando il contributo di altri personaggi non meno significativi o non tenendo sufficientemente in considerazione il contesto storico-religioso e le relative alleanze dinastiche con le nazioni europee (cfr. Roland 1998 e Guillemain 2014) che porteranno secoli dopo, nel

1917, all’emanazione del controverso editto dell’imperatore Khải Định con cui si abolirà l’insegnamento dei caratteri *nôm*, in favore proprio del *quốc ngữ* e della lingua francese.

2. Partizione delle anime

I termini in oggetto appartengono al taoismo e sono passati dal cinese *hún* e *pò* al vietnamita antico *hồn* e *phách*, giungendo infine al vietnamita moderno come *hồn* e *vía*. *Hồn* e *vía* indicano due *gruppi* di anime, sono dunque due nomi collettivi. Questa nozione di pluralità emerge chiaramente dalle espressioni culturali e formulaiche, tuttora in uso in Vietnam, che assegnano un numero preciso di anime all’uno e all’altro gruppo, mentre invece resta fuori dal discorso comune in cui i nomi vengono generalmente usati senza specificazioni di numero. Prima di procedere, è doveroso segnalare che in vietnamita il nome non varia nel passaggio dal singolare al plurale; il verbo non subisce flessione e parimenti avviene con gli articoli (classificatori) per cui, in mancanza di riferimenti morfologici espliciti, l’ambiguità permane e il numero deve essere evinto dal contesto. Sebbene dunque entrambi i termini vengano oggi invariabilmente intesi ed usati con significato di *anima* essi sono, come abbiamo già detto e ci accingiamo ad approfondire, portatori di significati distinti.

Con *hồn*, in numero di tre, si intendono spiriti superiori legati alla percezione, ai sentimenti e alla comprensione, mentre con *phách* (*vía*), sette per gli uomini e nove per le donne, si intendono spiriti inferiori legati al corpo, al suo vigore ed energia durante la vita e alle sue vicissitudini dopo la morte. Nguyễn Văn Khoan nota che nei rituali annamiti:

le *hồn* provengono dal *principio maschile* dương 陽 (*yáng*) e le *phách* dal *principio femminile* âm 陰 (*yin*) [...] Al momento della separazione, l’anima superiore *hồn khí* si eleva per ritornare al cielo da cui proviene. A questo punto il calore vitale abbandona il corpo gradualmente e impercettibilmente: è l’anima inferiore, *hình phách*, ritorna alla terra, il suo luogo d’origine (Fermi 2014, p. 83, traduzione mia).

Hồn 魂 è da intendersi come un “qualcosa” di sottile che si distacca dal corpo terrestre e si eleva verso il cielo (Fermi 2014, p. 75); il carattere è formato dal radicale 鬼 ovvero *spirito*¹ e dall’elemento

1. La maggior parte dei dizionari e degli studi etimologici concordano sul fatto che il carattere rappresenti una testa, un cranio o una maschera da cui pendono organi o viscere (Fermi 2014, p. 73).

fonetico 云 (ún/hún/yún).

(...) d'altra parte non possiamo fare a meno di pensare all'aspetto metaforico della nuvola richiamato da 云 relativamente alla nozione di anima o spirito. In parte simile al *pneuma* greco, *soffio vivificatore* che i Vangeli traducono con Santo Spirito, nonché il noto 氣 *qì* cinese: *soffio/energia primordiale*, prosaicamente tradotto con *gas, aria, soffio* o *irritarsi* che si scrive oggi 气 o più classicamente 𠄎 sotto 气. I vietnamiti chiamano questo carattere *khí* o anche *hơi*: alito, soffio, emanazione. (...) *khí* e *hơi* sono anche tradotti con *il poco, il debole, l'appena, leggermente* e *khí* in biologia è lo sperma (Fermi 2014, Id, traduzione mia).

Il gruppo delle *hồn* si declina in *sinh hồn*, *giác hồn* e *linh hồn*:

Sinh hồn. Padre Cadière lo interpreta come il principio della vita vegetativa, ovvero la vita in senso stretto, ancor prima che essa diventi più complessa con la comparsa dello psichismo. Questa interpretazione è facilmente comprensibile dato che la parola *sinh* significa ancora oggi nascere, essere nato, generare, venire al mondo o indica generalmente forme di produzione. Ad esempio nell'espressione "*sinh ra trên đời*", venire al mondo o "*cây này sinh nhiều quả*", quest'albero produce molti frutti.

Giác hồn. Rappresenterebbe piuttosto la vita sensitiva, intesa in quanto mezzo di percezione e conoscenza. In questo caso il linguaggio corrente sembra meno esplicativo; in campo medico *giác* rinvia a ventosa o apporre delle ventose; in sino-vietnamita invece con questo termine ci si riferisce all'essere coscienti, svegliarsi, ad esempio dal sonno. *Giác hồn* sarebbe dunque l'anima che ci permette di essere coscienti della vita.

Linh hồn o *thần hồn*. Indicherebbe la costituente spirituale. Ci si riferisce anche come a un genio, in quanto divinità o in senso più lato: *thần sông*, il genio delle acque o "*cái thần của một ngôn ngữ*", il genio di una lingua (Fermi 2014, p. 77, traduzione mia).

Abbiamo detto che questi termini sono spesso usati indistintamente, ci imbattiamo così in espressioni che, riferendosi ad una dimensione sensoriale, richiederebbero forse l'uso di *vía*, mentre impiegano invece il termine *hồn*. In tale direzione, alcuni esempi più e meno diffusi al giorno d'oggi sono:

Liệu hồn – attento all'anima, utilizzato con l'intento di mettere in guardia, avvisare qualcuno di un pur lieve pericolo

Sợ mất hồn – paura da perder l'anima, riferito a un forte spavento

Hồn lìa khỏi xác – l'anima si separa dal corpo, ovvero morire, rendere l'anima, ma usata anche come: hai tay buông xuôi, ovvero (mi) cadono le braccia

e in una certa misura anche:

Hồn thơ lai láng – l'anima si abbandona all'ispirazione poetica o, più letteralmente, l'anima trabocca di poesia, come l'acqua di un fiume che tracima gli argini e si riversa sulla riva (*Nước sông láng lên bờ*).

Riguardo 魄 *phách*, il carattere 白 *bạch*, associato al 鬼 *quỷ* già visto in precedenza, ha certamente un valore fonetico, ma [come sopra] sarebbe anche logico supporre un senso complementare al solo valore fonetico (...) il bianco evocato dal carattere 白 potrebbe riferirsi, come è stato suggerito da alcuni, alle ossa dello scheletro, allo sperma o al colore del lutto ma non abbiamo sufficienti elementi per ipotizzare un'interpretazione solida in proposito.

Per quanto riguarda *vía*, i caratteri *nôm* corrispondenti sono principalmente quattro: 白尾, 尾魄, 韋魄, 鬼契. Sono caratteri in cinese classico che però non trovano corrispondenza – per quanto ne sappiamo – né nei dizionari cinesi, né nel sistema internazionale Unicode e ciò conferma il loro essere distintivi di rappresentazioni specificamente vietnamite (Fermi 2014, p. 75, traduzione mia).

Poco possiamo dire dal punto di vista linguistico oltre al fatto che l'elemento fonetico *wei*, presente in tre dei caratteri menzionati, sia funzionale alla pronuncia vietnamita di *vía*; dal punto di vista sociolinguistico invece, osserviamo che *vía* viene sempre usato in più formule molto diffuse. La prima riguarda un'espressione che accompagna il rito funebre, il *phục hồn*, e serve precisamente a richiamare, dopo tre giorni dal decesso, le anime del defunto affinché ritornino alla salma. Per l'uomo “Hú ba hồn bảy vía ông Mộ, ở đâu thì về mà nhập quan”: “Che le tre *hồn* e le sette *vía* di costui ovunque siano ritornino per essere deposte nella bara”; per la donna “Hú ba hồn chín vía bà Mộ, ở đâu thì về mà nhập quan”: “Che le tre *hồn* e le nove *vía* di costei ovunque siano ritornino per essere deposte nella bara”.

Come scrive Nguyễn Văn Huyền a proposito delle *vía*, la loro influenza può essere più e meno benigna:

Esse hanno caratteristiche proprie a seconda delle persone che le possiedono e possono anche arrecare danno. Alcuni uomini posseggono delle *vía tốt* o *lành* (anime positive, favorevoli) altri hanno delle *vía xấu* o *dữ* (anime negative, malvagie) Infine, le *vía* avrebbero a che fare con gli organi e gli orifizi del corpo (ancora oggi in cinese l'ano è anche designato con 魄門) (Fermi 2014, p.79, traduzione mia).

Vediamo altri esempi indicativi dell'uso di *vía* e della loro influenza nella vita quotidiana. I primi due sono riportati in *Le repêchage de l'âme* mentre gli altri sono il risultato di osservazioni partecipanti sul campo:

a) Il rituale del *đốt vía* (*đốt* : bruciare) (Nguyễn Văn 1933, p.31) in cui una commerciante, se la giornata è poco redditizia, brucia foglie di latania mimando il gesto di scacciar via le influenze malvagie e recitando una specifica formula.

b) Il rituale tramite cui un medium richiama dall'aldilà (*âm phủ*) ed entra in contatto con una o le anime di un defunto. Trattandosi di un defunto tale pratica è detta *đòi hồn* (*đòi*: chiamare). Di converso, la pratica tramite cui il medium richiama una o le anime di un vivente è detta *đòi vía* (cfr. Nguyễn Văn 1933, Id).

c) Il primo giorno del nuovo anno lunare, il Tết Nguyên Đán, si fa in modo che la prima persona ad entrare in casa sia una persona con delle *vía* positive, ovvero considerata globalmente tale per la sua posizione economica, sociale o per specifici, recenti eventi favorevoli che lo hanno coinvolto e che possa quindi essere portatore di benessere e serenità per la famiglia.

d) La credenza popolare, ad oggi diffusissima, secondo cui complimenti espliciti a un bambino potrebbero risvegliare gli interessi, l'attenzione di spiriti e demoni e indurli a rubargli *una vía*, il che ne provocherebbe immancabilmente debolezza o malattia. Per questo motivo è prassi far precedere o seguire un complimento dalla formula *trộm vía*, letteralmente "rubare l'anima", pronunciata, a ben vedere, per scongiurare che questo accada.

L'ultimo esempio offre lo spunto per alcune brevi osservazioni. Questa espressione è solitamente usata dal locutore senza che vi sia un esplicito e consapevole richiamo alla nozione della pluralità delle anime; è talmente diffusa che, per estensione, viene usata per riferirsi alle più svariate contingenze relative a una qualsiasi situazione favorevole, propizia o di benessere che non si vuol rovinare; il suo uso, anche tra i parlanti più giovani, ha permeato i nuovi mezzi di comunicazione: è spesso usata come *hashtag* sui social network, per foto che ritraggono principalmente bambini ma anche giovani donne o coppie di amanti, la cui salute e serenità indica chiaramente le *vía* positive che non si vuol perdere.

3. Slittamento semantico e traduzione letteraria

In quello che era un territorio ancora diviso tra le dinastie vietnamite dei Trịnh, Nguyễn, Mạc e il Regno del Champa, un punto di svolta è certamente costituito dall'operato dei missionari europei

che nella loro opera di diffusione del cristianesimo approfondirono, sì, gli studi linguistici, ma al contempo ridisegnarono pazientemente l'immaginario metafisico indigeno. I missionari cristiani reinterpretarono le concezioni animologiche attraverso la rielaborazione di alcuni precisi termini e la polarizzazione del millenario sistema pluralistico indigeno a partire, non a caso, proprio dalla lingua. Il carattere *thần* 申, che come abbiamo detto indicava un genio ma che era utilizzato anche per riferirsi a personalità distinte in vita (nelle arti come nella guerra), venne scelto per riferirsi al dio cristiano, ma *quỷ* 鬼, spirito generico, alla base sia di *hồn* che di *phách*, fu il carattere che venne scelto per rappresentare il diavolo: la pluralità delle anime, insita in ogni persona umana, venne così ricondotta a un unico polo negativo e, sia in senso cristiano che letteralmente, demonizzata.

Questa operazione evoca *a latere* il rimorso dell'Occidente lévi-straussiano ma l'opera di ricerca/espiazione è toccata, in questo caso, al traduttore: se i lavori sulla lingua hanno purtroppo, in alcuni casi, teso a sottrarre, normalizzare e *acculturare*, una delle conseguenze è che più autori si sono trovati a tradurre due termini plurali (come abbiamo visto) con un univoco, e pertanto impreciso, *anima*. Nell'*Appello alle anime erranti* di Nguyễn Du (1775-1820) la parola *hồn* compare dieci volte, la parola *phách* compare invece solo due volte (*vía* non compare affatto). Se da una parte si è provato a ovviare al vuoto semantico imprestando (forse a torto, cfr. Donini 1974, p. 21) all'occultismo il termine *perispirito*, cui si era giunti per il tramite della psicanalisi (cfr. Fermi 2014, p. 84), dall'altra si osservino le scelte traduttologiche riguardo il numero dei nomi. Le seguenti traduzioni del poema menzionato sono ad opera di Quach Thanh Tâm² (1) e Hữu Ngọc (2) e costituiscono le traduzioni in francese più diffuse dell'opera.

Phách đơn hồn chiếc lênh đênh quê người

1. Leur périsprit esseulé, leur âme solitaire flottent à la dérive en terre étrangère

2. Leurs âmes, à la dérive, flottent en des terres étrangères

Nella prima traduzione, "il loro perispirito e la loro anima", i termini vengono resi al singolare ma (come abbiamo visto) *phách* e *hồn* potrebbero essere, nell'intenzione dell'autore, anche plurali. È il caso infatti della seconda traduzione, seppure il caso specifico si

2. Consultabile integralmente online in vietnamita e francese: <http://chimviet.free.fr/vanhoc/qttam/qttf050a.htm>.

presti a delle ambiguità. Nella seconda traduzione, l'autore non fa una distinzione semantica tra *phách* e *hồn* ma assimila i due termini in "le anime" (forse mantenendo stilisticamente una pluralità in "terre straniera").

Hồn xiêu phách lạc biết đâu bây giờ

1. Où sont maintenant les âmes dispersées, les périsprits égarés?
2. Tous voient leurs âmes dispersées

Ugualmente, nel tradurre questo secondo verso, nessuno dei due autori mantiene la distinzione tra *hồn* e *phách*.

Traendo le conclusioni, diversi aspetti appaiono cruciali. Prima di tutto, parlare delle caratteristiche intrinseche della cultura vietnamita ci porta inevitabilmente a considerare il *nôm* e la produzione letteraria sino-vietnamita tra la fine del X e la metà del XV sec. degli interlocutori obbligati. Studi in questa direzione sono ancor più necessari e attuali, nella misura in cui molte opere manoscritte in *nôm* giacciono ancora non tradotte e una vera storia della letteratura vietnamita potrà dirsi compiuta solo quando si saranno decifrati tali documenti (Quang Hàm 1942, p. 285). Il *nôm* è attualmente insegnato in Vietnam in un discreto numero di università e centri di studio e ricerca da Hanoi a Ho Chi Minh; tra gli altri, ad essersi occupati dell'argomento e ad avere sistematizzato un significativo repertorio di caratteri, il Vietnamese Nôm Preservation Foundation, l'Institute of Sino-Nom studies (Viện nghiên cứu Hán Nôm) e il gruppo *hán-nôm.org*.

Parimenti si rende necessaria una prospettiva sinergica che intessa una strutturale, trasversale prassi dialogica tra più discipline. Abbiamo visto come, in assenza di esatte corrispondenze, i traduttori abbiano attinto alla nozione di perispirito per tradurre *un tipo di* anima eppure, senza andare così lontano, quante e quali altre soluzioni e piste da percorrere avrebbe potuto offrire, a studiosi e fruitori di cultura, il contributo della psicologia, antropologia culturale, sociologia, storia delle religioni, filosofia interculturale, etnologia così come della medicina, della biologia e di ogni altro filo di cui è composta la trama? Quanto, ad esempio, la perdita di un *vía* è prossima ed evoca la categoria di *presenza* demartiniana?

Concludendo, la lingua offre un punto di vista privilegiato per potere osservare e ricostruire cambiamenti storici e culturali, in essa sedimentati attraverso parole ed espressioni che si fanno, in qualche modo, specchi antichi da cui osservare la società moderna. Mi

pare dunque appropriato concludere con le parole di de Boeck, un missionario fiammingo che parimenti si occupò di traduzione e affrontò un tema legato all'alterità: il concetto di standardizzazione del lingala congolese. Le sue parole sono riferite infatti alla grammatica ma mi paiono pertinenti in quanto rivelano un valido metodo, tipico della scienza antropologica, in cui allo studioso spetta sì il compito di sistematizzare, ma nei limiti dello scoprire e padroneggiare una materia e dell'accettare, senza l'urgenza dell'interpretazione (sottolineature presenti nel testo originale):

Crediamo che lo studioso di grammatica debba sottomettersi alla lingua, non regolarla e non promulgare leggi! Egli non deve fare altro che registrare tutti i modi dire riscontrati nella realtà, categorizzarli come può e descrivere il contesto in cui li ha rilevati; solo allora potrà dire quali forme sono le più comuni e scoprire le regole che le governano. (Bulcke 1985, p. 8, traduzione mia)

Bibliografia

- Balboni P.E., Caon F., *La comunicazione interculturale*, Venezia, Marsilio Editori, 2016.
- Borges J.L., *Cos'è il buddismo*, Roma, Newton Compton editori, 1995.
- Bulcke M., *Le lingala courant*, Kinshasa, Société Biblique du Zaïre, 1985.
- Cadière L., *Anthropologie populaire annamite* in «Bulletin de l'Ecole Française d'Extrême-Orient», tome 15, 1915, pp. 1-102.
- De Martino E., *Il mondo magico*, Torino, Bollati Boringhieri, 1973.
- De Martino E., *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Einaudi, Torino, 1977.
- Donini A., *Lineamenti di storia delle religioni*, Roma, Editori riuniti, 1974.
- Fermi P., *Vietnam traditionnelle: La personne humaine et ses âmes*, in «Etudes vietnamiennes», 4, 2014, pp. 70-86.
- Fermi P., *Fragments de culture vietnamienne traditionnelle*, Bordeaux, Aquitaine, Association franco-vietnamienne, 2006.
- Guillemin A., *Alexandre de Rhodes a-t-il inventé le quốc ngữ ?* in «Moussons, Recherches en sciences sociales sur l'Asie du Sud-Est», 23, 2014: <http://journals.openedition.org/moussons/2921>; DOI : 10.4000/moussons.2921 (Consultato il 9 ottobre 2019).
- Guillonnet A., *Sur le chemin de gui*, Mémoire de fin d'étude, Centre Imhotep, 2008.

Hill, H., *The Bible at Cultural Crossroads*, New York, Routledge, 2014.

Howe, B., Green, J.B., *Cognitive Linguistic Explorations in Biblical Studies*, Berlin, de Gruyter, 2014.

Hữu N., Nguyễn Khắc V., *Mille ans de littérature vietnamienne*, Arles, éditions Philippe Picquier, 1996.

Lévystone D.X., *Figures du sommeil et du rêve chez Platon* in «Revue philosophique de Louvain», tome 116, 1, 2018, pp. 1-25.

Nguyễn Phú P., *A propos du Nôm, écriture démotique vietnamienne* in «Cahiers de linguistique - Asie orientale», vol. 4, 1942, pp. 43-55.

Nguyễn Quang T., *Chữ nôm or the former Vietnamese script and its past Contributions to Vietnamese literature* in «Area and Culture Studies», 24, 2001: http://www.han-nom.org/VanBanHanNom/CN_NKKham-Rev1.pdf (Consultato nel settembre 2019).

Nguyễn Tài C., *12 siècles d'histoire de la langue vietnamienne: essai de délimitation des périodes* in «Etudes Vietnamiennes», n. 3, 1999, pp. 5-15.

Nguyễn Văn K., *Le repêchage de l'âme, avec une note sur les hờn et les phách d'après les croyances tonkinoises actuelles*, in «Bulletin de l'Ecole française d'Extrême-Orient», tome 33, 1933, pp. 11-34.

Phạm Thị T. V., *Về tư liệu văn khắc Hán Nôm thời Lý*, in «Tập chí Hán Nôm», 6 (121), 2014, pp. 43-50.

Prandi C., *La storia delle religioni in Italia tra XX e XXI secolo* in «Humanitas - le scienze delle religioni nel mondo», 66, I, 2011, pp. 65-87

Quang Hàm D., *Le Chữ nôm ou écriture démotique – son importance dans l'étude de l'ancienne littérature annamite*, in «Bulletin général de l'instruction publique», 7, 1942, pp. 277-286.

Remotti F., *Prima lezione di antropologia*, Bari, Editori Laterza, 2000.

Roland J., *Le Portugal et la romanisation de la langue vietnamienne. Faut-il réécrire l'histoire*, in «Revue française d'histoire d'outre-mer», tome 85, 318, 1998, pp. 21-54.

Ungerer, F. – Schmid, H.G., *An Introduction to Cognitive Linguistics*, London, Routledge, 2006.

es.
es.

Gli auspici-preghiera ed il lessico basato sulla menzione di Allāh nell'arabo quotidiano: una sfida alla competenza traduttiva

Letizia Lombezi

Università per Stranieri di Perugia

Abstract

L'arabo è ricco di formule ed idiomatismi, che invocano il nome di Dio per diversi scopi, ripartiti nel calendario dei parlanti nativi. Intenzionalmente mi riferisco a nativi anziché a musulmani, poiché anche gli Arabi cristiani o di cultura ebraica, così come i laici adottano nelle loro conversazioni il cosiddetto Allāh lexicon. Quest'ultimo copre diversi ambiti, sia relativi alla cortesia che alla rozzezza di insulti crudi. Può esistere o meno una motivazione di necessità o pericolo concreto per la formula usata, ma più spesso soggiace una credenza superstiziosa oppure un forte condizionamento religioso. Naturalmente non ogni parlante è consapevole del significato profondo di questi detti: tuttavia li adotta per la loro forza pragmatica. Quest'articolo evidenzia gli idiomatismi più comuni, offre una traduzione per ciascuno di essi e mostra come il pragmatismo prevalga sul significato letterale. È indispensabile tenere a mente queste abitudini linguistiche per evitare incomprensioni, usi inappropriati e traduzioni inopportune. Infine, ricordandoci che la competenza traduttiva è ben distinta dalla competenza bilingue.

Parole chiave: Allāh lexicon, islām, cultura e traduzione

Arabic is extremely rich in formulas and idiomatic expressions that invoke the name of Allāh for different purposes and activities, well distributed over the daily agenda of native speakers. Intentionally, I refer to natives and not to Muslims, for Arab Christians, Arab Jews or Arab laypersons too introduce the Allāh wishes in their conversations. Wishes containing the so called Allāh lexicon cover many contexts, both related to politeness and impolite rude insults. It may or may not exist a concrete need or danger, but there is surely a superstitious belief or religion-based conditioning. Of course, not every speaker is aware of the deep meaning of these sayings. However, s/he adopts the formula for its pragmatic power. This paper highlights the most recurrent idioms, offers a translation for them, and shows how pragmatism can prevail over literary meanings. It is essential to keep such speech habits in mind, for avoiding the rise of misunderstandings, misusages, and mistranslations. In doing this, remembering that translation skills are something other than bilingual skills.

Keywords: Allāh lexicon, Islām, culture and translation

1. L'Arabo e l'espressività orale

La lingua araba, millenaria in area mediterranea, è anche definita *luġat Allāh*, la lingua di Dio. Questo contribuisce a motivare la presenza costante della parola Allāh nell'uso parlato quotidiano. Culturalmente, formule e detti costituiscono un pilastro non solo della saggezza, ma addirittura della morale e della legge religiosa. Inoltre, detti e fatti (*ḥadīth*, pl. *aḥādīth*) del Profeta rappresentano una delle fonti del diritto islamico classico. Va anche osservato che la parola a voce, tramandata a memoria, ha giocato un ruolo decisivo nella definizione della cultura, prima araba poi anche islamica. La parola, infatti, ha rappresentato l'espressione più nobile della civiltà di quei nomadi – eventualmente semistanziali con soggiorni

prolungati, ma quasi mai definitivi – insediatisi in origine al Nord e sul versante occidentale della Penisola araba. La narrazione e la memoria nell'età preislamica erano affidate al *rāwī*, il rapsodo della tribù, che difendeva l'onore dei suoi lodando il guerriero vincitore oppure offrendo un panegirico all'eroe morto in battaglia. La sintesi, la ripetitività degli schemi narrativi, la rima sono espedienti antichi e ricorrenti nell'espressività orale della lingua araba, poi arricchitisi di formule religiosamente connotate, che si sono innestate in una trama già ben consolidata. L'arabo, forse meglio di altre lingue mediterranee, dimostra tutt'oggi di fare molto affidamento sulla valenza pragmatico-funzionale del linguaggio, ribadendo inoltre un forte legame identitario tra lingua e religione. Per la prima volta, questo vincolo fu ufficializzato nel 650 d.C. quando il califfo ʿUthmān fece mettere per iscritto in lingua araba il sacro Corano.

Le asserzioni e le formule-preghiere basate sulla menzione di Dio sono il pilastro degli idiomatismi in lingua araba, colgono ed esprimono al meglio l'identità dei parlanti nativi, dei quali manifestano il grado di fedeltà e di attaccamento alla cultura. Quest'ultima prevalentemente è islamica, ma i fedeli arabofoni di altre religioni monoteiste fanno ampio uso di analoghe formule, che menzionano o invocano la loro divinità. Dette formule sono guidate dal contesto: ciascuna situazione concreta merita la sua precisa espressione e se ne trova facilmente una pronta all'uso per ogni ambito, con ampia copertura di argomenti. La situazione, secondo la ben nota teoria degli atti linguistici di Austin, guida la scelta del contenuto da comunicare. Scegliamo secondo la nostra intenzione illocutoria (es. salutare, affermare, promettere, insistere) e il potere comunicativo passa così dalle parole allo scopo delle parole adottate. Non avendo probabilmente trovato espressioni altrettanto eloquenti, sono molti i concittadini arabofoni di origine vicinorientale - ormai ben integrati nella nostra società laica e linguisticamente "italianizzati" - che continuano ad adottare queste formule. Le loro parlate appaiono occasionalmente contrassegnate da code-switching (Myres-Scotton 1993; 2004) e code-mixing (Bassiouney 2006; 2009) quando passano da una lingua all'altra a seconda del contesto, oppure quando mescolano entrambe in uno stesso ambito. Vale la pena, allora, di conoscere alcune delle espressioni più frequenti e di saperle tradurre, cercando anche di comprenderne a fondo la loro forza comunicativa.

2. La pratica comunicativa

La comunicazione è una prassi socialmente regolata. S'impara cosa, come e quando dire qualcosa, rispettando l'appropriatezza del contesto. In base ad esso, scegliamo la varietà linguistica da utilizzare, il grado di formalità, la modalità di rispetto dei turni di parola e della replica da offrire, quanto essere espliciti e diretti, come enfatizzare o esteriorizzare certe emozioni o opinioni. In tutto ciò entra in gioco la creatività umana, che arricchisce la comunicazione, talvolta complicandola con malintesi.

Esistono differenti dimensioni per una stessa espressione (Martin Rojo 2003, pp. 160-167): linguistica, data dalla competenza che ci permette di esprimerci in un dato idioma; comunicativa, che ci consente di organizzare lo scambio di informazioni; sociale, con la quale assumiamo uno status di dominanza o soggezione; psicologica, evidente nel costruire la nostra identità e percepire quella altrui, spesso avvalendoci di stereotipi per un modo di fare, di essere o di parlare. Il nostro uditore decifra quel che diciamo non solo ascoltando le parole, ma anche col meccanismo dell'inferenza. Gumperz ha definito l'inferenza conversazionale come «un processo interpretativo contestualizzato e legato a certi presupposti precisi, con il quale gli interlocutori valutano quanto percepiscono durante qualunque fase del processo comunicativo e in base al quale elaborano la loro risposta» (Gumperz in Gumperz&Levinson 1996, p. 375).

Per l'arabo, la vasta diffusione di coppie di formule fisse e relative repliche conferma il meccanismo dell'inferenza, da intendersi come interpretazione basata su indizi e collaborazione reciproca nella costruzione di significati, ben radicati in ambiti precisi. Gli indizi sono relativi al contesto e si riassumono nel ritmo, la prosodia, il tono della voce, con la funzione di aiutare l'interpretazione del messaggio ed evitare malintesi grazie a meccanismi convenzionali, affidabili e già ben sperimentati. Si rintracciano, poi, varie pratiche discorsive, le quali emergono dagli usi idiomatici e dai proverbi arabi, che possono alternarsi a seconda dello scopo prefissato: narrare in prima persona per manifestare interesse, narrare in forma di citazione per conferire autorità, argomentare per difendere la "propria verità".

L'osservazione, al contempo, del contesto e della pratica discorsiva ci consente di proporre sia una definizione sia una classificazione tematica del lessico basato sulla menzione di Dio.

3. Cos'è il cosiddetto *Allāh lexicon*?

È rappresentato da esortazioni, proverbi, detti, formule, che coprono un ampio spettro di situazioni quotidiane e veicolano intenzioni, emozioni, timori, presentimenti. Sia la cortesia che la rozzezza possono manifestarsi con tali formule adottate in segno di gratitudine o imprecazione, per mantenere relazioni, per siglare accordi e transazioni, per pianificare e concludere le nostre azioni. Tanto eulogie quanto disfemismi sono veicolati da idiomatismi basati sulla menzione di Dio, che è ritenuto un protettore (*sāter, sattār*), il quale ci ripara dalla nostra umana esposizione a disgrazie, rischi, malignità. Indiscutibilmente vivere nel secco deserto della Penisola araba delle origini ha contribuito a far concepire l'ambiente come sfida continua, che chiama appunto una continua protezione. Per tale connaturata debolezza e congenita vulnerabilità, l'essere umano si appella ed affida alla protezione di Dio, senza dimenticare di ringraziarlo ed onorarlo costantemente e non solo al momento del bisogno. Il comportamento linguistico di ciascuno deriva, con vari gradi di consapevolezza, dalle proprie credenze e le parole sono concretamente scelte secondo la loro forza illocutiva. Vista l'alta occorrenza statistica di certe espressioni in lingua araba, in ottica di visioni interdisciplinari, si rende necessaria la redazione di un inventario che possa tradurre al meglio il significato delle espressioni maggiormente diffuse, pur consapevoli che, talvolta, non è possibile tradurre parola per parola, almeno non sempre e non in ciascuna lingua straniera d'arrivo.

4. I temi ricorrenti delle formule

Come menzionato, tutto si basa sulla concezione di Dio come primato assoluto di perfezione e, al contrario, dell'uomo come contingenza pura.

Pertanto, si incontrano:

1. alcune macro-aree, quali: ansietà e fato, *hala^s wa qadar*; paura e fiducia, *khawf wa tawakkul*; integrità e rovina, *salām wa kharba*; contingenza e potere, *jiwār wa quwwa*; perdono e permesso, *idhn wa ġufrān*;

2. varie sottotematiche, quali: saluti quotidiani; auspici semplici; richieste e ringraziamenti; rassegnazione e lotta; aiuto e protezione; atti e rischi connessi all'ospitalità; transazioni, successi e insuccessi; salute e malattia (Piamenta 1979, pp. 3-7).

Si offre qui una visione interdisciplinare, che possa spaziare dalla lingua agli studi culturali in genere, per raccogliere un inventario

con relativa traduzione di alcune formule tradizionali e verificate di recente anche sul campo. L'avvertimento più cauto vada ai traduttori: possano evitare ambiguità, incomprensioni oppure veri e propri fraintendimenti nello svolgere il loro prezioso lavoro. Per ciascuna delle seguenti sezioni viene indicato a quale varietà appartengono le espressioni riportate. La varietà denominata "standard" è linguisticamente non marcata, ma di fatto adottata solo nello scritto e assai raramente nel parlato. La costante presenza di formule simili nei vari registri, standard e colloquiali, testimonia la diffusione ed utilità comunicativa delle espressioni analizzate. Laddove la fonte sia scritta, è riportata con la trascrizione originale scelta dall'autore citato; altrimenti, trattasi di espressioni assai diffuse ed apprese mediante un'osservazione personale.

Arabo standard

Appellativi di Dio

Ya sāter, sattār, khāfiz! = "Oh, protettore!";

Allāh! = "Dio!" (s'invoca così per ribadire la possenza e la grandezza);

ya rabbī! = "Signore mio!";

ya Allāh! = "Oh, mio signore! /oddio!/ Dio mio" (denota rassegnazione, calma);

wa'llāh! = "Per Dio!" (con significato di "lo giuro", denota positività, certezza);

Lā, Allāh! = "No, Dio!" (denota negatività, negazione, rifiuto).

Invocazioni semplici

Mā šā' Allāh = "Quel che vuole Dio" (come Dio vuole, denota apprezzamento e/o rassegnazione);

ʾin šā' Allāh = "Se Dio vuole" (esprime conferma, pur umilmente rimettendosi a Dio, con un lieve margine di incertezza);

Al-ḥamdu li-llāh = "Lode a Dio" (esprime ringraziamento, positività, conferma).

Dopo un matrimonio

Allāh yaḥīna w yhannīna = "Dio ci faccia vivere e godere di gioia" (Piamenta 1979, p. 162).

Arabo levantino urbano

Salutare e ringraziare

Allāh ma^ʿik= “Dio sia con te” (es. in cambio della tua cortesia);

Allāh ysā^ʿedak= “Dio ti aiuti” (es. in cambio della tua disponibilità);

Noškor Allāh!= “Ringraziamo Iddio!”;

Allāh ysalle^ʿmak= “Dio ti conservi in salute” (es. in cambio del favore che mi ha reso);

ḥamdillah ^ʿa salem^ʿtak= “Lode a Dio per la tua salute” (es. al rientro da un viaggio);

Amrī lillāh= “Mi rimetto a Dio” (letteralmente: “la mia faccenda a Dio”: ringraziamento, incapacità personale);

Allāh ma^ʿkon= “Dio sia con voi” (es. in cambio del vostro aiuto, oppure in senso di “coraggio!”);

Allāh ya^ʿtik-əl-^ʿāfiye= “Dio ti offra riposo” (es. in cambio del tuo sforzo per altri, esprime gratitudine);

Allāh yi^ʿawwik= “Dio ti dia la forza” (da “quwwa”, forza: s’intende per ripagare la tua fatica altruista. Esprime gratitudine);

Allāh yibērik= “Dio ti benedica” (coincide con “grazie, ben fatto”).

Maledizioni, disonore e morte (Roh in Languèche 2004, pp. 81-101)

Allāh yi^ʿlan slī^ʿtak= “Dio maledica la tua stirpe”;

Allāh yi^ʿlan rūḥ əlli khalaqak= “Dio maledica lo spirito di chi ti ha creato”;

Allāh yi^ʿlan ^ʿiḏām əlli khalaqak= “Dio maledica le ossa di chi ti ha generato”;

Allāh yiḥriq rūḥ/damm bayyak/ummak= “Dio bruci l’anima/il sangue di tuo padre/tua madre”;

Allāh yan^ʿel būk/dīn būk= “Dio maledica tuo padre/la religione di tuo padre”;

Allāh yiḥriq rūḥ bayyak= “Dio bruci l’anima di tuo padre”;

Allāh yi^ʿlan ^ʿiṛḏak= “Dio maledica il tuo onore” (nel senso dell’ “integrità delle tue donne”).

Dio inoltre può essere invocato per:

1. augurare uno stato di ansia a qualcuno (Piamenta 1979, p. 19):

Allā lā yrayyḥak= “Possa Dio non darti pace” (letteralmente “non darti riposo”);

Allā yit^ʿib/yishghil bālak= “Dio tenga occupata la tua mente” (let-

teralmente “faccia stancare/faccia lavorare la tua mente”).

2. lanciare una maledizione, dopo un patto tradito (Piamenta 1979, p. 177)

Allā lā ysalleṃ fik wa-la ʿadme= “Possa Dio non conservare intatto neppure un osso del tuo corpo” (letteralmente “di te”).

3. riferirsi a qualcuno oppure augurargli la morte:

Allā yākhḏak= “Dio ti prenda” (Piamenta 1979, p. 47);

Lā yirḥam abūk= “Dio non abbia pietà di tuo padre” (Piamenta 1979, p. 76);

In shā-llā tmūt u-ʿatrāyyaḥ minnak= “Spero che tu muoia, e mi lasci in pace (letteralmente “se Dio vuole tu muori ed io mi libero di te”: Piamenta 1979, p. 210);

ʿAm tibki? In shā-llā babki ʿalēk u babʿa balāk= “Stai piangendo? Spero di compiangerti io e stare senza di te” (letteralmente ‘se Dio vuole io ti compiangio e rimango senza di te’: Piamenta 1979, p. 210).

4. se qualcuno si ostina a volersene andare, contrariamente al desiderio dell’altro:

shā-llā rōḥa bala rajʿa= “Se Dio vuole te ne vai e non torni” (esprime “spero che tu muoia”: Piamenta 1979, p. 211).

Varianti urbane del Marocco

Potere e contingenza

in šā allāh /ila rāḏi allāh= “Se Dio vuole”;

b-jahd Allāh= “Con lo sforzo di Dio” (esprime un’invocazione d’aiuto, in uso tra gli ebrei musulmani del Marocco: Piamenta 1979, p. 203);

l-ʿabd f-t-tfkīr w rəbbī f-t-tadbīr= “L’uomo propone e Dio dispone” (letteralmente “Il servo pensa ed il Signore dispone”: proverbio appreso a Rabat nel luglio 2015).

Ospiti e visite

Quando un ospite se ne va:

Allāh ysəllmāk wə-ynəjjik = “Dio ti conservi integro e ti doni salvezza” (Piamenta 1979, p. 175);

Quando si visita un sepolcro (Piamenta 1979, p. 174)

(Il guardiano) ʿla slamt-iz-zuyyār= “Alla salute dei visitatori”;

(I visitatori) *llāḥ ysəllemək*="Possa Dio conservarti sano".

Aiuto e protezione

rəbbī ykhəllik="Possa il mio Signore preservarti (da malattie, disgrazie, calamità ecc., designa la richiesta di un favore);

Allāḥ ykhəllik="Dio ti preservi" (esprime "per favore");

Yad-u- llāḥ maʿa jmāʿa="La mano di Dio sta con il gruppo (esprime benedizione ed approvazione della cooperazione collettiva: proverbio appreso a Rabat nel luglio 2015);

Rəbbi ma k-ysdd bāb ḥtta k-yḥll bāb="Si chiude una porta si apre un portone (letteralmente "Dio non chiude una porta senza aprirne un'altra"; denota fiducia e fede: proverbio appreso a Rabat nel luglio 2015);

llāḥ ysəllemək="Dio ti conservi in salute" (invoca protezione);

Allāḥyʿinək, yʿāwnək="Dio ti aiuti" (invoca protezione);

Ana fi ʿarḍ-ə-llāḥ-u-ʿarḍ-ək="Io sono sotto la protezione di Dio e la tua" (usato per chiedere "per favore");

Allāḥ yferrej ʿala...="Dio soccorra..." (invoca aiuto per qualcuno);

Rəbbi yferrəj ʿlək, ā wəldi, wə tqōm ʿla xēr="Dio ti conforti, figlio mio, e possa tu star bene";

Dāba yəfrej-ə-llāḥ="Dio (ti) dia immediato sollievo" (Piamenta 1979, p. 88).

Ospitalità marocchina

wallāḥ ta-tzīd takul="Per Dio, devi mangiare di più" (Piamenta 1979, p. 51)

allāḥ yrḥam mən zār w khfaf="Dio benedice chi ha fatto visita e se n'è andato" (Piamenta 1979, p. 51).

Transazioni di vendita (arabo marocchino di Settāt, Rachid Wadia in Morrow 2006, pp. 84–85)

Acquirente: *Kam al-batātā?* ("Quanto costano le patate?")

Venditore: *Twakkal ʿalā Allāḥ.* ("Confida in Dio" [offrimi un prezzo])

Acquirente: *Dirhamein b'kilo.* ("Due dirham al chilo")

Venditore: *Allāḥ yjīb rās al-māl.* ("Dio copra le mie spese" [a questo prezzo non recupero le mie spese])

Acquirente: *Allāḥyahdīk. Allāḥyaj'al al-bāraka.* ("Dio possa indirizzarti, Dio dona quanto basta [è Allah che dona])

Venditore: *Allāḥ yahdina kāmlīn, wa lakin, wallāḥ ma wasalt ḥta rās al-māl.* ("Dio indirizzi tutti noi, ma per Dio, non hai neppure co-

perto i miei costi [il tuo prezzo è davvero troppo basso]”)

Acquirente: Ma krahnāsh sīdi. Allāhyi‘āwnak. (“Non posso offrire di meglio signore. Allah ti aiuti! [niente da fare, allora]”).

Si evince dagli esempi precedenti che la caratteristica principale dell’insulto arabo – classicamente distinto in qadhf (accusa diffamante), sabb (offesa) oppure šatm (ingiuria) – consiste in parole assai rozze e dure, dirette contro un obiettivo preciso: spesso un uomo oppure le sue donne, la cui perdita di integrità fisica è una minaccia per l’onore di tutto il clan. Per uno scambio efficace di maledizioni, accusatore ed accusato hanno preferibilmente certi requisiti, secondo il diritto classico: per esempio, è meglio che la donna accusata non abbia mai ricevuto una simile accusa in precedenza, mentre l’accusatore ideale è un uomo adulto musulmano capace d’intendere e volere, oppure monoteista di altra fede, che vive in territorio islamico ed il cui status giuridico sia lì pienamente riconosciuto.

Le formule sopra citate fanno inoltre emergere quanto la competenza culturale sia altrettanto fondamentale di quella linguistica per consentire al traduttore di contestualizzare opportunamente il discorso che si appresta a trasferire dalla lingua di partenza a quella d’arrivo.

5. La competenza traduttiva e la sfida delle abilità combinate

Il gruppo di ricerca spagnolo PACTE (PACTE 2001, pp. 39-45) ha offerto una definizione di competenza traduttiva, quale sistema soggiacente di conoscenze, abilità e attitudini necessarie per tradurre, precisando che tale competenza è ben distinta da quella bilingue. Include inoltre sia norme prescrittive, sia procedure operative. Se ne possono individuare sei costituenti fondamentali, interconnessi in relazione olistica, che si mettono in moto durante ogni atto traduttivo. Si tratta di:

- competenza comunicativa nelle due lingue di lavoro, quella di partenza e quella d’arrivo, inclusa la capacità di evitare le interferenze reciproche;

- competenza extralinguistica, cioè nelle culture d’origine e d’arrivo;

- competenze professionale e strumentale, come il saper usare le strategie traduttive opportune, saper prevedere eventuali problematiche legate al tipo di testo e, auspicabilmente, saperle risolvere. Inoltre, essere in grado di utilizzare in maniera opportuna fonti, ri-

sorse di documentazione preliminari al lavoro di traduzione, banche dati, memorie di traduzione, strumenti informatici per collocare editorialmente la traduzione finale;

-competenza psicofisiologica, come le abilità di memoria e correlazione, indispensabili soprattutto nella traduzione orale;

-competenza strategica, che serve per mettere in relazione reciproca tutte le precedenti e rimane, essenzialmente, una capacità individuale. Si aggiunga il saper affrontare problemi con un set di competenze preacquisito oppure saper trovare nuove soluzioni, sempre sulla base del caso e del contesto specifici;

-competenza di trasferimento, cioè l'abilità di muoversi lungo i vari passi del percorso di traduzione, in maniera sicura e coerente, al fine di consegnare il testo finale.

Possiamo immaginare tutte queste competenze elencate disposte in cerchio, al centro del quale, come risultato finale, sta la competenza di trasferimento ed all'esterno del quale, quale motore di tutto il procedimento, sta la competenza strategica.

Le formule e gli idiomatismi che menzionano il nome di Allāh mettono alla prova i traduttori, sia sul piano prescrittivo che operativo. Effettivamente, rispettare le prescrizioni grammaticali e mostrare fedeltà alla letterarietà della traduzione induce spesso in errori ed ambiguità, impedendo di cogliere il senso di un "detto". D'altro canto, una traduzione troppo libera ci porta a deviare dal senso originale, travisando altrettanto il messaggio da trasferire, aggiungendo o togliendo troppo rispetto a quanto intendesse esprimere l'autore. Per risolvere il dilemma di come superare i gap culturali, venne elaborata la teoria interpretativa presso la ESIT (Ecole Supérieure d'Interprètes et de Traducteurs) dell'Università Parigi III, poi resa famosa da Mesdames Danica Seleskovitch e Marianne Lederer. Questa teoria vedeva l'atto traduttivo come estremamente dinamico (Seleskovitch 1976) e composto di tre passaggi: comprensione-deverbalizzazione-riformulazione. Lo scopo doveva essere di ricreare lo stesso significato di partenza, nella lingua target. Rimaneva il problema della "fedeltà" al testo sorgente, su cui si espresse ad esempio Amparo Hurtado-Albir (1990, p. 118). Essa ha circostanziato tale "fedeltà" attorno a tre fattori: quel che l'autore intende dire; la lingua target e, infine, il lettore. Questi tre elementi sono interconnessi e non si possono separare, perciò la fedeltà al senso del testo originario si mantiene solo conservando contemporaneamente la fedeltà a tutti e tre. Più recentemente, Venuti nel suo lavoro del 2008 ha affermato che una traduzione è fedele se fluida e trasparente. Ha fornito anche un elemento di riconoscimento sul

piano intuitivo: la traduzione è fedele se chi legge ha l'impressione che il testo non sia la traduzione, ma esprima l'originale idea dell'autore.

In definitiva, gli idiomatismi sfidano la competenza tecnica e culturale del traduttore, che deve trovare un perfetto equilibrio tra fedeltà al testo ed espressività, senza naturalmente trascurare l'efficacia della sua resa. Appare allora indispensabile che egli sviluppi una competenza a parte, trasversale alle altre già citate, cioè la conoscenza delle convenzioni: terminologiche, discorsive e pragmatiche. L' inventario di formule ed espressioni ricorrenti come quello qui sopra analizzato, predisposto con espressioni già tradotte e classificate per temi, intende andare incontro alla costruzione di tale competenza.

6. Conclusioni. Tracce indelebili di una cultura orale

La parola prodotta a voce e non conservata per iscritto rimane lo stesso testimonianza, benché priva di un supporto visuale. È un fatto oggi inconcepibile per noi, così tanto circondati da video, post, foto. Eppure proprio in questo risiede la peculiarità tipica della lingua araba, che esprime un patrimonio culturale custodito a lungo e trasmesso a voce per secoli, attraverso un sistema per cui si conosceva esclusivamente quel che si era in grado di tenere a mente. La condizione essenziale alla conservazione di tale patrimonio risiedeva nella capacità di organizzare la conoscenza, di fatto non scritta ed intangibile. Ciò è stato reso possibile grazie a strategie quali ripetizioni ed antitesi, allitterazioni ed assonanze che operano tanto sul piano dello stile quanto su quello della prosodia, e che rivestono un ruolo più importante della sintassi, perché permettono di recuperare meglio e più velocemente le conoscenze acquisite. In definitiva, in una cultura che nasce come orale, il pensiero e l'espressività conservano e tramandano caratteristiche indelebili, che per sempre le caratterizzeranno (Ong 2002, pp. 31-56) come quelle osservabili negli esempi forniti sopra e di seguito riassunte:

1. si aggiungono informazioni l'una di seguito all'altra, ad esempio ripetendo spesso la congiunzione "e/wa" anziché la subordinata sintattica;
2. si caratterizzano personaggi con epiteti e situazioni con aggettivi, quanto più possibile;
3. si adottano formule ridondanti in genere, per alimentare la continuità narrativa davanti all'auditorio;
4. le strategie ed i contenuti appaiono generalmente conservato-

ri e tradizionalisti, senza sperimentazioni, per il rischio di perdere l'efficacia faticosamente conquistata nel tempo, con la costruzione di uno stile ripetitivo e preciso;

5. si prendono riferimenti concreti e provenienti dal contesto quotidiano, sperimentato da tutti;

6. le espressioni perlopiù possiedono una connotazione agonistica o antagonista, che riflette le difficoltà quotidiane;

7. le espressioni manifestano un punto di vista empatico e partecipativo, comunque non obiettivo né distaccato;

8. le formule comunicano la reazione del singolo o del gruppo davanti ad un evento, manifestando il suo pensiero in proposito;

9. si conservano significati fissi per le parole, che non evocano molti sinonimi, perché legate alla concretezza di un preciso contesto cui sono strettamente funzionali;

10. la situazione, e non l'astrattezza, contrassegna il lessico, per la sua attinenza alle immediate conseguenze di un evento.

Secondo le specificità culturali delineate fin qui, appare del tutto naturale e prevedibile che parlanti arabofoni nei Paesi arabi adottino ampiamente le formule menzionate, durante l'interazione quotidiana. Tuttavia rimane da chiarire perché uno straniero non musulmano dovrebbe adottare tali espressioni. La risposta risiede nel fatto che districarsi con naturalezza nell'adozione di questi usi idiomatici sia un riparo essenziale contro il cosiddetto fallimento pragmatico. Ad esempio, la maggior parte delle madri arabe che ricevano complimenti per il figlio neonato, si aspetta che sia invocata soprattutto la benedizione di Dio sul loro piccolo. Nient'altro potrà infatti preservarne l'integrità fisica. In definitiva, omettere di chiudere con mā šāʾ Allāh potrebbe far leggere la nostra cortesia occidentale come una mancanza di riguardo, un'imprudenza contrastante con l'obbligo di ringraziare Dio per la salute e la prosperità. Se così non facessimo, potremmo causare non poco imbarazzo alla nostra interlocutrice, che eventualmente non si sentirebbe a suo agio davanti a noi.

Va anche considerato che auspici con menzione di Dio e Allāh lexicon si registrano ricorrentemente tra parlanti arabofoni all'estero, ma ormai competenti in lingua italiana e mediamente integrati sul piano dei diritti sociali e personali. Si osserva pure che il loro comportamento di fedeltà linguistica, constatato dall'adozione di espressioni tradizionali, non si deve sempre ad esigenze espressive di comunicazione essenziale (ad esempio per il fatto di non saper parlare bene la lingua non nativa, che in realtà dominano adegua-

tamente). Piuttosto, emerge l'esigenza di auto-caratterizzarsi sul piano identitario in un contesto straniero che li ha accolti istituzionalmente, ma forse non del tutto assorbiti culturalmente. Essi probabilmente non hanno sostituito fino in fondo i loro modi di agire e reagire, non hanno, cioè, adottato definitivamente l'*habitus*, secondo la teoria classica di Bordieu (Bordieu 1991), della società nella quale si sono, pur positivamente, inseriti. È legittimo, allora, concludere che l'adozione di *God wishes* e *Allāh lexicon* rispondano a due scopi principali. Da una parte, per i non arabofoni, servono al fine di evitare il fallimento pragmatico degli intenti della comunicazione, oltreché per non incorrere in malintesi di traduzione; dall'altra parte, se presenti nell'oralità di concittadini "italianizzati", ma provenienti da una ricca cultura originariamente differente, continuano a rappresentare espedienti comunicativi più funzionali a esigenze d'interazione contingenti in contesti specifici.

Bibliografia

Bassiouney R., *Functions of Code Switching in Egypt: Evidence from Monologues*, Leiden, Brill, 2006.

Bassiouney R., *Arabic Sociolinguistics: Topics in Diglossia, Gender, Identity, and Politics*, Washington, Georgetown University Press, 2009.

Bordieu P., *Language and Symbolic Power*, Harvard, Harvard University Press, 1991.

Gumperz J., Levinson S.C. (eds.), *Rethinking Linguistic Relativity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

Hurtado Albir A., *La Notion de fidélité en traduction*, Paris, Didier Erudition, 1990.

Martín Rojo L., *Dimensiones principales de la comunicacion intercultural*, in «Educación y futuro», 8, 2003, pp. 159-170.

Morrow J.A., *Arabic, Islam, and the Allah Lexicon: How Language Shapes Our Conception of God*, Lewiston- NY, Edwin Mellen Press, 2006.

Myers-Scotton C., *Social Motivations for Code-Switching: Evidence from Africa*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

Myres-Scotton C., *Precision tuning of the Matrix Language Frame (MLF) model of codeswitching*, in «Sociolinguistics», 18, 2004, pp. 106-117.

Piamenta M., *Islam in Everyday Arabic Speech*, Leiden, Brill, 1979.

Roth E., *Entre les contraintes de l'éthique musulmane et du système de l'honneur, peut-il y avoir un usage toléré de l'injure?*, in Larguèche

E. (a cura di), *L'injure, la société, l'islam. Une anthropologie del'injure*, «Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée», June 2004, 103-104: <http://journals.openedition.org/remmm/1200> (ultimo accesso: 15 luglio 2019).

Ong J.W., *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, New York, Routledge, 1988 (rist. 2003).

PACTE Group, *La Competencia traductora y su adquisición*, in «Quaderns. Revista de Traducción», 6, 2001, pp. 39-45.

Seleskovitch D., *Interpretation: A Psychological Approach to Translating*, in Brislin Richard W. (a cura di), *Translation: Application and Research*, New York, Gardner, 1976, pp. 92-116.

Venuti L., *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, New York, Routledge, 2008.



Strategie e pratiche delle
culture contemporanee

Parole dipinte o scolpite. Titolo, testo e “figura” nell’arte contemporanea

Michele Dantini

Università per Stranieri di Perugia

Abstract

Nei decenni più recenti, nell’ambito dell’arte concettuale, l’immagine si è trovata spesso sostituita dalla parola: troviamo “parole” e “frasi” tracciate dagli artisti alle pareti di gallerie o musei, in esterni, in video e installazioni. Il contenuto di queste parole e frasi può essere quantomai vario: riferirsi all’arte per provarne una definizione, oppure offrire una massima, un gioco di parole o l’annotazione privata di una pagina di diario. Questo mio saggio si interroga sulle ragioni di uno scambio e di un’inversione, ritrovando le origini di ciò che chiamiamo oggi *text work* o *text based art* - cioè appunto un’opera d’arte caratterizzata dalla presenza di parole in luogo di immagini - nella “scrittura per immagini” di fine Ottocento e nell’inserimento di caratteri tipografici che distingue le avanguardie prebelliche; e stabilendo una sorta di genealogia figurativa per talune tra le innovazioni più vicine a noi.

Parole chiave: arte concettuale - text work - genealogia figurativa

In recent decades, in the field of Conceptual art, images have often been replaced by words. We find “words” and “sentences” traced by artists on the walls of galleries and museums, or outdoors; and we find words even in videos and installations. The content of artists’ words and sentences can be very varied: it can refer to the art to try a definition, or offer a maxim, a word pun or the private annotation of a diary page. This essay of mine questions the reasons for an exchange and an inversion, rediscovering the origins of what we call today «text work» or «text based art» - that is, artworks exactly characterized by words presented as images - in post-impressionist “writing for images” and in textual experiments of artists like Picasso, Braque, German Expressionists and Italian Futurists; and establishing a sort of genealogy for some of the figurative innovations closest to us.

Keywords: conceptual art - text work - figurative genealogy

1.

Disponiamo di studi eminenti sul particolare rapporto esistente tra parola e immagine nelle arti figurative: studi che si soffermano sulle difficoltà della descrizione¹, sulla diversa temporalità che accompagna due mondi percettivi² o sull’uso di «immagini simboliche», da avvicinare come ideogrammi o geroglifici³. La ricorrenza di parole e testi nell’arte contemporanea può sorprenderci: parliamo oggi di uno specifico genere figurativo, il *Text Work*, che sta tra l’installazione e il quadro, o tra l’installazione e la scultura, e che popola negli ultimi decenni musei e gallerie, in forma di neon magari, di proiezione luminosa o altro⁴. L’origine di tutto ciò non è novecentesco, al contrario: dovremmo invece presumere che la scoperta o

1. Alpers 1960.

2. Baxandall 2009, pp. 139-192 e passim.

3. Gombrich 1978, pp. 177-274.

4. Per una prima introduzione al tema cfr. Schlatter 2011; e Softness 2015.

riscoperta di arti considerate «barbariche» o «primitive», risalenti al tempo dell'invasione dei popoli e all'Alto Medioevo, se non agli inizi della civiltà mediterranea, influisca in modo determinante sugli esperimenti che si compiono in questo senso, e più in generale sull'avvio di tradizioni ideografiche moderniste, in Francia alla fine dell'Ottocento, con i Nabis, ancora in Francia e in Italia nell'immediato anteguerra e negli anni della Prima Guerra Mondiale⁵ e in Germania al tempo del *Blaue Reiter*⁶. In questo mio saggio vorrei avviare una riflessione sull'inedito ruolo "figurativo" che singoli caratteri o intere frasi giocano nell'arte del primo e del secondo Novecento; e soprattutto sui motivi per cui lo fanno, proponendosi *tout court* come "immagini".

2.

Una piccola tavola bianca ci attende all'inizio della stagione "poveristica" di Boetti (la prima mostra dell'Arte povera, ricordiamolo, a cura di Germano Celant, cade nel settembre del 1967 e si tiene alla Galleria Bertesca di Genova). La tavola ha un titolo evocativo: *I vedenti* (1967) [fig. 1]. Non sappiamo bene se chiamarla pittura, scultura o altro: della prima ha la bidimensionalità, della seconda il volume. Per di più Boetti prevede che stia a terra, come un'installazione di foggia minimalista, dalla forma solida regolare, senza piedistallo. Le dimensioni sono contenute, ma non le ambizioni. *I vedenti* vale come definizione dello sguardo artistico e insieme come avvertimento. L'oggetto che ci sta di fronte non coincide con l'opera, non più di quanto la carta o l'inchiostro tipografico esauriscano il senso della poesia o del romanzo che stiamo leggendo. L'oggetto concreto è qui un semplice supporto dell'«idea», come la chiama Boetti.

3.

I vedenti si gioca su un'inversione sensoriale. Con la scritta incisa, Boetti si rivolge a coloro che vedono. Tuttavia questa stessa scritta imita o meglio reinventa l'alfabeto Braille per non-vedenti. La vista di cui parliamo coincide dunque con la cecità? In qualche modo, sì. Coincide con la vista interiore di chi, privo di occhi, ricorre alle dita per "leggere" il mondo, ed esplora il mondo in modi più accorti e penetranti. La riflessione boettiana sul rapporto tra vista e tatto

5. Dantini M., *I "Pensieri e riflessioni sulla pittura" di Georges Braque (1917) e l'origine dei papiers collés: un commentario e alcune "verifiche"*, in Dantini 2019, pp. 10-28; e Del Puppo, in corso di pubblicazione (2020).

6. Dantini 2018, pp. 59-74 e passim.

rimanda a pittori come Rembrandt o Picasso, l'uno e l'altro pronti a riconoscere che la "vista" di cui si avvale l'artista deve oltrepassare il senso ottico comune, ed equivale al "tatto" del non-vedente appunto, adatto alle tenebre non meno che alla luce. La tradizione del Novecento che Apollinaire aveva chiamato "orfica", dal nome del leggendario poeta greco Orfeo, aveva inoltre insistito sul primato dello sguardo interiore. Nei *Vedenti*, Boetti si dichiara erede di Klee, Duchamp e Picabia⁷.

4.

Quest'interpretazione risulterebbe eccessivamente letteraria se non ci riferissimo alle caratteristiche concrete dell'opera. *I vedenti* è un monocromo bianco: la superficie in gesso è trapassata da Boetti in un modo che richiama i *Buchi* di Fontana e, al pari dei *Buchi*, sperimenta territori intermedi tra pittura e pittura. Con la serie delle *Nature*, avviata nel 1959, Fontana ha "bucato" una materia morbida e malleabile come la terracotta, poi versata in bronzo. Lo spostamento di Fontana dai *Buchi* (opere su tela, in definitiva) alle *Nature* può avere suggerito a Boetti di adoperare il gesso, materiale raro nella sua attività [fig. 2]. Le singole lettere della scritta sono ottenute con una successione di singoli punti, non con un tratto continuo lineare. Considerati come sciami o costellazione, i punti-foro ricordano gli occhi che Carol Rama, artista da poco scomparsa, inserisce in composizioni "nucleari" del 1966-1967, spesso disseminate di piccole scritte in grafia corsiva. Ancora un'eco «orfica» (così Apollinaire aveva chiamato i cubisti di terza generazione, tra cui Picabia) e una variazione sul tema della «veggenza».

5.

Mi propongo adesso di usare *I vedenti* per riflettere in modo ampio e generale sull'importanza che testi e parole assumono nell'arte contemporanea. Sembra un paradosso: ciò che è testuale si installa nei domini dell'iconico o figurativo. Perché?

Le origini di tutto ciò, come accennato, risalgono all'arte francese di fine Ottocento, se non addirittura alla generazione romantica. È con simbolisti e Nabis che l'interesse per il tratto ideografico o (come si dice al tempo) «geroglifico» di quadri e sculture diviene preminente. Si tratta di un interesse duplice o addirittura triplice,

7. Mi permetto qui di rimandare, per una trattazione più estesa dei *Vedenti*, al mio saggio *Alighiero Boetti e il «niente» (1966-1969). Cortine, distanze, interregni*, in Casero, Colombo, in corso di pubblicazione (2020).

«mistico» e sapienziale da una parte, compositivo e a tratti puramente ornamentale dall'altra. Si suppone che i "contenuti" debbano essere misterici e profondi, solo per iniziati. Si stipulano così inedite alleanze con poeti e letterati; e si considera con rinnovata attenzione il rapporto tra pittura e musica, interessati a quanto, dell'arte musicale, precipita in denotazione e scrittura - interessati cioè alla partitura, modello figurativo sino ad allora tralasciato, capace però, con la sequenza di battute, di dare forma visiva al tempo. Così una stella sta per la santità o la sapienza [fig. 3]. Una spirale invece muove verso l'alto alla ricerca dell'eternità. Si gioca anche con la varietà di forme decorative organiche o geometriche ritrovate dopo la stagione naturalistica del *plein air*; e con la loro analogia con motivi musicali o stati d'animo. Un paesaggio può così trasformarsi in arabesco, dunque in un "alfabeto" di forme e motivi puramente ornamentali, senza fare riferimento a apparenze naturali studiate "sul motivo". Motivazioni molteplici, stilistiche, storico-ideologiche e persino religiose accompagnano la scelta di rifiutare il punto di vista naturalistico. Taluni ritengono che con l'impressionismo si sia concesso troppo alla semplice «sensazione», e che occorra tornare a un'arte di «pensiero», disegno e composizione. Altri riscoprono tradizioni perdute, tardo-antiche e medievali, e maturano l'esigenza di stili ieratici, consoni al rituale.

6.

Una composizione come *Una volta che al grigio della notte...* di Klee, datata 1918, si iscrive legittimamente, sia pure in modo indiretto, nella tradizione simbolista, di cui rappresenta un esito estremo e "astratto-geometrico" [fig. 4]. L'acquerello assolve a compiti decorativi: potremmo apprezzarne la vivace policromia se anche ignorassimo il significato del testo, che descrive un'aurora, o ci sfuggisse il desiderio di creare il pendant contemporaneo di un antico manoscritto illuminato. Klee riesce nel difficile tentativo di suscitare "immagine" senza distaccarsi dagli elementi primi della composizione, cioè linee, colori e piano di rappresentazione. In *Una volta che al grigio della notte...* l'imitazione della natura non svolge alcun ruolo (eccettuato forse nella scelta "atmosferica" dei colori) e mancano le *minutiae* figurative di cui Klee dissemina abitualmente disegni e acquerelli del periodo. L'immagine costituisce un autoritratto en travesti. Nel tracciare le parole di una poesia che lui stesso ha scritto, Klee si atteggia a mistico amanuense di un'epoca di transizione. Commenta indirettamente la guerra come un'insensatezza da cui fuggire, per ritirarsi nel silenzio dei chiossi dell'*art pour l'art*.

7.

Consideriamo adesso *Alfabeto grigio* di Jasper Johns, artista all'origine degli orientamenti New Dada e Pop [fig. 5]. Potremmo credere che una simile composizione sia vicina a *Una volta che al grigio...* di Klee, appena commentata. Ci confrontiamo invece con un'attitudine asciutta e riflessiva, senza rapporto diretto con l'espressione individuale. Nella sua ricerca di emblemi, Johns dipinge gli "alfabeti" contemporaneamente alle bandiere americane e i bersagli, le sue serie più famose. In ciascun caso illustra in termini allusivi e per così dire ermetici una specifica complessità dell'arte della pittura. Il pittore, suggerisce in *Alfabeto grigio*, ha a che fare con un repertorio finito di tecniche, stili e motivi. Non è tuttavia costretto a un'inevitabile ripetizione. Può infatti combinare le une e gli altri in modo innovativo, e giungere così, da un "alfabeto" comune, a "scrivere" cose profondamente originali.

8.

È curioso che quadri e sculture di Johns, così improntati al riserbo e alla dissimulazione, siano stati compresi in termini Pop, come citazioni di motivi vernacolari. In realtà non c'è pittore meno Pop di Johns. Nella sua attività, spesso con esplicito riferimento all'arte europea tra le due guerre, maturano orientamenti concettuali che si manifesteranno pienamente nella prima metà degli anni Sessanta, volti all'analisi e alla classificazione delle convenzioni linguistiche, figurative e testuali [fig. 6]. In Italia Johns ha una fortuna immediata le tavole alfabetiche di Piero Manzoni ne sono attestazione inequivoca così come gli *Alfabeti* che Kounellis dipinge negli anni 1959-1962⁸. Negli «alfabeti» di Kounellis il precedente di Johns si congiunge a un'attenzione neo-futurista per la stampa tipografica e la segnaletica urbana [fig. 7].

9.

Ma jolie di Picasso (1911-1912) è all'origine della tradizione novecentesca di testi dipinti, scolpiti o installati; e risponde a un'esigenza di scherno e frustrazione dell' "occhio" dello spettatore inteso come organo di voluttà e piacere [fig. 8]. Pochi in effetti potrebbero ragionevolmente sostenere di riconoscere una leggiadra figura femminile nell'instabile impalcatura di piani, linee e lumeggiamenti approssimativamente addensantisi nella parte centrale del dipinto, attorno alla verticale. Comprendiamo subito che *Ma Jolie* promette

8. Fergonzi 2019.

ma non mantiene. Sporadici frammenti figurativi, è vero, fingono di rilanciare l'illusione della figura - i seni, una mano, il profilo, forse un piede - ma è chiaro che ci troviamo davanti a un ironico rifiuto della finzione, o per meglio dire a una messa a nudo dell'artificio. Picasso si compiace di disattendere le aspettative che pure desta in noi con un titolo evocativo, che annuncia un'amante o una fidanzata; e si limita a dispiegare ai nostri occhi nient'altro che il cantiere figurativo, cioè un processo compositivo colto nelle sue fasi iniziali. Invece di una "bella forma", in *Ma jolie* incontriamo uno "scheletro" senza attrattiva né somiglianza alcuna: poco più (o poco meno) di un manichino che un domani, chissà, magari tornerà a indossare il costume di scena se il pittore lo vorrà e completerà la figura. Dal nostro punto di vista è interessante osservare il rovesciamento nei rapporti tra titolo e figura. Proprio laddove la potenza magica dell'immagine appare tradita e depotenziata, il titolo, dipinto a grandi lettere capitali, si installa all'interno della cornice. Finisce così per surrogare quella facoltà di illusione che Picasso contesta alla pittura.

Elenco immagini:

- 1_Alighiero Boetti, I vedenti, 1967
- 2_Lucio Fontana, Buchi, 1949-1950 (Zürich Kunsthaus)
- 3_Paul Ranson, Paesaggio Nabi, 1890 (coll. priv.)
- 4_Paul Klee, Una volta che al grigio..., 1918 (Kunstmuseum Bern)
- 5_Jasper Johns, Alfabeto grigio, 1956
- 6_Carl Andre, Bandiere, 1963
- 7_Jannis Kounellis, Senza titolo, 1959 (MoMA)
- 8_Pablo Picasso, Ma Jolie, 1911-12 (MoMA)



Fig. 1

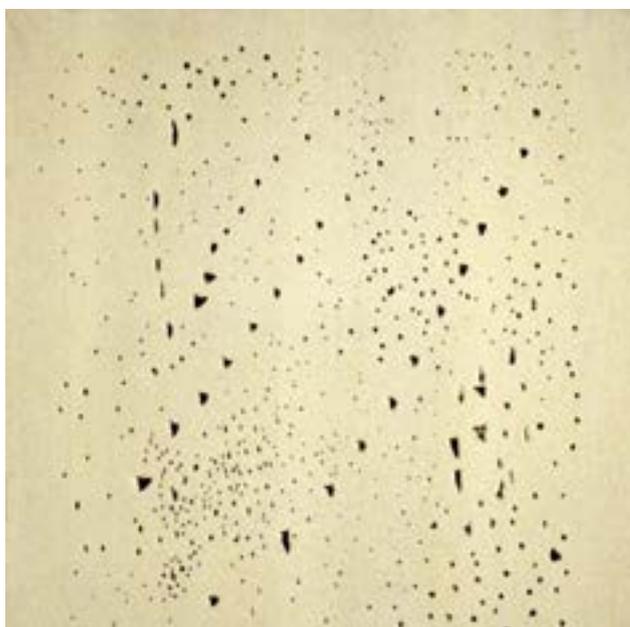


Fig. 2



Fig. 3

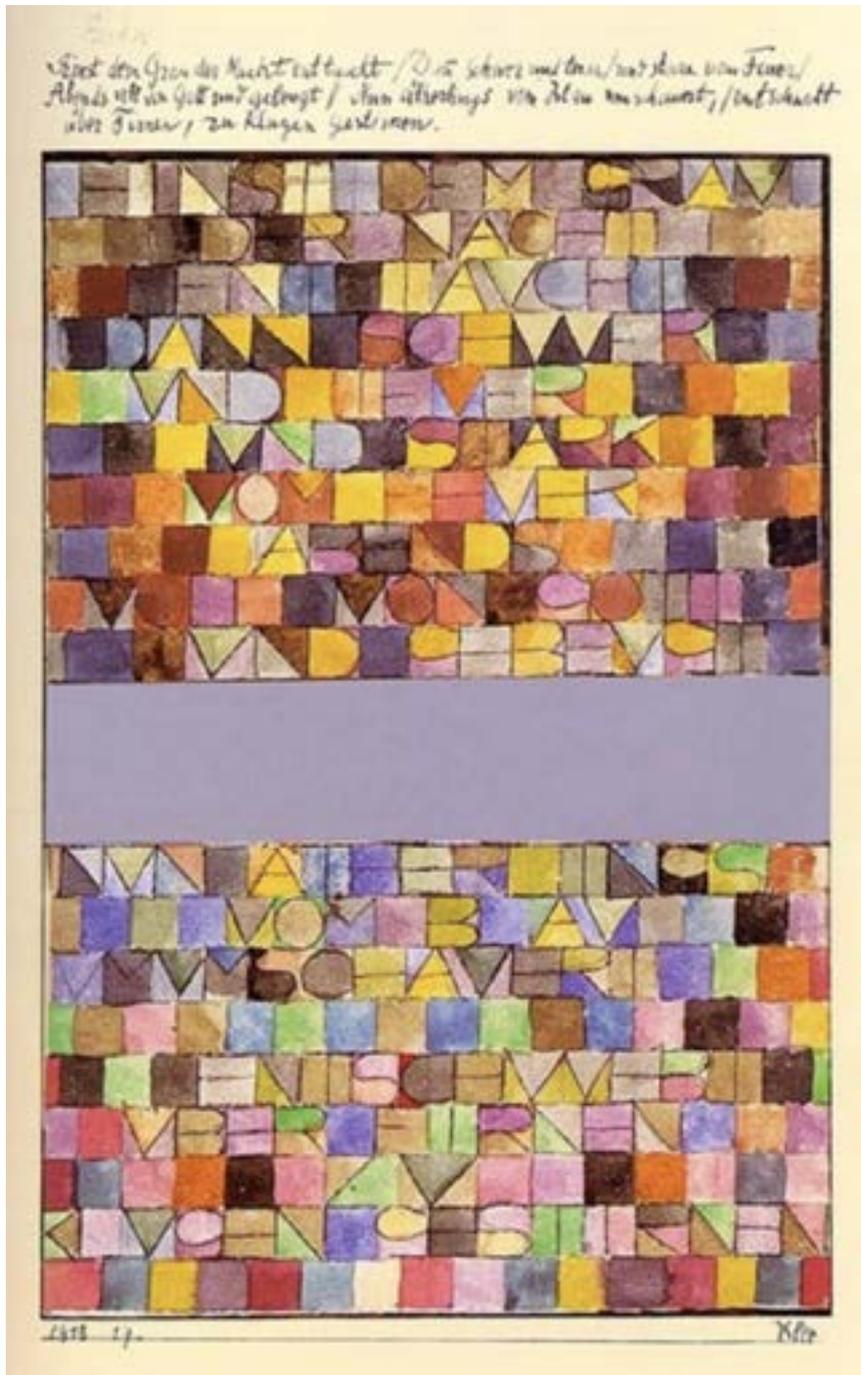


Fig. 4



Fig. 5

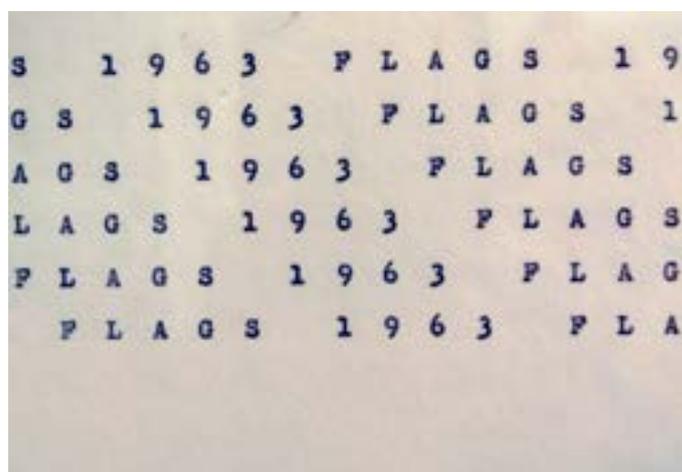


Fig. 6

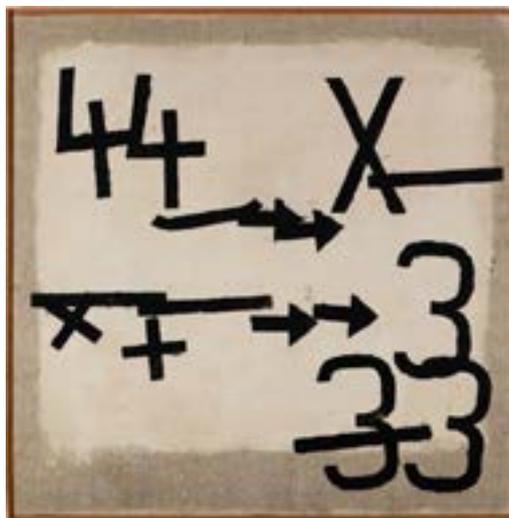


Fig.7



Fig. 8

Bibliografia

Alpers S., *Ekphrasis and aesthetic attitudes in Vasari's Lives*, in «Journal of Warburg and Courtauld Institutes», XXIII, 1960, 3-4, pp. 190-215.

Baxandall M., *Parole per immagini*, Torino, Bollati Boringhieri, 2009 (2003), pp. 139-192.

Casero C., Colombo D. (a cura di), *La scultura nell'epoca della «dematerializzazione»*, Atti del Convegno, Università di Parma, 8|9.11.2018, Milano, Scalpendi, in corso di pubblicazione (2020).

Dantini M. (a cura di), *Georges Braque vis-à-vis*, cat. esp., Palazzo della Ragione, Mantova, 22.3|14.7.2019, Milano, Electa, 2019.

Del Puppo A., *Le livre futuriste italien*, Parigi, BNF, in corso di pubblicazione (2020).

Fergonzi F., *Una nuova superficie. Jasper Johns e gli artisti italiani 1958-1966*, Milano, Electa, 2019.

Gombrich E., *Immagini simboliche*, Torino, Einaudi, 1978 (1972).

Schlatter N.E., *Art=Text=Art: Works by Contemporary Artists, in About Drawings*, University of Richmond Museums, Richmond, Virginia (USA) 2011, online @ <https://scholarship.richmond.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1001&context=exhibition-catalogs>.

Softness S., *The Writing on the Wall: Art and Text in the 20th Century*, in «Guggenheim Blogs», 21.8.2015, online @ <https://www.guggenheim.org/blogs/checklist/the-writing-on-the-wall-art-and-text-in-the-20th-century>.

Il fenomeno Maria Monaci Gallenga e le dinamiche trans-culturali della moda italiana

Sabrina Cittadini, Rosanna Masiola

Università per Stranieri di Perugia

Abstract

Il presente lavoro è incentrato sulla figura di Maria Monaci Gallenga (1980-1944) e sul ruolo da lei svolto nella storia della moda e della cultura italiana. Dimenticata per decenni, solo in tempi recenti è faticosamente riemersa, ma a tutt'oggi le dinamiche interculturali che ne caratterizzano l'opera non sono state analizzate in modo approfondito, trascurando l'aspetto di rottura con i codici vestimentari del regime. Sono state soprattutto dimenticate e offuscate le dinamiche socio-culturali e l'interconnessione con il mondo anglosassone della famiglia Gallenga e il movimento Pre-Raffaellita e la famiglia Rossetti a Londra, nonché l'ambiente accademico ed artistico della famiglia di Ernesto Monaci, di cui Maria era figlia.

La sua figura di imprenditrice del lusso anche con la creazione di un suo marchio e la sua attività di promozione della lingua e della cultura italiana sono state finora neglette. Misteriosamente, dopo i successi esaltanti in Francia, Inghilterra e soprattutto negli Stati Uniti, Maria Gallenga sparisce dalla scena.

Parole chiave: Maria Monaci Gallenga, moda italiana e fascismo, branding di lusso, Pre-Raffaellismo, promozione culturale dell'Italia

The present work sheds new light on the figure of Maria Monaci Gallenga (1980-1944) and her role in the history of Italian fashion and culture. Forgotten for decades, only in recent times the name has sporadically re-emerged. The cross-cultural dynamics featuring the fashion phenomenon have not been analyzed in-depth, also neglecting Gallenga's resistance and rebellion to the fashion codes of the regime. Likewise, the links of the Gallenga family with the Pre-Raphaelite movement and the Rossetti family in London, as well as the importance of the artistic academic background of Ernesto Monaci's family have largely been overlooked.

The importance of Gallenga as a pioneer luxury entrepreneur, creation of her own brand, and her activity of promoting the Italian language and culture has so far been neglected. Mysteriously, after the years of success and acclaim in France, England, and in the United States, Maria Gallenga disappeared from the scene.

Keywords: Maria Monaci Gallenga, Italian fashion and Fascism, luxury branding, Pre-Raphaelitism, cultural promotion of Italy

Se io avrò persone che mi aiuteranno saranno francesi [...] volevo dirne al ministro Fedele chi dovrebbe reagire contro questa incuria? Lo sapessi, farei, direi, ma chi sa? Mi dica. Ripeto non specialmente per me, ma nell'interesse nazionale.

Maria Monaci Gallenga, lettera ad Arduino Colasanti, dicembre 1925.

1. Nota introduttiva: Maria Monaci Gallenga, l'enigma

Questo saggio vuole essere un contributo all'opera e alla figura di Maria Gallenga nata a Roma nel 1880, morta a Passignano, in Umbria, nel 1944. Dopo quasi un ventennio di successi internazionali e riconoscimenti nel campo della moda e dell'imprenditoria femminile, inspiegabilmente la Gallenga cade nell'oblio totale. Motivi

di ordine politico in epoca post-fascista non possono essere totalmente ascrivibili al fatto che il nome Gallenga, che poteva essere stato un trampolino di lancio, fosse diventato forse imbarazzante. Coco Chanel aveva colpe individuali ben più gravi, mentre Maria dal 1938 fino alla morte, si dedica ad attività educative e sociali sotto impulso montessoriano, in Umbria. Ma è difficile stabilire fino a che punto il ritiro potesse essere stato volontario e quali fossero state le dinamiche storiche a provocarlo. Più facile è definire il contesto culturale della sua formazione d'artista ed evoluzione di stile. Maria Monaci Gallenga infatti è giovane, già sposata e con tre figli, una delle fondatrici del movimento estetico della Secessione Romana. La sua individualità si stacca in quanto in lei sono in rilievo delle radici identitarie, e una appassionata attività di promozione culturale dell'Italia. La sua creatività è rafforzata da una concezione della moda che riflette una rielaborazione stilistica Rinascimentale e del Medio Evo, dei preziosi e sontuosi tessuti. Cosa peraltro che già altre pioniere "sociali" dell'imprenditoria della moda e delle arti e dei mestieri avevano fatto, come Rosa Genoni a Milano, con un abito in lieve tessuto e ricami botticelliani. Il Rinascimento diventa la cifra identitaria e il *claim* della Gallenga, e verrà capitalizzato in America, sia a livello concettuale che a livello materiale, con il logo da lei creato. Questa rivisitazione del potere della "rinascimentalità" che si identifica in una nuova percezione dell'Italia all'estero viene indubbiamente veicolata dal Pre-Raffaellismo in Inghilterra, e poi a sua volta dall'Inghilterra verso l'Italia. Ciò emerge soprattutto con sviluppi del movimento delle Arts and Crafts di William Morris, e lo stile decorativo Liberty o delle Secessioni europee, che ben confluisce nella sua concettualizzazione della moda e dell'arte come fenomeno totalizzante. A sua volta, saranno riconoscibili modelli stilistici ornamentali di tipo "gallenghiano" negli ultimi Pre-Raffaelliti, o neo Pre-Raffaelliti (Cittadini 2017a, 2017b).

Negli anni venti, la Gallenga si pone come pioniera dell'imprenditoria femminile nel sistema della moda, introducendo il suo marchio e brevettando le sue applicazioni tecniche, dando forma così da allora a quella che sarà l'identità culturale dei grandi nomi dei brand di lusso italiani e dell'alta moda (Deserti 2014, pp. 246-261). A livello internazionale, sembra quasi porsi in sfida aperta con la supremazia e l'indiscussa dittatorialità della moda francese, aprendo a Parigi, nel 1926, la sua Bottega Italiana, ovvero la *Boutique Italienne*. Lo scopo non è solo di successo economico né è semplice operazione di marketing, ma è anche quello di veicolare una visione della cultura italiana che si affiancava all'idealismo del nucleo

anglo-italiano dei Pre-raffaelliti, con il dantismo. Non solo è tra i promotori della Società Dante Alighieri a Parigi, ma nella sua *Boutique* avranno luogo letture dantesche. Parallelamente, altre sedi della Bottega Italiana venivano aperte, ed altre agenzie nelle più importanti città europee da Londra, Bruxelles, Amsterdam a Montreux, nonché in tutti gli Stati Uniti, da Boston a Chicago, da New York a Portland nell'Oregon. Proprio in America miete successi e riceve riconoscimenti importanti, a partire dal gran premio a San Francisco, alla mostra mondiale Panama-Pacific del 1915, poco prima dell'entrata in guerra dell'Italia. Il successo non è effimero, ma trova consenso soprattutto fra il pubblico femminile, e molti anni dopo, nel 1931, la comunità italiana sponsorizzerà una sua mostra in Alabama, a Birmingham.

La sua ricerca estetica, rafforzata da uno spirito imprenditoriale nel campo del design, dell'arredo e degli accessori viene meglio contestualizzata alla luce dei movimenti europei che partivano dalle Arts and Crafts. I legami e l'ascendenza della famiglia Gallenga con questo movimento di matrice anglosassone sono stati finora totalmente sottaciuti. Ma anche la famiglia Monaci aveva un salotto che era una fucina di dibattiti e di idee. Quindi, come nel caso di altri illustri rappresentanti del Made in Italy, il contesto familiare si rivela cruciale, soprattutto anche nei suoi aspetti di ricerca filologica, e nella rivalutazione delle tradizioni artigianali regionali. Il padre, Ernesto Monaci è nome da far tremare le vene ai polsi: riconosciuto fondatore e iniziatore della filologia romanza e degli studi danteschi, nonché dei dialetti italiani ed europei, era stato "maestro" di Luigi Pirandello. Gabriele D'Annunzio frequentava il salotto Monaci (poi frequenterà anche il senatore Gallenga); Eleonora Duse era poi anche ospite nella villa romana di Maria.

Maria compie studi classici, studia e sperimenta pitture, dipinge e nel 1903 si sposa. Il marito Pietro Zenocrate Gallenga, pioniere dell'oncologia e medico insigne, discendeva da Antonio Napoleone Gallenga, l'esule letterato che visse e insegnò tra Boston e Londra. Antonio Gallenga aveva profondi legami di amicizia e di frequentazione con la famiglia Rossetti a Londra e con la confraternita Pre-raffaellita. Ma era anche collegato con il mondo del tessile e delle invenzioni chimiche nella pittura, attraverso il suo primo matrimonio. Infatti nel 1847 sposa Juliet Schunk, figlia di un magnate e filantropo tedesco stabilitosi a Manchester. Come vedremo, la data 1847 è importante, ed anche il luogo, Manchester. Altri due illustri tedeschi stabilitisi a Manchester, Karl Marx e Friedrich Engels, proprio un anno dopo, nel 1848 pubblicano il *Manifesto* e Dante Gabriel

Rossetti con altri fonda la confraternita Pre-Raffaellita esattamente nello stesso anno, con manifesta intenzione rivoluzionaria dell'arte. La famiglia Gallenga è quindi legata all'imprenditoria, ma Antonio manterrà sempre lo spirito rivoluzionario, patriottico e l'amore per le lettere, che, come vedremo, trasmetterà al bis-nipote, il conte Romeo Adriano Stuart-Gallenga.

Il background intellettuale e patriottico e post-unitario di Maria non era assimilabile ad altri creatori di moda della sua epoca cui spesso è associata, come Mariano Fortuny. Appassionatamente "italiana", Maria supportava le iniziative per il rilancio e l'esportazione dell'artigianato regionale, coinvolgeva forze femminili, ed era promotrice dell'Ente Nazionale per l'Artigianato e le Piccole Industrie (cfr. Capalbo 2008). Dopo il suo inspiegabile ritiro dalla scena della moda, negli ultimi anni di vita, si dedicò a iniziative socio-sanitarie ed educative nelle aree rurali depresse dell'Umbria, fino alla sua morte. Dal 1938 in poi il suo nome viene inspiegabilmente cancellato: di lei non si ha neanche notizia di necrologio, e il suo nome non esisterà più nemmeno nella storia della moda, fino ai nostri giorni, con l'avvento della rete e il proliferare di immagini digitali, con la perdita dell'autenticità dell'opera in quanto spesso ciò che vediamo nell'immagine e nei musei online sono rifacimenti dei suoi abiti su modelli e figurini.

Rimangono in primo piano il valore e il vanto del Made in Italy e la "rinascimentalità" (v. anche Belfanti 2014, pp. 53-66; Colaiacomo 2006). Su questi concetti e tematiche capitalizzeranno a livello di immagine imprenditoriale i nuovi "filosofi" dell'imprenditoria italiana del *luxury branding*, come Brunello Cucinelli, e la creazione del centro di Solomeo, in Umbria. Il richiamo alla visione della moda italiana all'estero è irradiato in modo esocentrico da luoghi d'arte e da spazi precisi, come avrebbe voluto Maria Monaci Gallenga. Il logo di Maria è un forte richiamo anche al logo medievale-rinascimentale dell'Associazione di Solomeo, patrocinata da Brunello Cucinelli.

2. La moda come sistema culturale al femminile

Negli anni tra le due guerre, seppur oggi tardivamente riconosciuta e in modo fuggente (Pancotto 2001, p. 113), Maria Monaci Gallenga contribuisce in modo decisivo a dare un'immagine di determinazione all'emancipazione femminile, e impone il suo marchio in modo assertivo. Da subito si trova di fronte a inerzie diplomatiche e inefficienze meschine delle nostre rappresentanze all'estero (v.

Raimondi 1996; 2009). Per tutta risposta, alle sue spalle, viene tacciata di essere personalità “nervosa”, e soprattutto fuori controllo con le sue frequentazioni internazionali. Ma, soprattutto, notiamo lo stigma sessista di autodifesa che le attribuisce “nervosità” e atteggiamenti maniacali contro il poco dinamismo, l’assenza di lungimiranza e di spirito cooperativo. Non perde tempo a scavalcare i ranghi inferiori. Sostanzialmente questi si sentono messi sotto accusa, e la difesa parte subito con una lettera contro di lei, ove oltre alla nevrosi, si insinua il sospetto di attività anti-italiana; come nelle migliori tradizioni dei regimi totalitari per eliminare un nemico. Questo avrà anche un seguito.

Come indagato da Gloria Raimondi (Raimondi 1996), negli archivi dei ministeri emergono lettere imbarazzanti, nelle corrispondenze tra le autorità consolari in Olanda, tra console e incaricato di affari, quando quest’ultimo, a suo turno, colorirà la sua lettera a Mussolini allora ministro degli Esteri, solo per mascherare le falle del sistema contro il dinamismo imprenditoriale della Gallenga, dove riferisce “sullo stato di nervosità eccessivo, sulla impulsività morbosa e una costante tendenza a non crederci mai abbastanza considerata” che egli riscontra personalmente. Vi si aggiunge, inoltre, la pericolosità di questo atteggiamento “anti-italiano”, in quanto esterna pubblicamente di fronte agli “indigeni”, e, più inquietante ancora, il fatto che non riconosce le autorità e che dimostra insofferenza. In seguito, le direttive dall’alto saranno di metterla sotto sorveglianza.

Ma vi è anche un altro elemento di fastidio nel suo operare, che va contro l’immagine del fascismo anti-lusso, populista e autarchico, ovvero l’uso metalli preziosi su tessuti preziosi. La Gallenga non va d’accordo né con la miseria estetica nei tessuti, né con la produzione massificata su modelli imposti, e si impegna nella difesa delle eccellenze dell’artigianato regionale italiano che intende anche esportare. In modo appassionato esplose sulla questione di Parigi: qui intende creare un centro per le medie e piccole imprese, proprio laddove si volevano mettere ancora uffici per il consolato. Così, scavalcando ostacoli, scrive al ministro dell’Istruzione Pietro Fedele, al direttore generale delle Belle Arti, Arduino Colasanti, a quello dell’Economia, alla fine di dicembre 1925, ma contatta anche la presidenza del Consiglio, scavalcando irresoluta le gerarchie: «Se io avrò persone che mi aiuteranno saranno francesi [...] volevo dirne al ministro Fedele chi dovrebbe reagire contro questa incuria? Lo sapessi, farei, direi, ma chi sa? Mi dica. Ripeto non specialmente per me, ma nell’interesse nazionale» (v. Raimondi 1996, p. 29).

Così Maria anticipa la strategia promozionale del Made in Italy

che il conte Giovanni Battista Giorgini inaugurerà con la ormai leggendaria sfilata di moda organizzata nella sua Villa Torregiani a Fiesole, nel 1951, destinata ai *buyers* americani, aperta all'esclusiva stampa mondana, con presenze come Elsa Maxwell. Giorgini promuoveva e organizzava, coordinava per molte case gestite da creatrici di moda femminili, ma Maria si poneva sul fronte opposto: era lei a coordinare gruppi di artisti maschili, venticinque anni prima, giocando ben lontano da casa (Giorgini era proprio in casa sua). Anticipava così il glamour e il fascino del Made in Italy attraverso le eccellenze nel design e negli stili, ma soprattutto sfidava la moda francese sbarcando direttamente in casa loro. Nessuno aveva mai osato tanto.

Con lei nell'avventura della Bottega Italiana ha altre due socie di rango: Carla Visconti di Modrone (della famiglia Erba, madre di Luchino Visconti), e Bice Tittoni, moglie di Tommaso Tittoni, allora presidente del Senato. Indipendente dai rispettivi ranghi sociali, l'attività delle tre donne non è avventura improvvisata, in quanto tutte avevano competenze nel campo dell'imprenditoria e dell'artigianato e dell'associazionismo femminile, ma sarà Maria a essere l'unica a fare base anche a Parigi, assieme alla figlia Valeria. La *Boutique* continuerà per un decennio, durante il quale verranno aperte nuove filiali e sedi nelle grandi città europee come Londra, Bruxelles, Montreux, e Amsterdam, e negli Stati Uniti, a New York, Boston, Chicago, Saint Louis e Portland. Investire nella moda e design italiano all'estero non era impresa velleitaria, e la Gallenga aveva già sondato il mercato. Dieci anni prima, il nome Gallenga era noto a livello internazionale. In America aveva ricevuto prestigiosi riconoscimenti, come il Gran Premio alla mostra mondiale Panama-Pacific a San Francisco, nel 1915, poco prima dell'entrata dell'Italia in guerra. Quindi, la fine del primo conflitto mondiale la vede rilanciare la sua attività negli anni Venti e Trenta. In questi anni Maria è ammirata in America. Infatti l'epica impresa della trasvolata intorno al mondo compiuta da Italo Balbo con la sua squadriglia per giungere alle manifestazioni della fiera mondiale di Chicago nel 1933 aveva rafforzato l'orgoglio dei patrioti italo-americani, che li accolsero in delirio, assieme a folle di americani a New York, definiti dalla stampa *the Italian Air Armada*. Ma Maria Gallenga già due anni prima aveva avuto il plauso della comunità italo-americana, che aveva finanziato una sua mostra in Alabama, a Birmingham, cosa notevole per una donna, e per un Paese che stava uscendo dalla terribile crisi.

3. Contaminazioni transculturali: i Gallenga tra Londra e America

La ricerca estetica di Maria nella moda va contestualizzata nello scenario e nelle dinamiche culturali della Roma in cui vive la famiglia Monaci, tenendo anche conto di intrecci e contaminazioni e di ascendenze anglosassoni della famiglia Gallenga. Come già detto, Maria Monaci nasce a Roma nel 1880, in una famiglia di accademici e artisti. La madre Emilia Guarnieri è cantante lirica. Maria si forma in un ambiente familiare che è fucina di idee e dove permane l'idealismo nazionale post-unitario, di cui il padre è figura di spicco. Ernesto Monaci, infatti, intrattiene rapporti di amicizia anche con Costantino Nigra, che, oltre che patriota, è anche filologo. Roma inoltre, è ancora di più un centro ideale a cui guardare, come Firenze, specie per la prima e la seconda generazione di artisti Pre-Raffaelliti (Masiola 2019). All'Università Regia di Roma, Ernesto Monaci inizia studi di filologia romanza, oltre che di paleografia, di archivistica, sul teatro delle laudi medievali, e sui dialetti regionali. Non a caso aiuterà Luigi Pirandello a recarsi all'Università di Bonn e ad approfondire la ricerca sul dialetto del Girgenti. Il senso della profonda diversità regionale che va a confluire in un'identità nazionale rimarrà ben presente nell'attività di promozione all'estero di Maria. Oltre alla rivisitazione dell'iconografia medievale e rinascimentale, Maria con passione imprenditoriale si affida alla visione di un'arte che si fonda con l'artigianato e con il revival europeo delle arti e mestieri. Visto il contesto sociale e culturale in cui si muove, risulta comprensibile la sua consapevolezza di poter creare una moda nazionale da esportare, il suo fermo contestare le autorità e il loro fastidio nell'essere ripresi.

Come per altri marchi di lusso e prestigio con base a Roma, tra cui Donna Simonetta Romana Colonna dei duchi Cesarò, la principessa Giovanna Caracciolo Ginetti (Carosa), la principessa Marcella Borghese, Gabrielle de Robilant, anche per Maria le radici e il contesto culturale sono fattori importanti che ne influenzeranno l'identità, percepita dal suo marchio, e i tratti stilistici come italiani (cfr. Capalbo 2012; Masiola 1999, 2015). Il salotto Monaci è anche frequentato, oltre che da Pirandello, da Gabriele D'Annunzio: entrambi scriveranno opere per Eleonora Duse. La Duse frequenterà anche la villa romana di Maria e diverrà sua amica. Lo spirito imprenditoriale di Maria è teso a rafforzare l'immagine identitaria del marchio Gallenga attraverso una rete di abili intrecci: riesce a storicizzare questo marchio attraverso la collaborazione di un nascente giornalismo femminile sulla moda, ma anche del divismo teatrale e cine-

matografico internazionale, e a fondere il fascino della moda con il fascino delle *celebrities* e delle figure storiche che le protagoniste interpretano, come nel caso della Duse e soprattutto della deliziosa diva americana del muto, Lillian Gish. Ma da dove poteva derivare questo muoversi così sicuro in ambito anglo-sassone che trovava riscontri così puntuali nella stampa anglo-sassone?

Nel 1903, come accennato sopra, sposa Pietro Zenocrate Gallenga, un promettente scienziato medico e in seguito illustre pioniere nel campo dell'oncologia. Nonostante la nascita di quattro figli, Maria dieci anni dopo il matrimonio è determinata a continuare nella sua carriera. Forse ciò la aiuta a superare la perdita prematura di un bambino. In ogni caso, la carriera inizia nel 1913, l'anno della fondazione del movimento della Secessione Romana. Maria ha già sperimentato tecniche di pittura con colori naturali, ha lavorato su tessuti e dipinto arazzi, e proviene da studi artistici, oltre che classici. Dal 1913 fino al 1938 Maria si impegnerà nella promozione dell'arte e dei mestieri, della grande cultura italiana, e, instancabile, proseguirà nel suo percorso di sperimentazione tecnica ed artistica. A livello imprenditoriale esplorerà nuovi mercati, anche per proporre ed esporre le creazioni degli artisti tra i pittori, architetti, ceramisti, scultori, della Secessione, nonché prodotti dell'artigianato delle regioni.

Il nome fino a tempi recenti viene totalmente negletto nella storia della moda europea, nonostante i positivi riscontri imprenditoriali ed artistici. I misteri quindi rimangono sui fattori che ne determinano le dinamiche e che concernono anche l'improvvisa uscita dalla scena della moda, nel 1938, anno che coincide con la morte del senatore conte Romeo Gallenga Stuart. L'avvenimento non è casuale, poiché da quella data anche il nome Gallenga non sarà più sotto i riflettori, e scivolerà nell'ombra.

Quindi rimangono molti punti irrisolti e, soprattutto, le motivazioni su quanto ciò fosse intenzionale o determinato dagli eventi storici del fascismo e del post-fascismo. Rimane il mistero anche sulla formula chimica e procedura nell'uso della stampa di metalli preziosi. Che lei abbia voluto portarsi questi segreti nella tomba, come alcune conversazioni paiono suggerire? Questo sembra strano per una persona che era molto metodica e ordinata, come testimoniano le sue note, fatture, ordinazioni, registrazioni. D'altro canto non esiste né una biografia, né un epistolario pubblicato postumo.

Ciò nonostante, la creatrice di moda e attivista sociale Rosa Genoni (1867-1954), con base a Milano, che opera anche negli stessi anni e si dedica all'emancipazione femminile e alle battaglie per il

diritto di voto, ci ha lasciato testimonianze scritte sugli anni cruciali per la trasformazione della moda italiana (Genoni 1908a 1908b, 1910). Sono anche gli anni della Gallenga, che ebbe vita più breve della Genoni, e sarebbe stato logico avere delle memorie autobiografiche che raccontassero quegli anni di grande trasformazione e di sfide femminili, come del resto ci ha lasciato Elsa Schiaparelli con la sua *Shocking Life* del 1954. Sappiamo che non si diede visibilità alla sua morte nel 1944, e che il nome Gallenga fu dimenticato; la sua collezione fu ceduta dal figlio alla fondazione Tirelli, dove rimase in giacenza, dimenticata, per molti anni. Negli anni Settanta le sorelle Fendi capitano nella sede e scoprono costumi, accessori e specialmente le borse di velluto con le decorazioni: le sorelle Fendi copieranno questo stile (Tirelli e Vergani 1981, p. 103); da quel momento inizierà una flebile riscoperta, che poi si imporrà ai nostri giorni con l'avvento del digitale e degli studi sulla moda italiana (Raimondi 1996).

Un fattore che poteva spiegare sia la sua ascesa, che il suo ritirarsi dalla scena e il conseguente oblio è da ascrivere certamente alle dinamiche storiche e politiche in cui si trova ad operare, con inizio nel 1913, con la parentesi della guerra, e con l'ascesa negli anni Venti e Trenta. Sono anni cruciali e rivoluzionari per la moda occidentale e sono gli anni dell'ascesa del fascismo. Come il nome "Monaci" la pone in un contesto intellettuale ed artistico privilegiato, così il nome "Gallenga" la pone in una cornice di riferimento storico e patriottico, dalle ascendenze rivoluzionarie e risorgimentali. Oltre al marito oncologo (nella équipe dei medici del duce), vi è anche la figura del conte Romeo Adriano Gallenga, senatore, con incarichi importanti nel campo delle relazioni internazionali e della promozione dell'Italia all'estero (a suo tempo era stato favorevole all'impresa coloniale italiana in Libia).

Romeo Gallenga aveva ospitato nella sua abitazione di Perugia lo "stato maggiore" della marcia su Roma nel 1922. Se i nomi Monaci e Gallenga potevano averle aperte delle porte, indubbiamente il nome Gallenga spiegabilmente era diventato con la caduta del fascismo un nome imbarazzante. Ma la famiglia Gallenga, a partire dal suo capostipite fino a Romeo, aveva aperto una via al mondo anglo-sassone. Il conte Romeo grazie, al rango della famiglia materna, i nobili scozzesi Montgomery Stuart, era stato anche insignito del cavalierato britannico (Knight of the British Empire, KBE) ed era con passione coinvolto in attività culturali e letterarie di ponte tra le due culture, il che era esattamente in linea con le aspirazioni di Maria. Cresciuto sotto l'influenza della famiglia Montgomery Stuart, era anche stato

traduttore dell'opera di John Ruskin (1819-1900) sull'arte italiana. Un aspetto, questo, finora mai menzionato dalle poche pagine sulla vita di Maria, ma vale la pena ricordare che John Ruskin fosse legato ai Pre-Raffaelliti (la sua ex-moglie sposò John Everett Millais, sulla cui arte aveva scritto). Il legame con il mondo della confraternita Pre-Raffaellita, e quindi con l'opera di William Morris e il movimento inglese delle Arts and Crafts, l'influenza che ebbe sull'opera di Maria, e anche sulla Secessione europea e Romana, è quindi, un importante tassello mancante a una visione completa che ne permetta una rivalutazione (Masiola 2019)¹. Un riferimento al capostipite della famiglia Gallenga è utile per illustrare i rapporti con l'Italia risorgimentale. Antonio Carlo Napoleone Gallenga (1810-1895), uomo politico, prolifico autore letterario, nonché di una prima grammatica della lingua inglese (1851), all'inizio della sua carriera rivoluzionaria e mazziniana, era dovuto fuggire dall'Italia e aveva dovuto intraprendere avventurosi viaggi e soggiorni tra Tangeri, Malta, la Francia e gli Stati Uniti. A Boston (1836-1839) insegnò letteratura italiana ed entrò in contatto con eminenti letterati come Henry Wadsworth Longfellow, ai quali aveva trasmesso l'amore per Dante, di cui Longfellow divenne traduttore; e soprattutto si guadagnò la stima dello storico W.H. Prescott. Dopo la fase americana, Gallenga si stabilì a Londra, dove iniziò l'attività di corrispondente per il *Times*, e seguì la campagna di Garibaldi con lo sbarco dei Mille. Fu, poi, inviato come corrispondente durante la Guerra Civile americana, e nel 1864 organizzò la travolgente visita di Garibaldi a Londra, dove venne acclamato da una folla oceanica a Trafalgar e fuori Buckingham Palace, come testimoniano le illustrazioni. A Londra, dove aveva già soggiornato, stabilì un profondo legame basato su comuni ideali letterari e patriottici con la famiglia di Gabriele Pasquale Rossetti, e la Pre-Raphaelite Brotherhood, fondata dal figlio di Rossetti, Dante Gabriel. Le affinità e i legami con le personalità culturali dell'epoca, specie quelle interessate alla letteratura italiana, si rafforzarono: conobbe il poeta Leigh Hunt, il romanziere William Thackeray e lo storico-filosofo Thomas Carlyle, come documentato nella sua autobiografia (1881). La confraternita Pre-Raffaellita era stata fondata nel 1848 dal nucleo originario, oltre che di Rossetti, di John Everett Millais e William Holman Hunt, rimar-

1. Ruskin con le sue teorie e con gli scritti sull'arte del Rinascimento aveva ispirato già nel 1888 le gilde a Londra (East London, Guild of Handicrafts), dove l'architetto C.R. Ashbee (1863-1942), insegnava l'arte orafa dagli scritti di Cellini che egli stesso traduceva per gli allievi.

cando, così, l'affinità della famiglia Rossetti con Gallenga. Il padre di Dante Gabriel e di Christina Rossetti, Gabriele Pasquale Giuseppe, era anche lui un proscritto e rifugiato politico, essendo stato fondatore della carboneria napoletana. Come Gallenga, svolgeva attività accademica con lezioni dantesche, promuovendo un'immagine di Dante nella cultura anglo-sassone di esiliato, parallelo a quella dei patrioti risorgimentali. Fino alla sua cecità, Rossetti padre ricoprì la cattedra di letteratura italiana al King's College a Londra, a partire dal 1831. Osservando le date, gli avvenimenti e le proposte rivoluzionare dell'arte e nella storia, il 1848 non è solo l'anno delle rivoluzioni nelle capitali europee: i Pre-Raffaelliti non scelsero la data a caso. Anche Karl Marx e Friedrich Engels scelsero questa data. È notevole il fatto che, mentre i Rossetti e Gallenga sono italiani a Londra, i nostri due sono tedeschi a Manchester. Qui a Manchester abbiamo un altro riscontro con la famiglia Gallenga, in relazione alla sperimentazione ed ai brevetti della chimica delle tinture e dei tessili, che ci collega anche alle innovazioni di Maria. Il fascino della pittura Pre-Raffaellita stava anche negli effetti mono-cromatici delle vernici smaltate, e dell'uso della ruggine, dei cobalti con cui risaltavano i tessuti. Non a caso a Manchester, nel campo del tessile e della tintura, troviamo la famiglia Schunck, di origine tedesca. Juliette (1826-1855), la figlia di Martin Schunck (o Schunk), magnate, filantropo e fondatore dell'industria sposerà Antonio Gallenga. Ma il fratello di lei, Edward Henry (1820-1903) è il grande scienziato chimico e fondatore della British Chemical Society, nonché, come il padre, filantropo. Aveva frequentazioni con i Pre-Raffaelliti, con William Waterhouse (1849-1917) e con circoli letterari come con la famiglia di Elizabeth Gaskell (Chappel e Shelston 2000). Anche Maria aveva sperimentato pitture naturali su tele.

Divenuto benestante, Antonio Gallenga acquisì il Palazzo Antinori, nel centro di Perugia, per suo figlio Romeo senior: iniziò, così, il legame con l'Umbria della famiglia. Romeo senior aveva sposato Mary Montgomery Stuart, che gli diede dei figli, tra cui l'ultimo sopravvissuto alla famiglia Stuart Gallenga, Romeo Adriano junior. Romeo era contemporaneo di Maria, e vi era una correlazione diacronica nelle tematiche e nell'impegno di Maria negli anni in cui Romeo era figura di rilevanza nella promozione dell'Italia (Tosi 1971).

Visto quanto esposto, vi è una certa distanza rispetto ad altri artisti come l'italo-ispanico Mariano Fortuny, a cui Maria viene spesso comparata, in quanto in lei è vivo questo progetto politico identitario nazionale. La sua è una sfida costante, sia nei progetti di espansione, che nell'uso delle tecniche e dei materiali, da cui deriva anche

questa sua riscontrata reticenza verso le autorità. Viene considerata una minaccia, specie durante la fase più lugubre fascismo. Se il nome che portava poteva essere un motivo di rispetto e poteva proteggerla politicamente, questo venne a mancare con la morte di Romeo nel 1938, con l'addensarsi delle nubi di guerra e con le bieche leggi razziali. Quindi la chiusura della sua attività e il ritiro, presso la villa al Trasimeno, dove, sei anni dopo, nel 1944, morì.

Viene dimenticata subito e il suo nome cancellato dalle storie della moda italiana (v. Levi Pisetzky 1995; Cocciolo e Sala 2001; Donanno 2001) e in quei Paesi dove aveva pionieristicamente introdotto il luxury branding del Made in Italy (v. Riberiro e Cumming 1989; O'Hara Callan 2001; Tungate 2006; Edwards 2011). Se questo sia dovuto a motivi politici, al peso del nome Gallenga, o a motivi personali più difficili da far emergere non è dato di sapere: l'assenza di documentazione e testimonianze sembra quasi premeditata. Ma anche l'assenza di ogni traccia estetica e di arredo artistico nella Villa in cui morì rimane un mistero. Oggi, avrebbe ben potuto essere un museo (Cittadini 2017b).

Il fatto che sia passata dal mondo del glamour e delle vie del lusso a New York, Londra e Parigi alle zone depresse e malariche del Trasimeno a Passignano, indica una profonda crisi e un ripensamento. L'opera di una grande italiana sulla scena internazionale del protagonismo femminile (Babini e Lama 2010) è quella di Maria Montessori, anche lei ribelle al regime, che aveva iniziato la sua sperimentazione pedagogica proprio in Umbria (Stewart-Sternberg 2006, pp. 36-59). Maria con la stessa passione con cui si era dedicata alla promozione dell'arte e della moda si impegna in Umbria in una azione umanitaria ed educativa nelle aree rurali, dove regnava l'analfabetismo e la malaria, fino all'ultimo.

4. L'alba dorata del Made in Italy e la rinascita digitale

Come risultante di questo oblio e di mezzo secolo di emarginazione, si ha che nella rete si trovano proliferazioni di poche righe, spesso con inesattezze e discrepanze. È il rischio che ci pone la rete, con una proliferazione di siti, con le stesse immagini, spesso senza riferimenti e didascalie. In alcuni siti viene definita "sarta romana" o di Venezia.² Nella letteratura esistente diventa emula di Mariano

2. "Sarta-artista" è il termine usato di solito (Gnoli 2006, p. 126): «Il fondo Gallenga fu acquistato da Umberto Tirelli nel corso degli anni Settanta. È appartenuto a Maria Monaci Gallenga (1880-1944), sarta romana che concentrò la sua attenzione sul tessuto stampato, svolgendo un'appassionata attività di promozione del prodotto italiano in Francia, a

Fortuny: «artists who followed Fortuny's lead include several Italian dressmakers. One was Maria Monaci Gallenga who had been a painter» (Cunningham 2003, p. 215). La letteratura internazionale sulla moda italiana sembra essere concentrata sull'italo-spagnolo Mariano Fortuny y Madrazo (1871-1949), il cui lascito è oggi il Palazzo Fortuny a Venezia con il museo. Ingiustamente il rapporto della Gallenga con i movimenti delle Arts and Crafts e l'ispirazione derivata da William Morris e il Pre-Raffaellitimo sembrano stati dimenticati; ben altro focus ha ancora oggi Fortuny, (O'Hara Callan 2001, p. 103; Byatt 2016), come emerso in tempi recenti anche in mostre sullo stile Liberty.

Maria Gallenga fa propria la missione di promuovere le arti e il design regionale, dall'Umbria alla Sardegna, coinvolgendo soprattutto il mondo femminile. In ciò riflette la visione inclusivista e totalizzante di William Morris. Il fervore "patriottico" la fa devota di Dante, come suo padre Ernesto Monaci, e come i Pre-Raffaelliti. In ciò è instancabile, specie quando in Francia organizza la Società Dante Alighieri, e nella sua *Boutique* organizza letture di Dante. E non solo: in Inghilterra, l'estetica del manufatto per la Confraternita voleva anche includere l'illustrazione e la rilegatura dei libri, da poter offrire con rispetto ai lettori, specie ai bambini. Gallenga, sull'onda di questa concezione del libro e della lettura, organizza anche esposizioni di libri e di edizioni pregiate. Purtroppo anche recenti eventi e prestigiosissime esposizioni non hanno ancora messo in luce appieno questi intrecci e dinamiche transculturali dell'opera della Gallenga e il mondo anglosassone.³

Con lo sviluppo delle immagini in rete, delle piattaforme digitali e delle vendite all'asta online i suoi abiti hanno avuto un rinnovato interesse, così come i modelli nelle collezioni di prestigiosi musei quali il Victoria and Albert a Londra, il Metropolitan a New York, il Chicago Institute of Arts, il Fine Arts Museum di San Francisco, il museo di Filadelfia, e il museo del costume di Bath, oltre in Italia, al museo tessile di Prato, il museo del costume a Palazzo Pitti, Firenze,

Parigi, gestendo dal 1928 al 1934 la Boutique Italienne». http://siusa.archivi.beniculturali.it/cgibin/pagina.pl?TipoPag=comparc&Chiave=351592https://tirellicostumi.com/it/storia/collezione_autentici_6.

3. V., ad esempio, *The Glamour of Italian Fashion since 1945* (Stanfill 2014), e anche *Italian Glamour: The Essence of Italian Fashion from the Postwar Years to the Present Day* (2014). Per contro, ne *Il ritorno in Italia 1927. Salvatore Ferragamo e la cultura visiva del Novecento* la si accosta al lavoro della sartoria: «L'antico mestiere di sarta, ricamatrice e operaia tessile faceva intravedere nuovi sviluppi imprenditoriali esemplificati dal percorso di Coco Chanel in Francia e da quello di Maria Monaci Gallenga in Italia» (Ricci, in Ricci e Sisi 2017, pp. 118).

e l'importante collezione Tirelli Trappetti a Roma. Ma con il proliferare delle immagini in rete a volte le attribuzioni sono imprecise. La blogsfera e le comunità in rete reduplicano modelli non autentici o imitazioni, spesso senza riferimenti e didascalie (e-Bay, Pintrest, BlogSpout, vendite all'asta vintage).

Il paradosso è che se l'accesso virtuale alle collezioni dei musei dà accesso e visibilità alle collezioni e offre una prospettiva diacronica sull'evoluzione degli stili, d'altro canto questo genera una de-contestualizzazione, mentre la proliferazione di immagini si sussegue indiscriminatamente senza un approccio critico e analitico.

Emerge l'assenza di studi sul ruolo della Gallenga che sia contestualizzato come fenomeno di resistenza culturale nel ventennio fascista, il suo ritiro, e il suo successivo dedicarsi a un impegno educativo altrettanto innovativo, seppur il nome sia apparso in nuovi approcci critici storicizzati (Paulicelli 2004, pp. 45-46; Paulicelli 2016, p. 90).

Il fascino della sua Bottega Italiana a Roma e a Firenze, come a Parigi, è irresistibile per le grandi dive. Lina Cavalieri, Francesca Bertini, Eleonora Duse indossano abiti creati per loro, che richiamano anche i personaggi di scena. Lillian Gish, quando gira il film muto *Romola*, tratto dal romanzo di George Eliot, per la regia di Henry King, e ambientato nella Firenze medicea, si reca nella sua Bottega nel 1924. Echi e riflessi medievali si scorgono nelle maniche allungate, nelle mantelle con cappuccio, nella monocromia che aumenta l'effetto drammatico, mentre effetti rinascimentali sono negli stilemi ornamentali. Le coordinazioni con le borse ed accessori ammaliano le donne della nobiltà, tra cui le sorelle Santa e Livia Borghese, e Donna Franca Florio, e, di riflesso, anche le donne dell'alta società americana. Ma dietro a questo glamour, sontuosità reciproca, abiti, figure che li indossano, scena sociale o artistica in cui vengono indossati, ci sarà una astuta e infaticabile promozione di immagine attraverso un network di contatti e relazioni personali, specie femminili. Riguardo alla Gish, la sua visita alla Bottega Gallenga viene diffusa attraverso un abile *storytelling* pubblicitario, in cui una giornalista italiana a Firenze per caso si imbatte nella Gish che entra dalla Gallenga. Entrambe si trovano lì 'per caso': «L'autre jour, au studio de Mme. Gallenga, dans un de plus ancien palais de la vieille Florence...» (Amati 1924, pp. 22-24); viene fatta una intervista in francese che poi verrà inviata a Parigi, a una rivista di cinema. Ma metà dell'intervista illustra la Bottega, gli arredi, e la preziosità dei tessuti: sembra di entrare in un racconto fiabesco, perché anche la Gish è definita "la petite fée de l'écran". Siamo a mesi prima dell'i-

naugurazione della *Boutique* a Parigi, e l'operazione oggi si direbbe un *teaser* pubblicitario.

5. La grande sfida: Parigi la capitale del mondo

Gli anni parigini hanno segnato un grande successo della stampa qualificata francese, come *Le Figaro*, dopo la grande crisi americana e mondiale del 1929. Ancora una volta, la creazione di immagine sembra operazione che affianchi l'articolo sulla Gish pubblicato a Parigi e rafforzi un articolo precedente: «Mme Gallenga est un exemple de ces impérieuses vocations d'artistes qui se manifestent spontanément dès la première jeunesse et s'affirment en dépit de tous les obstacles. Les obstacles, pour elle, vinrent surtout de son milieu, où le travail est, encore aujourd'hui, une nouveauté, et des conditions de sa vie qui sont celles d'une femme du monde» (Hélyes 17 agosto 1930, p. 9). Vi si trovano le comunanze, persino l'amicizia del padre con "il nostro" Mistral; è un tributo all'ingegnosità femminile italiana e francese, visto il difficile momento per le importazioni di tessili di lusso e le tasse. Ma la forza del lavoro femminile nella moda sopravvive grazie all'artigianato ed all'abilità sartoriale manuale e del ricamo: «La vie est très chère en Italie, les impôts lourds, et les classes cultivées y sont dans la gêne...comme chez nous». L'impressione è che abbia quasi sentito dal vivo le parole di Maria, che emerge in questa visione Pre-Raffaellita della moda e delle arti: «Maria Gallenga conçoit une robe, un manteau comme un oeuvre de beauté à laquelle participent tous les arts: la peinture, la sculpture, et même la poésie» (Hélyes 17 agosto 1930, p. 10).

Come già anticipato, Maria aveva ottenuto il Grand Prix alla Exposition des Arts Décoratifs et Industriels des Arts Décoratifs, che diede avvio e diffusione al movimento dell'Art Déco, sia in Europa che in America. Lo stile era applicabile alla scena architettonica, oltre che al design scenografico e all'arredo teatrale, in cui anche Maria si cimentava, ben consapevole che nell'epoca dell'industrializzazione lei capitalizzava sull'immagine italiana di magnificenza rinascimentale contro la produzione standardizzata. La Secessione Romana (1913-1918) rifletteva non solo il legame con la ribellione del Pre-Raffaellismo, ma anche lo spirito delle "secessioni" estetiche che attraversavano le città europee, da Barcellona a Praga, dal modernismo di Madrid fino allo Jugendstil di Monaco, Vienna e Lubiana. Maria era orgogliosa di fare parte della Secessione e di affiancare e organizzare mostre per altri artisti, architetti e designers italiani all'estero. Alla mostra di Parigi esponeva nel padiglio-

ne italiano anche Buccellati, la grande casa di gioiellieri milanesi, che oggi è un brand esclusivo di lusso. D'Annunzio commissionava a lui gioielli per Eleonora Duse. Il riferimento all'oro e alla gioielleria d'antichità dei Buccellati, con la tecnica di traforo a tulle o nido d'ape che seguiva canoni rinascimentali è accostabile al lavoro di Maria. Joseph Roth, corrispondente del *Frankfurter Zeitung* descrive gli effetti delle creazioni Gallenga al Padiglione Italiano il 26 agosto del 1925. Parigi è la città degli americani e Maria sa già bene come mantenere il plauso che già ha avuto nel 1915, dove le stoffe dipinte d'oro e d'argento, le mantelle e gli abiti sono decorati da ornamenti rinascimentali. Roth scrive che è da Maria che le signore americane amano incontrarsi e avvolgersi in quei mantelli Borgia o in quei manti di velluto rosso e porpora rinascimentale: sono sia donne giovani che matrone anziane, inabili a resistere a quella tentazione. Roth conclude con l'esclamazione americana "wow!", che queste turiste fanno per Maria Gallenga, la stessa esclamazione fatta di fronte alla Venere di Milo, alla Monna Lisa o agli schiavi di Michelangelo (Roth 1987, p. 23). Questo effetto di stupore che provoca la sua opera, Roth lo accosta a Michelangelo. Curiosamente, dieci anni prima, quando l'Italia era appena entrata in guerra, anche Eleonora Duse faceva questo accostamento, per esorcizzare nell'arte spirituale la follia in cui tutta Europa era piombata. La Duse scrive in francese alla figlia, parla delle lunette dei profeti alla Cappella Sistina e sogna quando la guerra sarà finita, sogna la California e si esprime in francese con la sua "Ma pupa".

Ritorna il richiamo all'industria Americana cinematografica di cui David Griffith era il grande maestro che aveva anche ammirato il film *Cabiria*, e con cui anche la Gish collaborava. Le pellicole e la nuova fotografia di moda sperimentata in America da Richard Gordon Matzene (Chield 2013) attraggono la Gallenga, che esporrà anche nella galleria di Matzene. Maria ed Eleonora sono di casa a Parigi, ma hanno in comune anche il sogno americano. Nei trionfi di Londra, come a Chicago, San Francisco e New York, ciò che affascinerà maggiormente saranno i tessuti monocromatici a tinte forti neo-gotiche. La collaborazione con artisti della Secessione come Vittorio Zecchini o Duilio Cambellotti è ben nota, ma i motivi di ispirazione dalle vetrate neo-gotiche di William Morris e dalle figure di angeli del Pre-raffaellismo di Edward Burne-Jones non sono stati riconosciuti, nonostante le sue visitazioni londinesi e i richiami espliciti al simbolismo del medievalismo cristiano inglese. La sua sintesi è ben progettata nell'immagine del logo che si richiama all'iconografia delle due dame, circondate da una lunetta Liberty.

In una simile vena, la lombarda Rosa Genoni (1867-1954), la creatrice di moda e grande imprenditrice, si richiamava anche lei ai maestri, specie a Botticelli con un famoso abito (Paulicelli 2004; Paulicelli 2015). Pure lei decisa a non subire imposizioni e impegnata nella causa dell'emancipazione femminile, collabora con Anna Kulisoff. Le sfide quindi che emergevano erano molteplici: quella del regime, quella della depressione, quella della questione femminile, e nel caso presente, quella a Parigi, "la capitale del mondo", nelle parole di Joseph Roth. Era noto, però, che i nostri tessuti pregiati venduti ai francesi, tornavano indietro confezionati a costi molto elevati. Non era un contesto facile e anche Elsa Schiaparelli (1890-1973), che vi si trovava dal 1922, è costretta a chiudere nel 1926 la sua attività iniziale proprio per dissesti finanziari, proprio quando Maria è all'apice della sua fama. Ma, ironia della sorte, il marchio Schiaparelli, definitivamente morto con la morte di Elsa, sarà acquisito e rivitalizzato negli anni Settanta e oggi è un *luxury brand* da Parigi a New York. Non era facile sbarcare a Parigi ed essere italiana. Parte subito un attacco al vetriolo, che contrasta con la descrizione di Roth, e il "wow" delle americane. Eccezionalmente è scritto da un uomo, Bernard Gervaise (1881-1960), anche prolifico autore, quando gli articoli più importanti erano scritti da donne. L'attacco sarcastico con cui parte subito è l'accusa di essere una pedina del duce, ed appare su *Paris Soir*, il 21 agosto 1926: «...dessinatrice romaine, commandée de service par le duce, a crée deux modèles de robes que toutes les dames italiennes devront bientôt porter *sous peine de blâme, de bastonnade et de proscription*» (Gervaise 1926, p. 1; enfasi aggiunta). Vi si citano dei motivi per cui Mussolini pianifica il controllo sulla moda italiana: il primo era rivedere il processo di emancipazione femminile, e tenere le donne in casa ben paludate, il secondo di aumentare la produzione dell'abbigliamento nazionale contro mode e gusti stranieri, specialmente di importazione francese, e il progetto, secondo il giornalista mira a:

fair régner la vertu dans la Péninsule en *soustrayant la femme italienne à l'influence pernicieuse de la jupe courte*, qui sévit dans le monde entire; faire pencher du bon côté la balance économique et, du meme coup, sauver la lire en arrêtant radicalement l'importation des modèles étrangers...doter enfin le contingent féminin d'une uniforme destine à faire pendant à la chemise noire des hommes et de *supprimer une fois par toutes la fantaisie et la pagaie vestimentaire intolérable* dans une caserme bien tenue (Gervaise 1926, p. 1; enfasi aggiunta).

Come abbiamo visto, la critica femminile nella persona di Marc Hélys, che in realtà è Marie Léra, che scrive sotto nome maschile,

la difende in modo appassionato. La Hélys-Léra, che collaborava con Pierre Loti, non poteva certo essere tacciata di simpatie con il regime fascista (Hélys-Léra 1925, pp. 704-708). La risonanza che ha l'apertura della *Boutique Italienne* verrà confermata dalla rivista americana *Vogue* (edizione francese), anche in una data tragica per la moda, come quella dell'ottobre del 1929, con il crollo di Wall Street il 24 ottobre: «L'art decorative créé par les meilleurs artistes de l'Italie d'aujourd'hui vous sera révélé par une visite à la Boutique Italienne» (*Vogue*, October 1929). Se in America anche il crollo della moda di lusso imponeva un regime di austerità (v. Gnoli 2000; Paulicelli 2004),⁴ la Gallenga continuava incessante a lavorare.

Ma come frenare la Gallenga e l'*appeal* che lo sfarzo aveva sul mercato americano in un'epoca in cui gli attori si commissionavano da soli gli abiti di scena, fidandosi dei consigli degli stilisti e lavorando con loro? (Bignami 2005, pp. 231-234). Per il teatro e le dive come la Gish o anche Gloria Swanson, siamo in un'epoca in cui con le fotografie e i cinegiornali già si vedeva l'uso di abiti non solo sullo schermo, *on-stage*, ma anche *off-stage*, nella mondanità, regalando sogni nei momenti più lugubri della miseria che attanagliava l'America e l'Europa. Se vi è un motivo del suo abbandono dalla scena dopo i successi del decennio 1920-1930, oltre al fatto di non essere timorata dal "codice vestimentario" basato sull'austera autarchia, questo è da rintracciare anche nel non poter più usare materiali e metalli preziosi per i suoi abiti da sogno, in un momento in cui le donne italiane davano le loro fedi alla Patria.

6. Preziosità rinascimentali: Londra sulla scia Pre-Raffaellita

Rispetto al successo in America, il contesto inglese offre stimoli per indagini che vanno ben oltre l'accumulo di dati sulle esposizioni e sugli articoli della stampa. Se in America vi era uno stigma di tipo razzista sull'immagine dell'emigrazione italiana, a Londra il contesto era ben diverso. Nel campo della moda, soprattutto maschile, si tendeva a ridicolizzare gli inglesi che, tornati dal Grand Tour, si vestivano "all'italiana", mentre la moda maschile italiana era affetta da oltre due secoli di inguaribile anglomania come ci testimo-

4. Paulicelli annota: «The massive steps taken in the field of fashion by the fascist regime drew immensely, especially in the regime's first nationalist phase, on the cultural ferments and proposals that characterized the world of fashion in liberal Italy» (Paulicelli 2004, p. 46). Rosa Genoni e Lydia De Liguoro erano originalmente in linea con l'aspirazione della creazione di una nuova moda, per una nuova donna, soprattutto Lydia Dosio De Liguoro e la sua rivista *Lidel* fondata nel 1919.

nia Ippolito Nievo in *Confessioni di un italiano*, pubblicato nel 1858, ma riferito a decenni prima (Masiola 2009, pp. 80-81). La pratica di inviare i figli delle sartorie maschili italiane e dei sarti italiani nel cuore della moda inglese, a Savile Row a Londra, è un terreno fertile di ammirazione reciproca e contaminazioni cross-culturali, fino all'epoca delle giacche fatte per i film di *James Bond* dalla sartoria Brioni. L'inizio del rispetto e dell'amore per la moda italiana parte da fattori culturali oltre che politici, come abbiamo visto in epoca vittoriana e coinvolge anche il pubblico femminile. La visita a Londra di Giuseppe Garibaldi (1807-1882), che invece aveva sofferto l'indigenza a Staten Island (New York) con Antonio Meucci, dal 1850 al 1851, cambia la prospettiva e la percezione. Il legame comune è l'idealismo patriottico con Antonio Napoleone Gallenga che organizza la sua venuta. Così, dalle caricature feroci sulla moda italiana maschile dei "macaronis" (v. Donald 2002; McNeil 2015) si passa al fascino che suscita "l'eroe dei due mondi" nel delirio delle sue ammiratrici inglesi nelle sue apparizioni a Trafalgar Square, e nel suo discorso al Crystal Palace nel 1864. La moda inglese lanciava la camicia rossa garibaldina per le donne, nonché gli stivali o "Garibaldi boots". Certo, permaneva ancora la satira contro il lusso e i gioiellieri, ma il Rinascimento in quel momento era rivitalizzato dal Risorgimento.⁵ È contemporaneo a questa consapevolezza ideologica e culturale della moda anche il riscontro della moda del design basato su modelli di ornamenti scoperti in scavi archeologici, dall'antica Grecia alle aree Etrusche, e il fascino che gli inglesi subiscono per una moda della mediterraneità, che ben ripagherà Mariano Fortuny con i suoi abiti come il modello Delphos, all'inizio del Novecento. Non era l'opulenza ad attirare, ma il mistero degli ornamenti delle civiltà mediterranee, dalle parure di Elena di Troia ai corredi delle tombe etruschi, o dai modelli imperiali romani che i gioiellieri italiani riproducevano. Anche in questo caso, abbiamo delle famiglie di orafi esiliati in Inghilterra. Gli orafi Castellani e Giuliano ne sono un esempio. Non è un caso che nel romanzo di George Eliot, *Daniel Deronda* (1876), vi sia collana etrusca a innescare tutta una serie di concatenazioni e di circostanze attorno a cui si snoda l'intreccio drammatico. La protagonista, la seducente Gwendolen Harleth, impegna al banco la sua collana etrusca con tre turchesi, dopo aver perso al tavolo della roulette (Masiola 2009, pp.

5. «The Garibaldi shirt was popularized in 1860 and the baggy, bloused style was worn exclusively by women and remained popular for some years, eventually turning into the Victorian shirt waist modern woman's blouse» (Cunnington 1990, p. 208).

206-210). I gioielli creati dai Castellani e da Carlo Giuliano a Londra e nelle corti europee promuovevano un'immagine di esclusività e raffinatezza che si ispirava alla Roma imperiale e al Rinascimento (Phillips 2012, pp. 138-140), oltre agli ornamenti più o meno autentici che venivano portati a casa dopo il Grand Tour, come souvenirs. Castellani a Londra creava pendenti smaltati rinascimentali (1865) e il diadema etrusco Cuma (1862), Carlo Giuliano creava tiara ghirlandati (1870). La regina Alessandra, in un dipinto famoso, all'inizio del secolo (1902), indossa un bracciale 'Serpenti' stile Bulgari, da cui non si separerà mai.

Le attività dei Castellani e di Carlo Giuliano a Londra coincidono con la produzione artistica di Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) e della Confraternita Pre-Raffaellita. Anche Rossetti fa uso di ornamenti di ispirazione italiana, acquistati da collezionisti, e che sono visibili nei suoi quadri e nei quadri di allievi, come nel quadro *Monna Vanna* del 1866 (Masiola 2019), ricco di rimandi alla moda e ai monili italiani, nei coralli, nei tessuti e nel ventaglio. Da notare che questo quadro verrà riproposto nella versione dell'ultimo Pre-Raffaellita, Frank Cadogan Cowper. Nello stesso modo sperimentava anche Maria Gallenga, richiamandosi anche a canoni del neo-gotico inglese ed al Liberty nei tessuti. Non a caso, ad Amsterdam, la casa Metz, che esponeva i manufatti del marchio Gallenga, era anche concessionaria per la casa *Liberty* a Londra. Gli intrecci e la circolarità dei movimenti era dall'Italia e verso l'Italia, e coinvolgeva anche artisti americani, come John William Sargent che fa un ritratto alla Duse (1893). Ma è Frank Cadogan Cowper (1877-1958) il ponte artistico tra Maria Gallenga, Rossetti e gli altri Pre-Raffaelliti come William Morris. Ritraducendo tematiche e motivi mitici, Cowper in modo moderno accresce in dimensioni ciò che era un cesello ornamentale, in modo che non sia la stoffa ad esserne protagonista assoluto, ma l'intero disegno che a volte si fonde in modo magico con il paesaggio, come nel caso dei papaveri della *Belle Dame Sans Merci* (1926). L'effetto cromatico sullo sfondo di tessuti dipinti in colori scuri di rosso e blu, o nero, richiamano i motivi ornamentali della Gallenga nei tessuti veri, dalle sue *Venetian Ladies listening to a Serenade on the Grand Canal* del 1909, esposte a Roma nel 1911, fino a *Sir Lancelot and the Four Queens* del 1954 (v. Waterman 2008; Waterman 2016; Marmor 2013).

Le citazioni intertestuali si rincorrono e sono ben visibili (v. Cittadini 2017a, 2017b). Maria era più giovane, ma muore prima, nel 1944, quando ancora infuria la guerra. Entrambi hanno avuto un immeritato oblio (Masiola e Cittadini 2020).

7. Il fascino del sontuoso e il sogno americano

La promozione della Gallenga attraverso interviste con le dive come l'americana Gish non è casuale, ma fa parte di una strategia della cultura d'immagine, assieme al poster in cui si vede un abito rosso, il cui modello è echeggiato negli abiti della collezione del Metropolitan Museum, come altri abiti in rete, tutti rifatti da modelli, e spesso donati da privati. La stampa americana riconosce la rappresentazione di una nuova moda, adatta alla donna nuova italiana.

All'epoca della prima mostra americana, mesi prima dell'entrata in guerra, il mondo femminile sogna ancora splendori e bellezza. Lo stile italiano e il suo successo viene puntualizzato negli articoli, come in una ricetta: differisce dallo stile francese, vi è l'eco dei grandi maestri del Rinascimento, si contrappone il lavoro a mano contro la produzione di massa industriale, la sontuosità del tessuto e i metalli preziosi, nonché il brevetto di una tecnica segreta. Questo forse era il richiamo maggiore per il compratore americano nell'epoca del modernismo. Il fatto che fosse una donna a brevettare aumentava la simpatia e la solidarietà. Inoltre, psicologicamente si ricorre alla tecnica pubblicitaria dell'esclusione: chi non lo possiede è la persona che non ha buon gusto e magari è un *parvenu*. A ciò si aggiunge ancora un'altra gratificazione per il compratore, che ancora oggi determina la garanzia di qualità e dell'ultima moda. Il fatto che le siano stati attribuiti premi prestigiosi e riconoscimenti, e il fatto che l'aristocrazia europea ne abbia decretato il valore sono una certificazione di assoluta affidabilità. Nessuna donna dell'alta società americana poteva resistere a questo richiamo, tanto che nella lista delle acquirenti in un articolo vengono anche indicati i nomi completi delle famiglie delle signore che hanno acquistato i modelli, come nelle liste di invitati ai grandi balli che si ritrovano nei romanzi di Edith Wharton e nel *Grande Gatsby* di Fitzgerald. Il nome e la presenza della Gallenga in America sono di per sé un evento. Questo è l'anonimo articolo del *Daily Town Talk*, l'illustre quotidiano di San Francisco, il 25 ottobre 1915. L'Italia è già entrata in guerra e l'America esprime anche la sua simpatia per Maria Monaci Gallenga in questo modo:

One of the absolutely new thing exhibited at the Fair consists of the wonderful velvet mantles which are to be seen in the Italian pavilion. These mantles are all hand painted, in nine different shades of gold, by a special process, the invention of a very distinguished painter, Mrs. Maria Monaci Gallenga. The exhibit has been awarded the grand prize. The mantles are something quite different from the usual French style. Original and artistic, they do not appeal to the parvenue or the

wealthy person devoid of taste; only those possessed of the refinement of culture can appreciate them. In Europe they are worn by many members of the aristocracy. [...] Mrs Gallenga designs the models for the mantles and ornaments them with the antique designs from the pictures of Pinturichio (sic), Perugino, Fra Angelico and the old Masters.

Dieci anni dopo, l'11 novembre del 1925, il *Bulletin of the Art Institute of Chicago* riporta una conferenza pomeridiana tenuta dalla signora Mary Nixon nel suo Florentine Shop, dal titolo: "Beauty in Women's Clothes" secondo i costumi della Signora Gallenga (1925, p. 321).

8. Conclusioni: il mistero del declino

Il presente contributo fa parte di un progetto in corso sull'opera della Gallenga e sugli studi sulla moda. Lo scopo è ristabilire una prospettiva che riconosca il contesto culturale, letterario ed artistico della stessa opera, la sua influenza e le sue derivazioni, specie in ambito anglosassone, tra Inghilterra e America. Il metodo comparativo delle tematiche e l'interdisciplinarietà che caratterizza oggi l'emergente settore dei *cultural fashion studies* e del Made in Italy, ci permette di andare ben oltre la superficialità con cui è stato trattato il fenomeno Maria Gallenga, sia come innovazione di sistema vicino al franchising, che come innovazione chimico-tessile, oltre che estetica, come nei casi in cui sembra imitare il Fortuny (Cole e Dehil 2015, p. 122).

L'improvviso ritirarsi dalla scena e l'immediato oblio del nome, che oggi riemerge nel mondo digitale con un susseguirsi di riproduzioni di modelli e di incerte attribuzioni, è una sfida che impone di ristabilire il nome della Gallenga, le sue ascendenze con il Pre-Raffaellismo e la sua influenza su altre creatrici di moda, come le Fendi, che daranno nuova vita ai tessuti Gallenga rivisitati (Tirelli e Vergani 1981, p. 103). Molti aspetti permangono nell'ombra, come il fatto che di lei non vi sia preservato alcun carteggio né scritture autobiografiche, a differenza della monumentalità dell'archivio di Ernesto Monaci e del suo epistolario. Quelli che precedono l'ascesa del fascismo e il ventennio sono anni cruciali, in cui la Gallenga lotta per una affermazione del Made in Italy e della promozione della moda italiana. Il ritiro dalla scena nel 1938 avviene in contemporanea con la morte di Romeo Adriano Gallenga Stuart, per dedicarsi appassionatamente a una missione educativa inclusiva, come quella di tipo montessoriano, in Umbria. Il luogo in cui vivrà gli ultimi anni vicino a Perugia al Lago Trasimeno, a Villa Le Masse, non sarà

lontano dall'ultima dimora di Romeo, a Villa Mandoletto.

La luce di cui aveva brillato come artista si era di colpo spenta e ben prima della sua morte nel 1944 Maria era stata dimenticata, e mai citata per oltre mezzo secolo. Un tardivo e dovuto riconoscimento si è avuto con una mostra a lei dedicata, a Roma nel 2018 (v. De Guttry *et al.* 2018), ma non sufficiente a delineare tutta la complessità dell'opera nell'ambito del contesto letterario e culturale anglo-americano, della sfida rivoluzionaria dell'imprenditoria femminile a vocazione internazionale durante il ventennio del fascismo e del peso del nome Monaci e Gallenga.

Bibliografia

Amati G., *Interview à Lillian Gish à Florence*, in «Cinéa-Ciné», 14, 23 giugno, 1924, pp. 22-26.

Babini V., Lama L., *Una donna nuova. Il femminismo scientifico di Maria Montessori*, Milano, Franco Angeli, 2010.

Belfanti C., *Renaissance and 'Made in Italy': Marketing through History (1949-1952)*, in *Journal of Modern Italian Studies*, 20 (1), 2014, pp. 53-66.

Bignami P., *Storia del costume teatrale*, Roma, Carocci Editore, 2005.

Blum D., *Shocking!: The Art and Fashion of Elsa Schiaparelli*, New Haven, Yale University Press, 2003.

Byatt A. S., *Peacock & Vine: On William Morris and Mariano Fortuny*, New York, Knopf, 2016.

Capalbo C., *Da sartorie a case di moda. L'evoluzione del comparto abbigliamento a Roma dall'Unità al secondo dopoguerra*, in *Annali di storia dell'impresa*, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 91-239.

Capalbo C., *Storia della Moda a Roma. Sarti culture e stili di una capitale dal 1871 a oggi*, Roma, Donzelli, 2012.

Carlano M., *Maria Monaci Gallenga. A Biography*, in «Costume», 27(1), 1993, pp. 61-78.

Cerutti T., *Antonio Gallenga. An Italian Writer in Victorian England*, Oxford, Oxford University Press, 1974.

Chapple J., Shelston A. (eds.), *Further Letters of Mrs. Gaskell*, Manchester-New York, Manchester University Press, 2000.

Chiarelli C. (a cura di), *Moda femminile tra le due guerre*, Galleria del Costume di Palazzo Pitti, Livorno, Sillabe, 2000.

Chisholm H. (ed.), *Gallenga, Antonio Carlo Napoleone*, in *Encyclopædia Britannica*, 11ma edizione, Cambridge, Cambridge University Press, 1911, pp. 417-418.

Cittadini S., *Est-etica. La moda in Maria Monaci Gallenga*, Tesi dot-

torale, Perugia, Università per Stranieri, 2017, n.p.

Cittadini S., *Le stanze della memoria. Maria Monaci Gallenga*, Conferenza Università per Stranieri di Perugia, 16 luglio, 2017b, n.p.

Cocciolo L., Sala D., *Atlante Illustrato della Moda*, Verona, Demetra, 2001.

Colaiacomo N. (a cura di), *Fatto in Italia: la cultura del Made in Italy 1960—2000*, Roma, Meltemi, 2006.

Cole J.D., Dehil N., *The History of Modern Fashion from 1850*, Londra, Laurence King, 2015.

Cunningham P., *Reforming Women's Fashion 1850—1920: Politics, Health, and Art*, Ohio-Londra, Kent State University Press, 2003.

Cunnington C.W., *English Women's Clothing in the Nineteenth Century*, New York, Dover Press, 1990 (1937).

Edwards T., *Fashion in Focus. Concepts, Practices and Politics*, Abingdon--New York, Routledge, 2011.

De Guttry I. et alii, *Maria Monaci Gallenga arte e moda tra le due guerre*, Modena, Palombi, Catalogo Mostra, 17 aprile - 3 giugno, Roma, 2018.

Deserti A., *Shaping the Identity of Italian Fashion Brands: The Role of Design between Tangible and Intangible*, in «*Fashion Practice*», 6 (2), 2014, pp. 246-261.

Dionigi R., *Antonio Gallenga: An Italian Exile in Brahmin Boston, 1836-1839*, Varese, Insubria University Press, 2006.

Donald D., *Followers of Fashion. Graphic Satires from Georgian Period*, Londra, Hayward Gallery Publishing, 2002.

Donanno A., *Le parole della moda. Dizionario Tecnico*, Milano, Ikon, 2001.

Duse E., *Ma pupa, Henriette. Le lettere di Eleonora Duse alla figlia*, a cura di M. Biggi, Venezia, Marsilio, 2010.

Eliot G., *Romola*, Oxford, Clarendon University Press, 1993 (1863).

Eliot G., *Daniel Deronda*, Oxford, Clarendon University Press, 1984 (1876).

Fashion: The Definitive History of Costume and Textile, Londra-New York, DK Smithsonian, 2012.

Garosci A., *Antonio Gallenga: vita di avventura di un emigrato dell'Ottocento*, Torino, Centro Studi Piemontesi, 1979.

Genoni R., *Vita d'arte nella moda*, in «*Vita Femminile Italiana*», 2(10), 1908, pp. 1102-1108.

Genoni R., *Arte e storia del costume. Rivendicazioni femminili della moda*, in «*Vita Femminile Italiana*», 2(11), 1908, pp. 202-207.

Genoni R., *Per una moda italiana*, Milano, Ettore Balzaretti, 1910.

Gervaise B., *La mode nationale*, in «*Paris Soir*», 21 agosto, 1926.

Gnoli S., *La donna, l'eleganza, il fascismo*, Catania, Del Prisma, 2000.

Gnoli S., *The Origins of Italian Fashion. 1900-1945*, Londra, VAM, 2014.

Hély M., *L'Exposition des arts décoratifs in Les industries féminines Étrangères*, in «Le Correspondant», 23 settembre, 1925, pp. 9-10.

Hély M., *Le Figaro*, 17 agosto, 1930, p. 8.

Iannuzzi G., *An 'Eye-talian' in the New World. Cognitive Estrangement and Diglossia in Antonio Gallenga's Early Italian American Narrative*, New York, Bordighera Press, 2018.

Italian Glamour. The Essence of Italian Fashion from the Postwar Years to the Present Day, The Enrico Quinto and Paolo Tinarelli Collection, Milano, Skira, 2014.

Marmor L., *Re-Presenting Rossetti: The Art of Frank Cadogan Cowper*, Tesi MA n.p. University of Wisconsin-Milwaukee, 2013. PDF Online.

Masiola R. *Il fascino nel tradurre*, Perugia, Morlacchi Edizioni, 2007.

Masiola R., *Translating Fashion*, in *Fashion. Comunicare la moda italiana nel mondo*, Conferenza Università per Stranieri di Perugia, 5-6 giugno 2001, n.p.

Masiola R., *Luxury Branding and 'Made in Italy'*, International Summer School, Royal Docklands Campus. University of East London, agosto 3-6 2015, n.p.

Masiola R., *I Pre-Raffaelliti. Le radici utopiche e rivoluzionarie della spiritualità europea*, Conferenza Società Dante Alighieri, Università per Stranieri, Perugia, 13 giugno 2019.

Masiola R., Cittadini S., *The Golden Dawn of Italian Fashion. A cross-cultural perspective on Maria Monaci Gallenga*, Newcastle-upon-Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2020.

McNeil P., *Macaroni Masculinities*, in «Fashion Theory», 4(4), 2015, pp. 373-403.

Munn G., *Castellani and Giuliano. Revivalist Jewellers of the Nineteenth Century*, London, Trefoil Books, 1984.

Munn G., *Tiaras. Past and Present*, London, VAM, 2002.

O'Hara Callan G., *The Thames & Hudson Dictionary of Fashion and Fashion Designers*, Londra-New York, Thames & Hudson, 2001 (1986).

Orsi Landini R., *Potere e glamour. Tessuti e abiti dal Rinascimento al XX secolo*, Milano, Silvana, 2006.

Orsi Landini R., *I velluti nella collezione della Galleria del Costume di Firenze*, Firenze, Mauro Pagliai Editore, 2017.

Orsi Landini R., *Alle origini della grande moda italiana. Maria Monaci Gallenga*, in *Moda femminile tra le due guerre*, a cura di C. Chiarelli, Livorno, Sillabe, 2000, pp. 30-41.

Pancotto P.P., *Presenze femminili nell'arte della prima metà del Novecento a Roma*, in *L'arte delle donne nell'Italia del Novecento*, a cura di L. Iamurri e S. Spinazzé, Roma, Meltemi, 2001, pp. 107-120.

Paulicelli E., *Fashion under Fascism. Beyond the Black Shirt*, Oxford-New York, Berg, 2004.

Paulicelli E., *Italian Style. Fashion and Film from Early Cinema to the Digital Age*, London-New York, Bloomsbury, 2016.

Peters J., *Edward Shunck and the History of Dying*, John Rylands Library Collection, Manchester, University of Manchester, 2017:

<https://rylandscollections.wordpress.com/2017/03/02/edward-schunck-and-the-history-of-dyeing/>.

Phillips C., *Jewellery. From Antiquity to the Present*, London, Thames & Hudson, 2012 (1996).

Phillips C., *Jewels and Jewellery*, London, VAM, 2008 (2000).

Raimondi G., *Maria Monaci Gallenga, un'artista imprenditrice romana*, in «Studi Romani», 44(3-4), 1996, pp. 14-41.

Raimondi G., *Un'italiana a Parigi. L'avventura di Maria Monaci Gallenga*, in «Forme Moderne», 3, 2009, pp. 14-41.

Raimondi G., *Monaci Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani Treccani*, vol. 75, 2011, pp. 49-53.

Ribeiro A., Cumming V., *The Visual History Costume*, London, Batsford, 1989.

Ricci S., Sisi C. (a cura di), *Il ritorno in Italia 1927. Salvatore Ferragamo e la cultura visiva del Novecento*, Milano, Skira - Museo Salvatore Ferragamo, 2017.

Romani G., *Fashioning the Italian Nation: Risorgimento and its costume all'italiana*, in «Journal of Modern Italian Studies», 20 (1), 2014, pp. 10-23.

Roth J., *Die weissen Städte*, 1976 (trad. it., *Le città bianche*, Milano, Adelphi, 1987).

Shield D., *Still: American Silent Motion Picture Photography*, Chicago, University of Chicago Press, 2013.

Stanfill S. (a cura di), *The Glamour of Italian Fashion since 1945*, London, VAM, 2014.

Stewart-Sternberg S., *Taking Dictation: Maria Montessori's Writing Method*, in «Forum Italicum», 40(1), 2006, pp. 36-59.

Tirelli U., Vergani G., *Vestire i sogni*, Milano, Feltrinelli, 1981.

Tosi L., *Romeo Gallenga Stuart e la propaganda di guerra all'estero (1917-1918)*, in «Storia contemporanea», 2(3), 1971, pp. 519-542.

Tungate M., *Fashion Brands. Branding Style from Armani to Zara*, London, Kogan, 2012 (2005).

Waterman A., *Frank Cadogan Cowper: The Last Pre-Raphaelite*, Tesi, Washington, University of Washington, 2008. PDF

Watermann A., *Neo-Pre-Raphaelitism: The Final Generations*, Tesi M.A., Washington, Washington University, 2016. PDF

<https://digital.lib.washington.edu/researchworks/handle/1773/36683>.

Dall'estetica relazionale al New Institutionalism: l'arte come gesto condiviso

Luca Palermo

Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli"

Abstract

Pubblicato nel 1998, *Esthétique relationnelle* di Nicolas Bourriaud ha analizzato quelle pratiche artistiche che hanno portato le relazioni umane e sociali a divenire parte integrante dell'opera d'arte. Da una simile idea prende le mosse anche il *New Institutionalism*, fenomeno poco studiato dalla critica d'arte nazionale, che ha ridefinito l'istituzione dell'arte contemporanea e il suo ruolo nel plasmare l'arte e la diffusione culturale attraverso una nozione sempre più allargata di mostra, coinvolgimento sociale e approcci alternativi per le attività istituzionali. L'intervento mira alla comprensione del rapporto tra estetica relazionale e *New Institutionalism* le cui intersezioni si identificano nella messa a punto di approcci critici miranti alla riconfigurazione dell'apparato-mostra e nell'indirizzare la critica d'arte verso una nuova idea di estetica costruita a partire da un rinnovato impegno nei confronti dello spettatore.

Parole chiave: critica d'arte, New Institutionalism, arte contemporanea, cultura contemporanea, museo

First published in 1998, Nicolas Bourriaud's *Esthétique relationnelle*, focuses on those artistic practices that fostered human and social relationships to become critical parts of the artwork itself. Inspired by these very same ideas is the *New Institutionalism*, phenomenon that has been rarely explored by the Italian art critique, despite its fundamental role in redesigning the entire institution of contemporary art as well as modeling art itself and its cultural diffusion. Key factors in such process are: the ever-extending notion of exhibition, the social involvement, and the growing interest in alternative approaches to institutional activities. I will discuss the relationship between rational aesthetic and *New Institutionalism*, whose intersections are visible through the refinement of critical approaches to the reconfiguration of the exhibition-apparatus, with the aim of steering art critique in the direction of a new idea of aesthetic that originates from a renewed commitment towards the viewer.

Keywords: art criticism, New Institutionalism, contemporary art, contemporary culture, museum.

1. Introduzione

Pubblicato dal curatore e teorico francese Nicolas Bourriaud nel 1998, il volume *Esthétique relationnelle* ha gettato le basi per l'analisi e la comprensione di quelle pratiche artistiche che, negli anni Novanta del secolo scorso, hanno spostato l'asse metodologico dalla produzione di un oggetto da esporre al considerare le relazioni umane e sociali come parti integranti dell'esperienza estetica proposta. Passando in rassegna il lavoro di artisti come Vanessa Beecroft, Maurizio Cattelan, Liam Gillick, Dominique Gonzalez-Foerster, Christine Hill, Carsten Höller, Pierre Huyghe, Rirkit Tiravanija, Bourriaud ha individuato nelle connessioni che si stabiliscono tra le persone le basi per un'arte relazionale fondata sull'esperienza diretta e in grado di creare inedite correlazioni tra persone, oggetti

e spazio architettonico. La teorizzazione dell'estetica relazionale ha rappresentato, dunque, il primo tentativo di "formalizzare" quelle metodologie artistiche che hanno gettato il guanto di sfida a tutte quelle attività che, solitamente, hanno luogo in musei e gallerie.

Anche la categorizzazione di tali interventi artistici è stata messa in crisi: quando, ad esempio, Rirkit Tiravanija ha cucinato cibo thailandese per i visitatori di una galleria di Cologne che tipo di operazione ha portato avanti? *Performance*? Installazione? Scultura? E qualora si riuscisse ad inquadrare una siffatta operazione all'interno di un canone estetico predeterminato, tale canone riuscirebbe ad esaurire del tutto il suo significato? L'arte relazionale ha, così, sfidato il modernismo, soprattutto quello dell'immediata visibilità e della specificità del *medium* teorizzata, tra gli altri, da Michael Fried (Fried 1967) e Clement Greenberg (Greenberg 2011): lo sviluppo di dinamiche sociali e l'uso delle relazioni umane hanno caratterizzato questo slittamento teorico nella prassi artistica. «I like art allows its audience to exist in the space opened up by it – ha dichiarato Bourriaud –. For me, art is a space of images, objects, and human beings. Relational aesthetics is a way of considering the productive existence of the viewer of art, the space of participation that art can offer» (Simpson 2001, p.n.n).

L'estetica relazionale ha rappresentato, quindi, una nuova possibilità per la produzione e la diffusione dell'agire artistico e il volume *Esthétique relationnelle* ha contribuito, senza dubbio, alla messa a punto di nuove traiettorie artistiche in grado di ribaltare la pesante eredità del modernismo: si tratta di un'analisi che presenta l'arte come spazio di sperimentazione, di creazione di relazioni sociali, di modelli e di rapporti, non più un'arte legata alla rappresentazione oggettiva della realtà¹.

A partire dalle teorizzazioni di Bourriaud confluite nel suddetto volume, la riflessione critica su tali questioni ha subito una brusca accelerazione: sul finire degli anni Novanta del XX secolo, il *New Institutionalism* (o *Nuovo Istituzionalismo*) ha cercato di ridefinire le funzioni e gli obiettivi delle istituzioni d'arte contemporanea e il loro ruolo nel dare forma definita all'arte e alla cultura attraverso

1. Non bisogna dimenticare, tuttavia, che qualche anno prima, nel 1994, Suzanne Lacy aveva dato alle stampe il volume *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* di fondamentale importanza per la comprensione delle dinamiche relazionali che possono innestarsi tra artista e pubblico. Tale volume raccoglieva gli esiti di tre incontri avvenuti tra il 1989 e il 1992 ai quali presero parte numerosi artisti e curatori. Tra essi: Marie Johnson-Calloway, Newton e Helen Mayer Harrison, Adrian Piper, John Malpede, Mierle Laderman Ukeles, Judith Baca, Allan Kaprow, Lynn Hershman e la stessa Suzanne Lacy. Cfr. Lacy 1994.

una nozione espansa di mostra in grado di affiancare al momento espositivo *tout-court*, momenti di socialità diffusa, di interazione e di condivisione: l'opera/oggetto artistico, sulla scia dell'estetica relazionale, punta, dunque, ad un modello di partecipazione collettiva e a diventare interstizio sociale, modificando il modo di fruizione stesso.

Le intersezioni tra arte relazionale e *New Institutionalism* sono da rintracciare nell'obiettivo posto in essere da questi due approcci critici della riconfigurazione del medium mostra nell'ottica di una sua più attiva, aperta e democratica partecipazione, piuttosto che ad una semplice esposizione di oggetti. Entrambi gli approcci hanno portato avanti una complicata marcia contro l'idea del *white cube* (O'Doherty 2000) e contro tutto ciò che le istituzioni d'arte simboleggiano. Le implicazioni sociali sulle quali l'estetica relazionale di Bourriaud ha insistito volevano essere una sorta di provocazione nei confronti della attività quotidianamente poste in essere negli spazi espositivi. Tali esigenze sono le stesse del *New Institutionalism*; a tal proposito il curatore Alex Farquharson ha osservato che

New Institutionalism, and much recent art, sidesteps the problem of the white cube altogether. If white-walled rooms are the site for exhibitions one week, a recording studio or political workshop the next, then it is no longer the container that defines the contents as art, but the contents that determine the identity of the container (Farquharson 2006, p. 158).

Così come accaduto per l'estetica relazionale, le teorizzazioni relative al *New Institutionalism* sono confluite in un volume fondamentale per la comprensione di tale metodologia: faccio riferimento a *New Institutionalism Verksted #1*, pubblicato nel 2003 dal curatore norvegese Jonas Ekeberg, nel quale vengono passate in rassegna, sotto l'egida della critica istituzionale, mostre, istituzioni e manifestazioni artistiche al fine di avviare un processo di storicizzazione e categorizzazione di tali attività sotto la definizione di *New Institutionalism*. Il volume, pur non avendo né l'autorevolezza che gli deriverebbe da una profonda analisi del fenomeno, né il carattere militante del manifesto, oltre a porsi come punto di partenza, ma anche di arrivo, delle riflessioni teoriche ad esso inerenti, inquadra tali teorizzazioni sulla scia di quelle pratiche artistiche legate allo sviluppo della critica istituzionale e alla flessibilità ereditata dalle metodologie lavorative già sperimentate nei cosiddetti *art-sit-run-space*.

Tuttavia, il forte legame con l'estetica relazionale e il continuo volgersi ad altre esperienze critico-curatoriali hanno prodotto

molteplici definizioni dello stesso fenomeno. Oltre alla suddetta definizione, ci si imbatte in quelle di *Experimental Institutionalism* (Esche 2007), *New Institutionalism* e *Institutional Experimentation* (Borja-Villel, Ribalta 2010), *Relational Institutionalism*, *Instituent practices* (Rauning 2009), *Institution of Critique* (Fraser 2006), *Performative curating* (Lind 1999), *Reflexive curating* e *Negotiating museology* (Fowle 2011), *Utopic curating* (Arken 2010), *Tactical Museology* (Karp, Kratz 2007), *Radical museology* (Bishop 2013).

Il termine *New Institutionalism*, applicato in precedenza esclusivamente alla sfera economica (Powell, Dimaggio 1991) o sociologica (Briton, Nee 1998), è stato riformulato da Ekeberg per adattarsi a quelle istituzioni d'arte che

seemed at last to be ready to let go, not only of the limited discourse of the work of art as a mere object, but also of the whole institutional framework that went with it, a framework that the "extended" field of contemporary art had simply inherited from high modernism, along with its white cube, its top down attitude of curators and directors, its links to certain (insider) audiences, and so on and so forth (Ekeberg 2003, p. 9).

Come parte di questo processo di *letting go* teorizzato da Ekeberg, il *New Institutionalism* usa il *medium* mostra come strumento critico e, così come l'arte relazionale, tende a coinvolgere lo spettatore in situazioni che si allontanano dalla mera presentazione di un oggetto d'arte per dare una maggiore enfasi ai continui rimandi e rapporti che si vengono ad instaurare tra i materiali artistici, lo spettatore e lo spazio espositivo; allo stesso modo viene radicalmente ripensato il ruolo del curatore: da organizzatore di mostre a produttore creativo in grado di incidere in maniera determinante nella realizzazione del lavoro artistico e nel modo in cui il pubblico ne esperisce. A fini esplicativi Ekeberg «provides us with a useful summary of radical programmatic transformations taking place at a number of European institutions and organizations of various sizes in the late 1990s and early 2000s» (Goggin 2016, p. 85). Tra le istituzioni che incarnano le metodologie e il *modus operandi* sottostanti la teorizzazione del *New Institutionalism* annovera: il Roseum di Malmö, il Platform Garanti Contemporary Art Center di Instambul, la Bergen Kunsthall, il Kunstverein di Monaco, la Biennale di Johannesburg e il Palais de Tokyo di Parigi diretto, dal 1999 al 2006, proprio da Nicolas Bourriaud che, come detto, con la pubblicazione di *Esthétique relationnelle* ha contribuito in maniera determinante alla messa a punto delle metodologie sottostanti il *Nuovo Istituzionalismo*.

Le mostre promosse da tali istituzioni vedono, la gran parte delle volte, una sovrapposizione tra il momento curatoriale e quello artistico vero e proprio al fine di coinvolgere lo spettatore in eventi e attività *process-based*.

2. Estetica relazionale ed oltre

Oltre al volume *Esthétique relationnelle* di Bourriaud, dove devono essere rintracciati i fermenti teorici che hanno portato alla strutturazione del *New Institutionalism*? Analizzando la letteratura sul tema si nota la costante presenza del NIFCA – Nordic Institution for Contemporary Art – un’istituzione con sede ad Helsinki impegnata in una serie di progetti artistici itineranti attivati tra il marzo 1997 e la fine del 2006. L’arco cronologico di tali progetti, ritengo si sovrapponga perfettamente al *New Institutionalism* e, allo stesso modo, quest’ultimo ne abbraccia le linee di ricerca e le premesse metodologiche. In particolare, sono stati due sforzi teorici del NIFCA a fornire solide basi per la formazione del *Nuovo Istituzionalismo*: faccio riferimento a *Stopping the Process? Contemporary Views on Art and Exhibitions* del 1998 e *Art and Its Institutions. Current Conflict, Critique and Collaborations* del 2006. Il primo raccoglie gli esiti di un convegno organizzato dal NIFCA nel settembre del 1997: ciò che emerge dai diversi contributi è un’intenzione condivisa di lavorare sulle specificità dei luoghi, usando le differenze culturali come strumenti analitici utili per la messa a punto di modelli espositivi in grado di adattarsi alle pratiche artistiche degli anni Novanta del secolo scorso con particolare attenzione alle ricerche relazionali (Rogoff 1998, p. 130). A tal proposito mi sembra interessante, ai fini del nostro discorso, il testo qui contenuto di Maia Damianovic, critica e curatrice indipendente attiva negli Stati Uniti che, senza mezzi termini, denuncia una mancanza di coraggio da parte dei curatori ed invita alla creazione di soluzioni espositive più aggressive, capaci di presentare situazioni che siano in grado di generare sconcerto e di stravolgere le convenzioni di presentazione delle opere e di interazione tra l’opera d’arte e il suo pubblico. A ben vedere questo posizionamento della pratica espositiva su un territorio concettuale, formale e politico prima ancora che curatoriale e il suo inquadramento in una più generale ricerca di senso etico-partecipativo ha molti punti di contatto con quanto riportato nel volume citato di Nicolas Bourriaud. Qui si legge:

Dopo l’ambito delle relazioni fra l’umanità e la divinità, poi fra l’umanità e

l'oggetto, la pratica artistica si concentra ormai sulla sfera delle relazioni interpersonali dall'inizio degli anni Novanta. L'artista si concentra sui rapporti che il suo lavoro creerà nel pubblico, o sull'invenzione di modelli di partecipazione sociale (Bourriaud 2010, p. 29);

e ancora: «creazioni o esplorazioni relazionali, queste opere costituiscono micro-territori relazionali conficcati nello spessore del "socius" contemporaneo» (Bourriaud 2010, p. 33).

Su una direttrice simile si struttura anche il contributo di Charles Esche, al tempo direttore del Modern Institute di Glasgow, che evidenzia la necessità di rompere quelle relazioni gerarchiche collezione-interpretazione-ephemera e porre al centro del discorso quelle artista-curatore-pubblico (Esche 1998, pp. 248-256).² Ciò, tuttavia, non deve riferirsi esclusivamente all'artista che veste i panni del curatore, ma anche, e direi soprattutto, al pubblico chiamato a performare sé stesso attraverso l'attivazione di dinamiche di coinvolgimento e partecipazione.

Dopo la pubblicazione del *Verksted* del 2003, la letteratura critica si arricchisce di due contributi essenziali a firma di Claire Doherty, *The Institution is dead! Long live the institution! Contemporary Art and New Institutionalism* (Doherty 2005, pp. 6-32) e *New Institutionalism and The Exhibition as Situation* (Doherty 2006, pp. 172-178).

I due brevi saggi – a tratti quasi sovrapponibili – portano avanti una disamina del «the buzzword of current European curatorial discourse» inquadrandolo come un termine che, preso a prestito dalle scienze sociali,

it classifies effectively a field of curatorial practice, institutional reform and critical debate concerned with the transformation of art institutions from within. New institutionalism is characterised by the rhetoric of the temporary - transient encounters, states of flux and open-endedness. It embraces a dominant strand of contemporary art practice - namely that which employs dialogue and participation to produce event or process-based works rather than objects for passive consumption (Doherty 2006, p. 172).

La Doherty, dopo averne discusso (forse troppo frettolosamente)

2. Nello stesso saggio Esche richiama, in merito, la conversazione fra Vito Acconci e Scott Burton pubblicata su «Artforum», 18, V, gennaio 1980 (p. 22), in cui Vito Acconci dichiara il progressivo volgere della sua attenzione dal "fare arte" al "fare esperienza dell'arte": «Un lavoro dovrebbe essere fatto per una galleria - in altre parole, per uno spazio in cui si muovono persone, per uno spazio in cui si sono persone che vivono la galleria. La galleria, poi, potrebbe essere pensata come un luogo di incontro per la comunità, un posto in cui la comunità potrebbe essere formata, chiamata a un particolare obiettivo».

le origini e le sue caratterizzazioni, legge il *New Institutionalism* in relazione al coevo fenomeno dell'estetica relazionale di Bourriaud evidenziandone le debolezze e sottolineando che

New Institutionalism risks setting up an unnecessary polarisation between self-reflexive, open-ended practices and those works which do not subscribe to a 'post-medium' condition. This is certainly something Nicolas Bourriaud consciously avoided, distinguishing his theoretical treatise on relational aesthetics from his programme at the Palais de Tokyo until his departure in 2005 (Doherty 2006, p. 177).

La Doherty riconosce in questa nuova metodologia curatoriale l'eredità della critica istituzionale sebbene, nello stesso tempo, da essa prenda le distanze per la convergenza con le ricerche sociali e con le pratiche relazionali. Ed è proprio a partire dal rapporto con l'estetica relazionale che la Doherty si interroga sulle modalità con cui un'istituzione che sceglie di includere le pratiche socialmente impegnate nel proprio programma espositivo possa supportare la negoziazione dello spazio sociale da parte del visitatore, creando una reale partecipazione e non una semplice interazione³. Muovendo da queste premesse, colui che prende parte all'esperienza estetica svolge un ruolo chiave in quelle dinamiche che portano alla creazione di *exhibition as situation* della quale i processi collaborativi e relazionali ne sono i fulcri. Tuttavia, il *Nuovo Istituzionalismo* ha, talvolta, frainteso o male interpretato i ragionamenti sottostanti la teorizzazione dell'Estetica Relazionale di Bourriaud finendo con il confondere le relazioni (tra artista e fruitore) con il coinvolgimento sociale. Nel saggio del 2006 *New Institutionalism and The Exhibition as Situation* la Doherty, analizzando come la pratica curatoriale del *New Institutionalism* corresse il rischio di un'immotivata polarizzazione tra le opere auto-riflessive ed aperte, da un lato, e tutte quelle che non rispondevano ad una condizione post-mediatica dall'altra, loda Nicolas Bourriaud che, avendo percepito tale pericolo, avrebbe distinto la sua ricerca sull'estetica relazionale dalla programmazione artistico-culturale del Palais de Tokyo (Nicolin 2006).

Nel 2007 il curatore e scrittore Alex Farquharson e la curatrice Maria Lind portarono avanti un intenso momento di riflessione sul parallelo sviluppo dell'estetica relazionale e del *New Institutionalism*.

3. A supporto della sua tesi la Doherty prende ad esempio l'evento-biennale, a suo dire "casa naturale" tanto per la pratica relazionale quanto per il *Nuovo Istituzionalismo*, concentrandosi sul progetto *Utopia Station* alla Biennale di Venezia del 2003, caso scelto per il suo carattere processuale, aperto e caratterizzato dalla retorica del dono e del servizio, di cui evidenzia, però, il problematico carattere autoreferenziale.

sm e sulla ancora non chiara distinzione tra i due momenti teorici. Farquharson, a tal proposito, osservò che la prassi metodologica del *New Institutionalism* nasceva

from the so-called Relational art of the '90s on the one hand, and the initiatives of independent curators on the other around the same time, before many of them moved to positions inside institutions. To me, Liam Gillick, Jorge Pardo, Rirkrit Tiravanija, and Philippe Parreno, for example, are neither object makers nor installation artists. The medium is the exhibition. That, rather than social engagement, will come to be seen as their most distinctive contribution to art history (Lind, Farquharson 2007, p. 111).

Come già aveva fatto la Doherty, Farquharson legge il *Nuovo Istituzionalismo* nella doppia relazione fra critica istituzionale ed estetica relazionale. Nel dettaglio, il critico sostiene come il *Nuovo Istituzionalismo* abbia, sì, assorbito il dibattito degli artisti sviluppato a partire dagli anni Settanta, ma abbia saputo, al contempo, discostarsene e superare, così, la dialettica negativa fra esterno-interno all'istituzione. In virtù di questo cambio di strategia, di attacco meno belligerante, il critico legge un avvicinamento alle pratiche relazionali a partire dalle quali si sviluppa la figura del «curatore come creatore» per usare le parole di Bruce Altshuler (Altshuler 1994, p. 8). Da quanto detto, risulta evidente quanto uno dei punti caratterizzanti il *Nuovo Istituzionalismo* sia, citando Maria Lind, la volontà di «learning from art and artists» (Lind 2012, pp. 235-258).

Ma fino a che punto è possibile e corretto accostare l'estetica relazionale al *New Institutionalism*? Quali sono le categorie critiche ed estetiche che accomunano le due metodologie critico-curatoriali? Nonostante la pubblicazione del saggio di Nicolas Bourriaud sia del 1998, si deve tener in conto che tali teorizzazioni sono il punto di arrivo di esperienze portate avanti dal critico francese negli anni precedenti. Mi riferisco, in particolar modo, al contributo teorico che accompagnava la mostra *Aperto '93*⁴ alla Biennale di Venezia del 1993 e la mostra *Traffic*, realizzata al CAP Musée d'Art Contemporain de Bordeaux nel 1996⁵.

La mostra di Bordeaux si muoveva nel campo delle relazioni tra

4. "Aperto" è stata una sezione, a cura di Helena Kontova, della 45a edizione della Biennale di Venezia, curata da Achille Bonito Oliva. Bourriaud aveva collaborato al saggio con il testo *Produrre una relazione con il mondo* (Bonito Oliva Kontova 1993).

5. La mostra coinvolse trentuno artisti e contava i nomi che da quell'occasione in poi sarebbero stati abitualmente associati alla pratica dell'estetica relazionale, come Liam Gillick, Dominique Gonzalez-Foerster, Douglas Gordon, Carsten Höller, Pierre Huyghe, Gabriel Orozco, Jorge Pardo, Philippe Parreno, Rirkrit Tiravanija. Per la ricostruzione dell'evento, cfr. Altshuler 2013, pp. 327-340.

persone, inteso come «orizzonte pratico e teorico» (Altshuler 2013, p. 336) e si proponeva di dare spazio a modalità di scambio ed interazione al fine di creare interstizi⁶ e micro-utopie temporanee in cui, contrapponendosi alle condizioni sociali della contemporaneità, le comunità non sono disgregate e l'individualismo non viene contemplato. L'obiettivo perseguito tanto dal curatore che dagli artisti coinvolti era, dunque, quello di proporre uno slittamento di valori dalla mera produzione di oggetti alla creazione di veri e propri momenti di vita comunitaria. Tali pratiche, secondo Bourriaud, si discostano tanto dall'impostazione situazionista, rifiutandone l'impostazione ideologica, quanto dalla critica istituzionale vista l'assenza di un approccio polemico o interrogativo sul contesto di azione⁷.

Tuttavia, ritengo necessario sottolineare la distanza tra la pratica delineata dal testo di Bourriaud e l'ampio campo di metodologie estetiche impegnate nel sociale che, di volta in volta, si raccolgono sotto diverse definizioni: *socially-engaged art*, *community-based art*, arte dialogica, arte partecipatoria, *research-based art* o arte collaborativa. Interessante, tal proposito, è il punto di vista di Claire Bishop, per la quale il discrimine deve rintracciarsi nella particolare enfasi che il critico francese pone sulle relazioni umane e sul contesto sociale, considerando positivamente il dialogo così nato per il semplice fatto che esso abbia luogo; le pratiche sociali, aggiunge la Bishop, al contrario pongono un minore interesse alle relazioni umane e una maggiore attenzione a quelle pratiche artistiche derivanti dalle relazioni che si vengono a creare tra spazio, tempo, progettazione e rappresentazione e dalle condizioni di conflittualità ed instabilità che, inevitabilmente, caratterizzano ogni incontro che ha luogo nello spazio pubblico e sociale. L'estetica relazionale si svilupperebbe, dunque, come intrinsecamente de-

6. Il termine *interstizio* è marxista e per il filosofo costituiva le possibilità di scambio al di là dello schema capitalistico (come il baratto o le produzioni autarchiche). A livello estetico, per Bourriaud, diventa la possibilità di scambio relazionale al di là dello schema sociale del mondo globalizzato.

7. Tuttavia, critici come Giorgio Verzotti e Amy Pederson hanno comunque evidenziato una prossimità fra i due fenomeni. Il primo sostiene che gli artisti riconducibili a questa pratica siano stati i primi a radicalizzare «la volontà di allargare il concetto di opera d'arte e di riorganizzarne la gestione materiale secondo modalità che, ancora una volta, non possono non urtare contro l'organizzazione tradizionale dell'istituzione, nonché il punto di vista critico che la descrive e la valuta» (Cfr. Verzotti 2009, p. 148). La Pederson accomuna i due movimenti in virtù di una comune tendenza a reificare le relazioni sociali e una consistente debolezza nell'incapacità di andare oltre i confini museali, in una visione che sembra frutto di un fraintendimento delle esperienze e degli obiettivi di indagine della critica istituzionale. (cfr. Pederson 2006, pp. 267-277).

mocratica poiché posizionata in una *comfort zone* caratterizzata da «an ideal of subjectivity as whole and of community as immanent togetherness» (Bishop 2004, p. 67); quella delle pratiche sociali, al contrario, è interamente costruita proprio a partire dal concetto di sano antagonismo sul quale dovrebbe essere costruita ogni società democratica.

La distinzione tra pensiero teorico dell'estetica relazionale e quello sottostante la ricerca artistica socialmente impegnata tende ad annullarsi nel *New Institutionalism* la cui metodologia è costruita sull'intersecarsi di entrambi gli approcci. Si tratta di un legame biunivoco dal momento che, come sostenuto dalla Bishop, il *New Institutionalism* è riuscito a fornire nuovi stimoli alla svolta sociale dell'arte. La figura che più di tutte, nell'ambito del *Nuovo Istituzionalismo*, è riuscita a far conciliare i due approcci è quella della curatrice Maria Lind le cui posizioni sono ben espresse nel progetto da lei curato nel 2003 per il Kunstverein di Monaco con il collettivo turco Oda Projesi (Lind 2013, pp. 119-133). Le artiste del collettivo, in tale occasione, avevano lavorato con la comunità turca locale, portando avanti eventi laboratoriali al fine di costruire un monumento composto dai gesti quotidiani e dalla memoria stratificata della comunità: si lavorava insieme ai fruitori e non per i fruitori alla realizzazione di un anti-monumento composto da materiali lontani dai criteri estetici tradizionali. Più che su criteri estetici, tale progetto perseguiva la strada dell'etica attraverso un approccio collaborativo egualitario e la condivisione dell'autorialità dell'opera. Oda Projesi utilizza, quindi, l'arte come metodo, agendo sia sul piano estetico che su quello sociale (Lind 2013, pp. 126-127). Il gruppo non è, dunque, interessato a mostrare o a esporre arte ma a usare l'arte come mezzo per creare o ricreare nuove relazioni tra le persone (Lind 2014, pp. 109-121).

Per tale rispondenza al valore della collaborazione e per l'enfasi posta sulle relazioni umane, Claire Bishop accosta il collettivo turco alla pratica relazionale bourroudiana, paragonando lo stesso alle metodologie operative poste in essere da Riktrik Tiravanija e alla sua capacità di far convivere sfera pubblica e privata, con tutte le implicazioni che da ciò possono derivare.

Tali tematiche interessano, e non poco, la pratica curatoriale della Lind: non è un caso, dunque, che le sue mostre sono, nella maggior parte dei casi, palcoscenico per quegli artisti su cui Bourriaud ha costruito la teorizzazione dell'estetica relazionale. Oltre al già citato Tiravanija, ha lavorato con Liam Gillick in occasione della mostra *What if: Art on Verge of Architecture and Design* (Moderna Museet,

2000) per la quale l'artista avrebbe agito "da filtro" nella costruzione del meta-livello allestitivo del progetto così da creare una perfetta fusione tra contesto espositivo e contenuti esposti (Lind 2012, pp. 375-409).

In un siffatto approccio la Bishop legge una tensione verso quella micro-utopia democratica caratterizzante la pratica relazionale (Bishop 2004, p. 69) nella quale, tuttavia, a mancare è il momento successivo dell'articolazione della volontà collettiva. Percorrendo la strada della micro-utopia bourrodiana condivisa tanto dalla Lind che da Gillick, non si può non porre sullo stesso asse di ragionamento anche il concetto di *eutopia* introdotto da Charles Esche, altra personalità cardine per la comprensione del *Nuovo Istituzionalismo*. Il curatore sostiene che il concetto di utopia sia inadatto ai nostri tempi, in quanto, esprimendo il rifiuto del possibile con la fuga nell'impossibile, nell'ideale irraggiungibile, conterrebbe in sé una resa davanti alle condizioni del mondo attuale. L'invocare un non-luogo lontano, sostiene, significa allontanare da sé ogni assunzione di responsabilità per le condizioni attuali, proclamarsi impotenti davanti al neoliberismo. Esche invoca quindi per l'arte e la cultura la capacità di stare consapevolmente nell'oggi, in mezzo al corso della storia, leggerne le urgenze e sviluppare, quindi, una eutopia reale: il *buon luogo* rimpiazza il *non luogo* utopico. L'eutopia di Esche non è qualcosa di inclusivo, ma piuttosto qualcosa che si pone sul terreno del desiderio individuale e della contrattazione con i desideri altrui; inoltre vuole essere una riflessione su precisi contesti storico-geografici e su specifiche urgenze culturali, come è facilmente individuabile nel progetto *Tenantspin* sviluppato nel 2000 con la collaborazione del collettivo Superflex: si trattava della creazione di un canale radio da destinare unicamente agli anziani residenti di un edificio in stato di semi-abbandono nella città di Liverpool con lo scopo di forgiare un forte senso di comunità e di cambiare l'immagine dell'unità abitativa fatiscente e di chi in esso viveva. La posizione di Esche è, dunque, dichiaratamente rivolta alla sfera sociale e al rapporto tra il fare artistico e l'attivismo (Bradley, Esche 2007).

Le impostazioni curatoriali messe in campo dalla Lind da un lato e da Esche dall'altro riassumono alla perfezione quanto detto finora e palesano il doppio binario percorso parallelamente dal *New Institutionalism*: l'estetica relazionale e l'arte impegnata socialmente.

3. Conclusioni

Da quanto detto, le metodologie proprie del *New Institutionalism* risultano essere un fenomeno di estrema importanza, per quanto ancora poco studiato nel nostro Paese, per la comprensione della pratica curatoriale e di una nuova identità museale ancora in fase di sviluppo.

L'inserimento del *New Institutionalism* in una genealogia curatoriale che si colloca a cavallo tra l'estetica relazionale e la critica istituzionale, ha evidenziato come questa pratica debba inquadrarsi in un più ampio discorso inerente la curatela collaborativa che, stabilendo un rapporto fatto di rimandi continui tra artista e curatore, non vuole offrire momenti meramente contemplativi, quanto piuttosto attimi di riflessione critica sull'individualità, vista come esperienza di un corpo che si muove in uno spazio, e sulla collettività intesa come ruolo che il singolo riveste nelle dinamiche sociali.

Un tale approccio, benché abbia avuto un notevole riscontro soprattutto per la sua capacità di generare nuovi pubblici, nel giro di pochi anni è stato notevolmente ridimensionato. Le motivazioni di un tale ridimensionamento sono state ben illustrate, nel 2009, da Nina Möntmann in un saggio il cui titolo riassume alla perfezione la parabola discendente del *Nuovo Istituzionalismo*, *The Rise and Fall of New Institutionalism* (Möntmann 2009, pp. 155-159). La critica e curatrice tedesca sottolinea come gran parte delle istituzioni nelle quali il *New Institutionalism* aveva trovato terreno fertile «are now in a period of profound change that demands a radical change of political course [...]. In several places curators and directors have been replaced, which has a severe impact on the programmatic approach of the institutions» (Möntmann 2009, p. 156).

La causa di questa crisi la Möntmann la attribuisce a metodologie di intervento critico talvolta eccessive che, stando alle sue parole, «didn't survive *the corporate turn* in institutional landscape» (Möntmann 2009, p. 156). Sotto la definizione di *corporate turn* la curatrice accorpa tutte quelle istituzioni deputate all'arte le cui configurazioni curatoriali e gestionali si rifanno al modello Guggenheim che «provides the clearest example of how an institution is conceived and staged by politicians and sponsor» (Möntmann 2009, p. 156). Tale modello, inizialmente accolto con entusiasmo solo da istituzioni che si muovono su scala globale, negli ultimi anni tende ad essere applicato anche a quelle più circoscritte geograficamente e che, proprio per tale ragione, avrebbero potuto lavorare con maggiore libertà e portare avanti programmi espositivi più sperimentali e volti ad un coinvolgimento diretto del pubblico fruitore.

Tanto l'estetica relazionale che il *Nuovo Istituzionalismo* hanno considerato il medium mostra come qualcosa di fluido, instabile ed imprevedibile. Oggi, tuttavia, tali teorizzazioni si trovano ad affrontare forti contraddizioni dal momento che quelle forme estetiche di socialità e di impegno etico-politico originariamente pensate per dare un duro colpo alle dinamiche istituzionali, sono diventate linfa vitale per le istituzioni stesse, per lo sviluppo delle economie locali e del turismo culturale.

Sono dell'opinione, quindi, che tale declino sia, almeno in parte, da attribuire al fatto che il *Nuovo Istituzionalismo* abbia messo in atto un'exasperazione delle pratiche relazionali di Bourriaud accentuandone l'aspetto socio-politico e ponendosi come una sorta di attivismo estetico. Quelle relazioni umane e tra esseri umani ed oggetto artistico ampiamente riportate nel volume *Esthétique relationnelle*, tendono, con il *New Institutionalism*, a lasciare il posto a pratiche artistiche nelle quali il momento relazionale è solo il punto di partenza per lo sviluppo di dinamiche artistiche in grado di incidere profondamente sul tessuto sociale e sulla specificità dei luoghi in cui esse hanno origine.

Un simile approccio ha, dunque, superato quello della critica istituzionale, per proporsi invece come interlocutore costruttivo e mediatore artistico-culturale rispetto al contesto in cui si va ad intervenire.

Sebbene da quanto detto risulti evidente il declino del *New Institutionalism*, l'attitudine interrogativa e sperimentale alla base di tale pratica è ancora oggi molto presente, portata avanti da quegli stessi protagonisti che hanno contribuito alla sua nascita. Il *Nuovo Istituzionalismo* soffre, oggi, della stessa ambiguità che caratterizza il panorama della produzione artistica, e culturale in generale, subordinato ad un contesto socio-politico di stampo neoliberista nel quale il valore della produzione umanistica e della creatività è costantemente pressato dalla scelleratezza del sistema economico.

«The situation – ha scritto James Voorhies – is much more complex and part of broader circumstances faced by contemporary society, where neoliberal event economies cater to the visitor in ways that are simultaneously entertaining, educational, and spectacular» (Voorhies 2016, p. 33).

Il *New Institutionalism*, oggi, ha virato il proprio focus di azione dalle arti visive al più vasto campo della produzione culturale e della messa a punto di strategie educative alternative nelle quali lo spettatore non è soggetto passivo, ma contribuisce in maniera determinante alla formazione delle modalità con cui le stesse si svi-

luppiano. Ciò a cui oggi si assiste in campo museale è una attuazione di una forma *light* del *New Institutionalism*, che ha perso gran parte delle sue motivazioni etico-politiche per concentrarsi su uno spettatore considerato come semplice consumatore e sulle esperienze ad esso proposte come mera merce.

Bibliografia

Farquharson A., *Bureaux de change*, in «Frieze», 101, settembre 2006, pp. 157-159, <https://frieze.com/article/bureaux-de-change>, (consultato il 27/06/2019).

Altshuler B., *Biennals and Beyond - Exhibition That Made Art History, 1962-2002*, New York, Phaidon, 2013.

Altshuler B., *The Avant-garde in Exhibition. New Art in the 20th Century*, Berkeley, University of California Press, 1994.

Bishop B., *Radical Museology, or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?*, London, Koenig Books, 2013.

Bishop C., *Antagonism e Relational Aesthetics*, in «October», 110, 2004, pp 51-79.

Bonito Oliva A., Kontova H. (a cura di), *Aperto '93*, Milano, Giancarlo Politi Editore, 1993.

Bourriaud N., *Estetica relazionale*, Milano, Postmedia Books, 2010.

Bradley W., Esche C. (a cura di), *Art and Social Changes: A Critical Reader*, London, Afterall Books, 2007.

Briton M.C., Nee V., *The New Institutionalism in Sociology*, New York, Russell Sage Foundation, 1998.

Doherty C., *New Institutionalism and the Exhibition as Situation*, in Budak A., Pakesch P. (a cura di), *Protections: This is not an Exhibition*, Graz, Kunsthaus Graz, 2006, pp. 172-178.

Doherty C., *The Institution in Dead! Long Live the Institution Contemporary Art and New Institutionalism*, in «Engage», 15, 2005, pp. 6-32.

Ekeberg J., *Introduction*, in Ekeberg J. (a cura di), *New Institutionalism, Verksted #1*, Oslo, Office for Contemporary Art Norway, 2003, pp. 9-15.

Esche C., *Curating and Collaborating: A Scottish Account*, in Hanula M. (a cura di), *Stopping the process. Contemporary views on art and exhibitions*, Helsinki, NIFCA, 1998, pp. 248-256.

Esche C., *There was some trouble...or loaded gun won't set you free so they say...*, in Stenbeck K. (a cura di), *There's Gonna Be Some Troubles. The FiveYear Rooseum Book, 2001 - 2006*, Malmö, Rooseum,

2007, pp. 21-33.

Fowle K., *Reflexive curating: Generative Practice today* (paper inedito, 2011, presentato al Musée d'art contemporain de Montréal in occasione del Max and Iris Stern International Symposium 5: Manufacturing Exhibitions, 24-25 Marzo, 2011), cit. in Smith T., *Thinking contemporary curating*, New York, Independent Curators International (ICI), 2012, pp. 249-250.

Fraser A., *From the Critique of Institutions to an Institution of Critique*, in Welchmann J.C., *Institutional Critique and After*, Zurigo, JRP Ringier, 2006, pp. 123-135.

Fried M., *Art and Objecthood*, in «Artforum», giugno 1967, pp. 12-23.

Greenberg C., *L'avventura del modernismo. Antologia critica*, Monza, Johan & Levi, 2011.

Goggin J., *Brand New Institutionalism*, in Voorhies J. (a cura di), *What Ever Happened to New Institutionalism*, Berlino, Sternberg Press, 2016, pp. 84-89.

Karp I., Kratz C.A., *Introduction*, in Kratz C.A., Karp I., Szwaja L., Ybarra-Frausto T., Buntinx G. (a cura di), *Museum Frictions: Public Cultures/Global Transformations*, Durham, N.C., Duke University Press, 2007, pp. 1-32.

Lacy S. (a cura di), *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Seattle, Bay Press, 1994.

Lind M., *Actualisation of Space*, in Doherty C. (a cura di), *Contemporary Art: From Studio to Situation*, London, Black Dog Publishing, 2014, pp. 109-121.

Lind M., *Actualization of Space: The Case of Oda Projesi*, in Kuan Wood B. (a cura di), *Selected Maria Lind Writings*, Berlino, Sternberg Press, 2013, pp. 119-133.

Lind M., Farquharson A., *Integrative Institutionalism: A Reconsideration*, in Hansen T., Iversen T. (a cura di), *The new administration of aesthetics*, Oslo, Torpedo Press, 2007, pp. 108-125.

Lind M., *Learning from Art and Artists*, in Kuan Wood B. (a cura di), *Selected Maria Lind Writings*, Berlino. Sternberg Press, 2012, pp. 235-258.

Lind M., *Learning from Art and Artists*, in Wade G. (a cura di), *Curating in the 21st Century*, Walsall, West Midlands, The New Art Gallery, 1999, pp. 87-102.

Möntmann N., *The Rise and Fall of New Institutionalism: Perspectives on a Possible Future*, in Raunig G., Ray G. (a cura di), *Art and Contemporary Critical Practice. Reinventing Institutional Critique*, London, MayFly Books, 2009, pp. 155-159.

Nicolin P., *Palais de Tokyo. Sito di creazione contemporanea*, Milano, Postmedia Books, 2006.

O'Doherty B., *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, Los Angeles, University of California Press, 2000 (trad. it. *Inside the White Cube. L'ideologia dello spazio espositivo*, Monza, Johan & Levi Editore, 2012).

Pederson A., *Relational Aesthetics and Institutional Critique*, in Welchman J.C. (a cura di), *Institutional Critique and after*, Zurigo-New York, JRP/Riungier – Distributed Art Publishers, 2006, pp. 267-277.

Powell W.W., Di Maggio P., *The New Institutionalism in Organizational Analysis*, Chicago, University of Chicago Press, 1991.

Rauning G., *Instituent Practices: Fleeing, Instituting, Transforming*, in Rauning G., Ray G., *Art and Contemporary Critical Practice, Reinventing Institutional Critique*, London, MayFly Books, 2009, pp. 3-12.

Ribalta J., *Experiments in a New Institutionalism*, in Ribalta J., Borja-Villel M., Cabanas K. M. (a cura di), *Relational Objects, MACBA Collections 2002-2007*, Barcelona, MACBA Publications, 2010, pp. 225-265.

Rogoff I., *How to Dress for an Exhibition*, in Jaukuuri M., Hannula M. (a cura di), *Stopping the process. Contemporary views on art and exhibitions*, Helsinki, NIFCA, 1998, pp. 130-149.

Simpson B., *Public relations. An interview with Nicolas Bourriaud*, in «Artforum», aprile 2001, p.n.n., versione on line, <http://web.mit.edu/allanmc/www/simpson1.pdf> (consultato il 18/10/2019).

ARKEN Museum of modern art (a cura di), *Utopic curating, Arken Bulletin*, 5, 2010, pp. 1-90.

Verzotti G., *Esistenza e spettacolo. Una 'critica istituzionale' per i nostri tempi*, in Chiodi S. (a cura di), *Le funzioni del museo. Arte, museo, pubblico nella contemporaneità*, Firenze, Le Lettere, 2009, pp. 145-150.

Voorhies J., *From Relational Aesthetics to New Institutionalism*, in Voorhies J. (a cura di), *What Ever Happened to New Institutionalism*, Berlino, Sternberg Press, 2016, pp. 28-33.

es.

Il gesto interdisciplinare tra estetica, filosofia e semiotica

Alberto Simonetti

Università degli Studi di Perugia

Abstract

L'uomo è pluri-orientato nell'immanenza dell'esistere, ma oggi la scientificizzazione dei saperi ha portato alla iper-specializzazione a discapito proprio dell'interdisciplinarietà. Con una triade concettuale, si tenta di considerare il carattere plurale dell'approccio filosofico-letterario (Blanchot), politico entro il sistema educativo (Derrida) e di analisi storica (Braudel). Blanchot fa emergere la peculiarità del filosofo "in ascolto" della voce letteraria, voce che fa scaturire nei suoi recessi problematiche teoretiche decisive (*Lautréamont e Sade*). In Derrida la *quaestio* è aprire metodologicamente e concettualmente, con la categoria dell'*incondizionalità*, le istituzioni formative alla plurivocità (*Incondizionalità o sovranità*). Braudel si pone, infine, come innovatore dell'indagine storica con la micrologia e l'analisi molecolare (*Capitalismo e civiltà materiale*).

Parole chiave: pluralità, incondizionalità, micrologia, molteplice, molecolare

Man is multi-oriented in the immanence of existence but the scientificization of knowledge has led to hyper-specialization to the detriment of interdisciplinarity. We try to consider the plural character of the philosophical-literary approach (Blanchot), political within the educational system (Derrida) and of historical analysis (Braudel). Blanchot brings out the peculiarity of the "listening" philosopher of the literary voice, a voice that causes decisive theoretical problems (*Lautréamont and Sade*) to emerge in its recesses. In Derrida the question is to open methodologically and conceptually, with the category of unconditionality, the educational institutions to plurivocality (*Unconditionality or sovereignty*). Finally, Braudel is the innovator of historical investigation with micrology and molecular (*Capitalism and material civilization*).

Keywords: plurality, unconditionality, micrology, multiplicity, molecular

1. Introduzione

Il problema della prassi e della metodologia interdisciplinare appare oggi, con notevole urgenza, un itinerario che necessita di nuova linfa, di nuovi argomenti. Sembra ormai usuale il *modus* ammantato di iper-scientificità che relega lo specialismo a una pertinenza che si limiti a un aspetto, a un argomento; al contrario, come pulsare vivo di ogni percorso culturale, è dirimente recuperare ed infondere vitalità a un approccio *multi-prospettico* in grado di restituire la fecondità all'esercizio teoretico-ermeneutico, al pensiero e all'interpretazione. Ogni tensione e dinamismo teorico-pratico di matrice plurale, interdisciplinare, si situa nel mezzo del discorso: *inter*, ovvero "tra", forma di compromissione e relazione decisiva per un itinerario che sappia intrecciare variegate prospettive.

Ponendo lo sguardo riflessivo su alcuni esempi di effettiva realizzazione pratico-teorica di questa metodologia fondante per la sto-

ria della cultura *tout court*¹, si cercherà di comprendere il *modus* plurale, multi-disciplinare inerente vari aspetti, come altrettanti scorci di espressività, critica, potenza interpretativa. In primo luogo la figura letteraria del commentatore, dell'esegeta che penetra l'argomento vista e letta da Maurice Blanchot, con particolare attenzione alla prefazione del suo *Lautréamont e Sade*; in seconda battuta, l'applicazione del carattere pluri-prospettico al mondo che lega accademia e filosofia, istituzione e cultura, laddove ci fornirà esempio lo scritto di Jacques Derrida, *Incondizionalità o sovranità*. In ultimo, una scelta originale per l'intrapresa degli studi storici attraverso – si rammenti Guicciardini – il *particolare*, ovvero l'attenzione e l'analisi di alcuni aspetti molecolari di solito tralasciati, ma in ogni caso decisivi, teorizzata da Fernand Braudel nel suo volume *Capitalismo e civiltà materiale*. Tre differenti tensioni alla pluralità con altrettante diversificate prassi teorico-empiriche. Letteratura e critica, filosofia e politica, storia e metodo.

2. Letteratura e critica: Blanchot

In *Lautréamont e Sade* (1949), Blanchot si fa carico della problematica della critica letteraria come un campo oramai segnato da una irreversibile determinazione unilaterale: «La letteratura rimane, è vero, l'oggetto della critica, ma la critica non esprime la letteratura» (Blanchot 2003, p. 13). Questa accusa risiede proprio nel mutamento che la critica ha compiuto a partire dalla seconda metà del '900 e che vede oggi una sua realizzazione ancor più visibile². La soglia tra opera e critica può trovare due decodifiche: da un lato può stipulare una sorta di contratto di competenze laddove l'opera si può, di per sé, strutturare autonomamente nel suo ordito, mentre la critica può limitarsi al recinto dell'esegesi, del "commento a margine", della didascalia semplicemente a rimorchio. Da un altro lato,

1. In linea con la necessità di muovere a un'indagine sui fondamenti di tale problematica, il nostro saggio intende concentrarsi su un recupero del quadro ermeneutico relativo per il Novecento, istanza cui corrisponderà dunque una bibliografia di riferimento focalizzata su tale periodo storico.

2. La tematizzazione del campo di ricerca critico-letterario ha assunto oggi lo stile e la metodologia di una specificità stringente che, seppur definendo un orizzonte ben delineato, rischia di perdere la vocazione al confronto, alla comparazione dinamica che ha sempre contraddistinto gli studi ermeneutici. Porre dei ponti concettuali non vuol dire necessariamente uscire dal tema, ma restituirne i caratteri in termini ancora più precisi. Umberto Eco, in particolar modo in testi come *Opera aperta* (1962) e *La struttura assente* (1968), ha intrapreso una "critica della critica" al fine di mostrare come l'attività del criticare, l'attività del commento, non sia mai chiusa, ma si espliciti entro un'*euristica aperta*, i cui problemi riflettono la pluridimensionalità in quanto tale.

al contrario – tesi sostenuta da Blanchot –, alla critica spetta l'arduo compito di universalizzare e, diremmo meglio, trasversalizzare l'opera criticata ampliandone i tratti per mezzo di connessioni con altri campi, opere, autori, anche molto distanti. Il critico ha il compito di rendere interdisciplinare il profilo dell'opera senza, ovviamente, sostenere tesi prive di fondatezza. Il rigore va sempre mantenuto, anche per Blanchot, ma a mutare è il respiro che si rivolge al lettore come a una singolarità a cui si aprono, moltiplicandosi, sempre differenti e molteplici traiettorie.

Le istanze giornalistiche hanno contribuito a impoverire la circolarità interdisciplinare contribuendo a una unilateralità stringente e dogmatica che ammette soltanto la modalità pseudo-critica della *recensione*. Pertanto, si tratta di una apologetica priva di contenuti, asfittica e sterile. Tutt'altro la parola critica di Blanchot, che attraversa in intensità trasversali l'opera di cui si occupa ponendosi entro un suo gesto creativo, autonomo, riferito alla stregua di un annullarsi produttivo:

La parola critica ha questa singolarità: più si realizza, si sviluppa e si afferma, più deve annullarsi; alla fine si spezza [...] Tutto sommato, è uno strano dialogo quello che si svolge tra la parola critica e la parola "creatrice". Dov'è l'unità fra le due? È un'unità storica? [...] Che si osservi dal punto di vista della realtà storica, o dal punto di vista della realtà letteraria, il critico e la critica non possono che essere colti come una tendenza a cancellarsi, una presenza sempre pronta a svanire (Blanchot 2003, p. 14).

Rapporto che è sull'orlo di annientarsi ma che, proprio per questo, trova la sua vocazione multidisciplinare, di commistione prolifica che spezza le identità più fortemente monolitiche. La pertinenza del commento al testo oggetto di analisi rappresenta un itinerario semiotico che, per Blanchot, deve assurgere a snodo di collegamenti, di relazioni tra opere, stili e problemi. La sostanziale differenza concerne le impostazioni monodimensionali ovvero la volontà di enucleare semplicemente la facciata dell'opera incentrata sulla trama (visione giornalistico-mediatica) in contrapposizione all'impostazione pluridimensionale ovvero un rapporto critico con il testo che ne sappia cogliere i fondamenti universali e le reti molteplici entro cui esso si stende e amplia³. Nel contesto teoretico

3. Un'idea simile, in opposizione alla visione crociana (*Breviario di estetica* del 1912 e *Aesthetica in nuce* del 1928) della critica letteraria definita sulla figura dell'autorialità e del genio, viene intessuta da Walter Binni, che già nel 1936 con *La poetica del decadentismo* elaborò la nozione di *poetica*, concetto duttile e meno onnipervasivo rispetto all'idealismo di Croce, giacché con tale categoria Binni voleva proprio condurre la critica su un doppio

e storico-culturale di teorizzazione di una *visione interdisciplinare*, la riflessione di Blanchot ci appare come un chiaro e limpido esempio di compresenza dinamica tra universalità e particolarità nell'esercizio critico laddove le parole del testo al centro del commento non si solidifichino come massa inerte ed inattaccabile, ma di esse venga fatto emergere il potenziale relazionale, quanto di esse possa essere concatenato:

La parola critica è quello spazio di risonanza nel quale, per un istante, la realtà non parlante, indefinita, dell'opera si trasforma e si circoscrive in parola. E così, per il fatto che con modestia e ostinazione sostiene di non essere nulla, ecco che si fa passare, senza distinguersene, per la parola creatrice di cui sarà l'attualizzazione necessaria o, metaforicamente parlando, l'epifania (Blanchot 2003, p. 15).

Due tipologie: parola letteraria e parola critica. Due mondi che Blanchot teorizza in movimento convergente, co-implicante, in un nesso di fecondità creativa reciproco. Vi è anche una componente politica in quanto la funzione della critica evita, per non dire "salva", l'opera dalla morsa della società che frettolosamente ne identifica intenti, collocazione, finalità; spiegando meglio, a meno che non si tratti espressamente di scrittura di regime, l'opera, se veramente letteraria, impone un'autonomia che *necessariamente* entra in contrasto con la parola come istituzionalità (che vuol dire anche mono-disciplinarietà), per cui, a questo punto, la modalità di pseudo-critica attuata dalla recensione cercherà di piegare l'opera alla categoria prestabilita dalla società (fosse anche quella denominata "arte"), mentre, al polo opposto, la critica reale (sostenuta da Blanchot) aiuterebbe l'opera a confermare la propria libertà e a determinarsi in un senso ancor più autonomo. Roland Barthes, ne *Il grado zero della scrittura*, innesca questo orizzonte politico-letterario: «[...] la scrittura, libera ai suoi esordi, finisce per essere il legame che avvince lo scrittore a una Storia anch'essa incatenata: la società lo marchia con i segni inequivocabili dell'arte al fine di trascinarlo con più sicurezza nella propria alienazione» (Barthes 2003, p. 30).

L'esercizio critico non resta una mera attività a margine, ma proprio lungo i confini dell'opera deve contribuire all'apertura di orientamenti ermeneutici atti a costruire un *milieu* plurale; esso ci appare quale rete molecolare che si dipana imprevedibilmente in

filone, inter-dialogato e in costante reciprocità, condensato, da un lato, nell'esame scrupoloso dell'opera come singolarità (autore, tema chiave, stile), dall'altro lato, nel respiro plurale che essa ha entro la storia letteraria universale (epoca, rapporto con altre opere e autori, spunti contemporanei).

un asse orizzontale che non risente in alcun modo delle costrizioni dovute alle tassonomie che, anche attraverso gli stessi circuiti accademici, l'istituzionalità pseudo-culturale definisce. Nei termini dell'*exemplum* riguardo la visione interdisciplinare, la funzione che Blanchot attribuisce alla critica letteraria è interna alla risonanza dell'opera stessa, per cui:

La critica non è più il giudizio esteriore che dà risalto all'opera letteraria e si pronuncia, a cose fatte, sul suo valore. Essa è diventata inseparabile dall'intimità dell'opera, appartiene al movimento col quale questa perviene a se stessa, è la sua ricerca e l'esperienza della sua possibilità (Blanchot 2003, p. 16).

Questo legame rimanda inevitabilmente alla nozione di *comunità*. In effetti, adottare una simile impostazione dinamica nell'ottica critico-ermeneutica, non può che intaccare differenti zone del sapere e sollecitare, di conseguenza, varie discipline a partecipare a questa apertura⁴. In ultimo, il portato della teorizzazione di Blanchot ci sembra cogliere il problema dell'unidimensionalità degli approcci critico-interpretativi, specchio di una società priva di comunità; la condivisione va spinta fino alla rottura di stilemi rigidi a vantaggio di una circolazione non mercificata ma viva, attiva. La parola critica si fa pertanto *inter*, è "tra" i saperi, tentando di innescare l'aspetto di investigazione sulle condizioni di possibilità, legame decisivo con la critica di Kant:

come la ragione critica di Kant è l'interrogazione delle condizioni di possibilità dell'esperienza scientifica, così la critica è legata alla ricerca delle possibilità dell'esperienza letteraria, ma questa ricerca non è una ricerca solo teorica, è il senso attraverso il quale l'esperienza letteraria si costituisce mettendo alla prova, contestando, attraverso la creazione, la sua possibilità (Blanchot 2003, p. 16).

4. Sempre sull'orlo dell'ambiguità e della contraddizione, Blanchot affronta ne *La comunità inconfessabile* (1983) l'esigenza di far riemergere il potenziale della categoria filosofica di *comune*, contribuendo però a mostrarne anche gli inaggirabili limiti e, come recita il titolo dell'opera, l'incapacità a rendere comunicante, reciproca nei confronti dell'alterità, tale ipotetica "comunità" nella società organizzata secondo la nostra contemporaneità. Non è un caso che, se da un lato la spinta comunista a riappropriarsi del comune e rilanciarne i possibili previo toglimento delle scorie totalitarie e burocratiche è ben presente, dall'altro sappiamo che Blanchot ha dato vita e partecipato all'esperienza culturale e filosofica di *Acéphale*, nella quale comprendiamo come l'assenza non sia l'opposto di comunità, ma una sua componente importante: «L'assenza di comunità non è lo scacco della comunità: le appartiene come proprio momento estremo o come prova che la espone alla sua necessaria scomparsa» (Blanchot 2002, p. 48).

3. Per un'accademia interdisciplinare: Derrida e l'Università

Altro esempio illuminante si riscontra nel rapporto filosofia-istituzione, spunto che ci fornisce l'opera di Jacques Derrida *Incondizionalità o sovranità* (testo di un discorso pronunciato nel 1999 presso l'Università Pantion di Atene). L'autore ci traghetta direttamente entro la questione che lega politica e metodologia in quanto la scelta della seconda, della sua stessa prassi, modifica decisamente l'impostazione della prima in relazione non solo al clima pedagogico che si vuole imprimere, ma anche al dispositivo che sapere-potere⁵ correlano. Il fulcro del problema ruota attorno alla nozione di *sovranità*, semantica perenne del dominio che, secondo Derrida, ha marcato il proprio territorio anche all'interno dell'Università che, da luogo eletto a lavoro critico, si è tramutata in stretta osservante della monodimensionalità del potere. Le vestigia plurali appaiono soltanto in qualità di offerta molteplice, tuttavia sono pseudo-pluralità, poiché prive di un consistente profilo ermeneutico. La tendenza alla rarefazione dei centri di dominio, anche a livello delle discipline, è confermata dallo stesso Derrida che annota: «[...] il politico non ha più luogo, se posso dire, non ha più τόπος stabile o essenziale. È senza territorio, sradicato dalla tecnologia, dall'accelerazione e dall'estensione inaudite delle distanze telecomunicazionali, dall'irresistibile processo di delocalizzazione» (Derrida 2008, p. 36).

I luoghi accademici e universitari hanno a che fare radicalmente e necessariamente con la verità. Con *le* verità. Su questa plurivocità insiste Derrida e noi possiamo rinvenire la vocazione a una visione interdisciplinare contemporanea, concernente la nuova struttura dei luoghi adibiti alla cultura e, pertanto, alla pluralità. Se Università vuol dire fin nell'etimo *unus versus alia*, questi "altri" non possono che essere gli svariati percorsi, le variegate semiotiche attraverso le quali tracciare la realtà e, così, pensarla senza condizioni. La

5. Questa categoria di sapere-potere, cui si lega quale terza istanza la soggettività, è una determinazione teorizzata da Michel Foucault (nell'*Archeologia del sapere*, 1963), quando caratterizza la struttura dei poteri lungo l'asse dei secoli non più meramente entro un'ottica repressiva, ma interna a un discorso di produzione (seppur controllata e preformata). Un'epoca produce i suoi saperi, che vengono intercettati dal movimento del potere (enunciati e diagramma) fino all'elaborazione di un particolare soggetto. Alcuni critici, tra cui Deleuze (*Che cos'è un dispositivo* e i corsi del 1985-86 su Foucault ora raccolti in *Il sapere e il potere*), hanno ravvisato in questa tripartizione denominata *agencement* (dispositivo) la chiave del biopotere che domina la nostra contemporaneità. Il sapere unifica "vedere" e "parlare" e su questa solidità interviene il potere, funzione dinamica che fluidifica capillarmente i regimi scaturiti dal nesso iniziale.

molteplicità, l'apertura al molecolare, esige l'assenza di condizioni, di imposizioni, di interdizioni:

E giustamente ciò che chiamo così *pensiero* è ciò che corrisponde a questa esigenza incondizionale. Il pensiero non è nient'altro, mi sembra, che questa *esperienza dell'incondizionalità*, non è nulla senza l'affermazione di questa esigenza: questionare su tutto, compreso il valore della questione, e anche sul valore di verità e di verità dell'essere che apre la filosofia e la scienza. L'affermazione senza limite di questo diritto incondizionale a un pensiero emancipato da ogni potere, e giustificato a dire quel che pensa *pubblicamente* (è questa la definizione data da Kant dei Lumi) è una figura della democrazia, indubbiamente, della democrazia sempre *a-venire*, al di là di quel che lega la democrazia alla sovranità dello Stato-nazione e della cittadinanza (Blanchot 2003, p. 38).

Le condizioni stringerebbero inevitabilmente i saperi e le strutture accademiche a una prassi d'obbedienza, privando l'attività del pensiero del respiro della molteplicità, correlato costante della concretezza e verità di qualsivoglia analisi. L'ambito tecnologico impone modelli, metodologie e contenuti che incarnano alla perfezione l'illusione della pluralità rimarcando perennemente la medesimezza dell'identico, di quella monodimensionalità che, già decisa a priori, permette di creare soggettività docili (tornando a Foucault). Ma, per inverso, il luogo dove esercitare il pensiero all'esercizio di una *cittadinanza critica* formata e consapevole quale può essere se non quello universitario?

La capacità di intercettare traiettorie di molteplicità si radica, necessariamente, lungo un territorio preciso che lega l'intrapresa di questa metodologia a un lungo tirocinio, un'abitudine al plurale, all'incrocio teoretico del pensiero *tra* vari saperi e competenze. Derrida vuole un'università senza condizioni, in quanto la conoscenza non può sottostare a alcun dominio. La condizione unica che fa da sostrato al mondo culturale ed accademico non può che essere la libertà. Il discorso investe l'idea stessa di Europa e di Università europea dal momento che l'ipotesi cosmopolita⁶, intesa in senso ampio e interdisciplinare, risulta la sola possibile definizione di una comunità culturale europea entro cui la formula-chiave è ricondu-

6. Idea che trova la sua matrice nello scritto di Kant *Sulla pace perpetua* (1795), laddove il piano del diritto si veniva, con articolazione interdisciplinare, a intrecciare con la pace, in opposizione alla sovranità dispotica e in analogia con una forma di incondizionalità che si lega indissolubilmente alla libertà ed all'eguaglianza. Da non dimenticare, seguendo un asse di continuità con lo scritto kantiano, la battaglia contemporanea che Ernesto Rossi e Altiero Spinelli hanno intrapreso per un'idea di Europa differente, caratterizzata dalla pluralità pacifica ed interdialogante (si veda *Il manifesto di Ventotene* scritto dal confino).

cibile al concetto di *divenire frontiera*. Il *limen*, il bordo del confine, è stato sempre imposto dalla sovranità che ha mappato, circondato, tracciato e definito innumerevoli spazi, materiali e astratti; l'approccio interdisciplinare, metodologicamente e politicamente, si pone in posizione trasversale, con la propria densità allargata su vari territori, una forma di concatenamento perennemente attivo, *in fieri*, in grado di commistionarsi, incondizionatamente, con l'alterità, l'Altro *tout court*. Libertà ed eguaglianza sfocianti nei termini della verità. Derrida mostra la vocazione della pluralità verso una dimensionalità aletica che sia concreto *verum* e non *veritas*. Si tratta di un'apertura, per mezzo dell'incondizionalità, alla verità filosofica, alla verità della conoscenza: «L'idea moderna ed europea di Università presuppone, nel suo principio, il diritto incondizionale alla verità; meglio, il diritto incondizionale a porre qualsiasi questione necessaria a riguardo della storia e del valore stesso di verità, di scienza, e anche di umanità» (Derrida 2008, pp. 37-38).

Riportando il tema in questione nell'alveo metodologico è utile notare quale relazione si inneschi, sia sotto l'aspetto pratico che teorico, tra l'imposizione di una *logica gregaria* (stilema classico indotto dalla sovranità) e l'immodificabilità stringente della disciplina unica; oggi non si tratta più soltanto di propaganda ossessiva in stile totalitario, ma a questa si è aggiunta una precisione strategica nell'immettere unilateralità (quindi disciplina unica) mistificandola da pluralità⁷. L'aspetto democratico, per inverso, fa *pendant* con l'incondizionalità e funge da sostrato alla plurivocità in quanto tale. Derrida ne fa una storia di potere dal momento che il conflitto è ben più che metodologico: da un lato la monodimensionalità dei circuiti accademici, unilaterali ed impositivi che, dietro alla lusinga dell'iper-specializzazione decretano la fine del mondo intellettuale, plurale di per sé; dall'altro, l'incondizionalità per cui il pensiero è sovrano e che necessita, tra gli altri luoghi, di trovare cittadinanza anche nell'Università. *L'unum* è sempre riferito alla sovranità trascendente, alla *potestas* del monarca e della divinità; per inverso con *multi* si intende una forma democratica di società, agonica nelle sue variegate peculiarità, costruzione politica che, in termini derridiani, potremmo a rigore definire "varco verso la differenza"⁷.

Derrida indica una precisa via alla interdisciplinarità nel solco dell'opposizione stessa alle forme di potere e di repressione di pensiero e libertà.

L'incondizionalità del pensiero, quella che dovrebbe trovare il suo luogo o il suo esempio nell'Università, si riconosce là dove può, in

nome della libertà, mettere in questione il principio di sovranità come principio di potere. Messa in questione terribile e abissale, non lo ignoriamo. Perché il pensiero allora, quello che là trova il suo luogo di libertà, si trova *senza potere*. Si tratta di un'incondizionalità senza sovranità, vale a dire al fondo di una libertà senza potere. Ma senza potere non significa "senza forza". E qui, discretamente, furtivamente, un'altra frontiera è *forse oltrepassata, la frontiera che si iscrive e al contempo resiste al passaggio*, la frontiera poco visibile tra l'incondizionalità del pensiero (che ritengo la vocazione universale dell'Università e degli "Studi umanistici" a-venire) e la sovranità del potere, di tutti i poteri, il potere teologico-politico anche nelle sue figure nazionali o democratiche, il potere economico-militare, il potere mediatico (Derrida 2008, p. 44).

4. Storia, storicità e prospettivismo: Braudel

Non si tratta, infine, di aspetti didattici né di mere risoluzioni pedagogiche ristrette al mondo formativo. Vi è, al contrario, un'emergenza storica globale dove è in gioco la libertà e la garanzia della prosecuzione, alimentabile dalla pluralità, del pensiero e della nostra emancipazione politico-esistenziale.

Oltre la componente critico-letteraria (Blanchot) e quella che pone problematicamente in relazione pensiero e Università (Derrida), la dimensione storica emerge a chiare lettere come un campo in cui troppo spesso la visione interdisciplinare è stata quasi cancellata a vantaggio di uno specialismo concepito come unica forma espressiva. Ecco perché risulta interessante l'approccio pluralistico di Fernand Braudel. Se alla metodologia storica risulta chiaramente utile la focalizzazione come processo di convergenza di interessi e studi circa il particolare, secondo Braudel l'alternativa non si pone in termini manichei tra generale e specifico ma, propria nello stile di una *visione interdisciplinare*, si colloca in compromissione l'uno con l'altro, entro una trasversalità per cui l'universale è narrato attraverso il particolare e quest'ultimo, per mezzo di molecolarità, riannoda le fila con la molarità, ovvero con la Storia *tout court*. Ad esempio, in *Capitalismo e civiltà materiale* (1967), Braudel spiega:

Ogni economia, ogni società, ogni civiltà è in sé un universo, diviso anche al di dentro, ripartito inegualmente contro se stesso. Bisogna dunque smontare e rimontare ognuno di questi macchinismi particolari, cercare fra i loro elementi somiglianze, similitudini, «regolarità», gerarchie necessarie (Braudel 1977, p. XVIII).

Tale attività di smontaggio e montaggio rende la narrazione storica capace di integrare i variegati momenti (accanto ai suoi componenti appunto “materiali”) che ne delineano la composizione; due assi interessano Braudel in un ipotetico schema che funga da mappa e da chiave d’accesso, entrambi condensati dalla categoria universale che egli definisce “vita”: *vita materiale* e *vita economica*. Con “materialità” a profilarsi è l’intera vita umana nata dalla relazione, già da subito artificiale, tra il corpo e il mondo esterno⁸; l’aspetto economico rimanda, in senso ampio, alla logica dello scambio, alla contrattazione in sé quale uno dei profili fondanti della storia. Storicità interdisciplinare che fa leva sulle varie micrologie che Braudel analizza: dai vestiti alle abitazioni, dal vitto alle monete, dal grano alle bevande. Temi in apparenza particolaristici che, tuttavia, Braudel interseca con l’universalità storica restituendo quella che egli stesso definisce «geografia differenziale del globo» (Braudel 1977, p. 5). Nessun centro, in questa metodologia, pertiene all’uomo, ma esso è in relazione alle molteplici e ben più ampie dinamiche del pianeta stesso, dal clima alle maree; il *modus* di intervento nel mondo da parte della singolarità umana costituisce, a tutti i livelli, un frammento del nesso con gli elementi viventi che si riflettono nei materiali utilizzati e, soprattutto, nella linea che seguono le sue trasformazioni e modificazioni⁹. L’analisi storica di Braudel si connette proprio alla dimensione dell’*inter*, ovvero del “tra” le discipline e, in questo, sembra riecheggiare quanto in sociologia è stato definito dall’opera di Gabriel Tarde¹⁰. La riflessione sul passato è costruita sulla base di studi tra confini, diremmo *inter-confinanti*, poiché tra l’invenzione dell’archibugio e la produzione del sidro c’è

8. Per Giordano Bruno, l’esempio della mano indica la prima forma di artificialità, quell’atto originario di compromissione con la natura al fine di modificarne gli usi per poi, di gesto in gesto, autonomizzarsi nel circuito mai compiuto definitivamente e pertanto sempre aperto e rinnovabile della tecnica. Si rammenti anche il testo di Lewis Mumford *Tecnica e cultura*, che relaziona le due temporalità: tempo della tecnica e tempo della cultura, come entità dal cui confronto e dal cui esito, sovente se non sempre asincrono, si anima la storia umana. Da rammentare anche gli studi di Günther Anders, *L’uomo è antiquato* (1956), laddove si problematizza il binomio uomo-tecnica alla luce dello sviluppo senza freni della modernità.

9. Nessun elemento risulta scontato o tralasciabile per Braudel e, in più, ciascun frammento ha aperto vie storiche e necessita di chiarimenti ed interpretazioni. L’esempio dell’uso dello zucchero, ad esempio, ha avuto un grande peso nella costituzione sia biologica che relazionale degli uomini a partire dalla sua origine nel golfo del Bengala.

10. L’impostazione di Gabriel Tarde si è contraddistinta per la sua opposizione ai sistemi sociologici molari, olistici che, in sostanza, riconducono tutto a una visione monolitica ed unilaterale. L’analisi sociologica abbisogna, secondo Tarde, di intersecare particole di varia estrazione come caratteri mobili di una storicità dinamica e trasversale (si vedano, tra gli altri, *Monadologia e sociologia* del 1895 e *Le leggi sociali* del 1898).

una concordanza tra differenti paradigmi di un'epoca, accadimento più incisivo di una battaglia decisiva; in ogni caso l'evento molare è trattato non più come avulso dalla storia molecolare, ma con essa intrecciato.

In riferimento ai problemi interni alle città fino almeno al XVIII secolo, Braudel estrae il dato di sperequazione tra poveri e ricchi sulla carenza di un determinato mobilio e la stessa caratteristica inerente la tappezzeria; niente è marginale in quanto tutto lavora nell'interdisciplinarietà dei margini, della soglia impercettibile tra un campo ed un altro. Impostazione molto fluida che si scontra con le grandi tassonomie di fine Ottocento decretate, su tutti gli ambiti del sapere, dal Positivismo e dalla ripartizione delle scienze umane, oltre alla grande suddivisione polare tra *scienze della natura* e *scienze dello spirito* di matrice diltheyana. Per Braudel si tratta di serie e di gruppi di serie, fecondi di un'apertura significativa sul passato:

È polvere di storia, microstoria, nel senso in cui Gurvitch parla di microsociologia: piccoli fatti che, ripetendosi peraltro indefinitamente, si affermano come realtà in serie. Ognuno di questi fatti attesta per migliaia d'altri, che attraversano silenziosamente lo spessore del tempo e durano (Braudel 1977, p. 448).

Si tratta, appunto, di realtà materiali e viventi che sono concresciute con la storia propriamente umana. In una linea concettuale interdisciplinare, Braudel sembra sintetizzare quella visione plurale scevra da chiusure monolitiche, così come lontana da mistificazioni olistiche, costruita sull'idea che la cultura o, ancor meglio, la vita stessa come spazio comune e molteplice di cultura sia una *navigatio* tra i "molti". Anche nella ricerca dal titolo *Il Mediterraneo* lo storico francese insiste circa la chiarificazione metodologica sull'attraversamento di spazi vari per consistenza, tipologia e dinamiche: «Che cos'è il Mediterraneo? Mille cose insieme. Non un paesaggio, ma innumerevoli paesaggi. Non un mare, ma un susseguirsi di mari. Non una civiltà, ma una serie di civiltà accatastate le une sulle altre» (Braudel 2008, p. 7).

Cos'è la *visione interdisciplinare* se non qualcosa di affine al Mediterraneo di Braudel? La scintilla della *curiositas* non può trovare che questo supporto, la molteplicità, esprime il suo diniego nei confronti delle iper-specializzazioni sterili, dei vacui esercizi di pseudo-tecnicismo responsabili del tramonto di una figura intellettuale trasversale. Lo stesso mestiere di storico, secondo Braudel, non può che lavorare sempre tra le linee, negli interstizi della storia

forieri, per mezzo di una viva interrelazione con gli altri territori culturali, di un respiro di universalità. Una storia che, come voleva Nietzsche¹¹ si fa critica, poiché esprime i caratteri *inattuali* di tutto il suo potenziale, non cadendo nelle maglie del monumento e dell'antiquariato da rassegna fredda e devitalizzata.

Si è cercato di accordare tre aspetti legati alla pratica concreta, pur nella sua astrazione, scaturita da una *visione interdisciplinare*, laddove con Blanchot la critica letteraria si fa a sua volta letteratura rispetto a quanto indaga e analizza, con approccio liberato dal dogma della recensione ed in grado di conferire all'opera una libertà radicale che si collochi nel mezzo dell'universale. Anche il mondo universitario, nell'analisi di Derrida, esige la rottura rispetto allo schema di riferimento a una ipotetica linea guida dettata solo dai poteri accademici a vantaggio, per inverso, di un a-priori metodologico strettamente connesso all'interdisciplinarietà: *l'incondizionalità*. Nessuna condizione quando si tratta di immergersi nello studio, di iniziare la *navigatio mentis* sulle mappature del sapere. In ultimo, Braudel ha consentito di mostrare come la storia è un fondamento plurale su cui agiamo costantemente, superato solo dalla natura, dove anche le micrologie e gli aspetti in apparenza da tralasciare abbiano un peso sia di per sé che nel legante con sfere con superficialità ritenute distanti o non comunicanti (si pensi al rapporto tra l'invenzione della staffa per cavalcare con la poesia cortese e i suoi sviluppi che racconta Deleuze). Come per quanto concerne il Mediterraneo tratteggiato da Braudel, così per la metodologia di cui si sostanzia la prassi culturale a tutti i livelli e nella sua pluralità, la configurazione chiave per ritornare a una crescita reale e concreta è riferita a una "geologia ribollente", «il cui operato non è stato ancora cancellato dal tempo e che continua a infierire sotto i nostri occhi» (Braudel 2008, p. 12). Un'occasione, questa, da cogliere nell'immediato.

Bibliografia

Anders G., *Die Antiquiertheit des Menschen*, München, Verlag, 1956-1980 (trad. it., *Luomo è antiquato*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007).

11. Nella seconda delle *Considerazioni inattuali* (1876), intitolata *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, Nietzsche tripartisce la visione dell'approccio storico in *monumentale* (storia come fissazione del passato in una sorta di intoccabilità), *antiquario* (storia come rassegna museale di ciò che è stato) e *critico* (visione reale e feconda che rende il passato vivente ed in-attualizzabile oggi).

Barthes R., *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, 1953 (trad. it., *Il grado zero della scrittura*, Torino, Einaudi, 1982).

Baudrillard J., *L'Échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976 (trad. it., *Lo scambio simbolico e la morte*, Milano, Feltrinelli, 2006).

Binni W., *La poetica del decadentismo*, Firenze, Sansoni, 1936.

Blanchot M., *Lautréamont et Sade*, Paris, Éditions de Minuit, 1949 (trad. it., *Lautréamont e Sade*, Milano, SE, 2003).

Blanchot M., *La Communauté inavouable*, Paris, Éditions de Minuit, 1983 (trad. it., *La comunità inconfessabile*, Milano, SE, 2002).

Braudel F., *Civilisation matérielle, économie et capitalisme*, Paris, Armand Colin, 1967 (trad. it., *Capitalismo e civiltà materiale*, Torino, Einaudi, 1977).

Braudel F., *La Méditerranée*, Paris, Flammarion, 1985 (trad. it., *Il Mediterraneo*, Milano, Bompiani, 2008).

Croce B., *Breviario di estetica-Aesthetica in nuce*, Milano, Adelphi, 2011.

Deleuze G., *Qu'est-ce qu' un dispositif?*, Paris, Éditions de Seuil, 1989 (trad. it., *Che cos'è un dispositivo?*, Napoli, Cronopio, 2007).

Deleuze G., *Le savoir, transcription d'une leçon*, Université Paris VIII, Bibliothèque nationale de France, 1985 (trad. it., *Il sapere. Corso su Michel Foucault 1985-1986 1*, Verona, Ombre Corte, 2014).

Deleuze G., *Le pouvoir, transcription d'une leçon*, Université Paris VIII, Bibliothèque nationale de France, 1986 (trad. it., *Il potere. Corso su Michel Foucault 1985-1986 2*, Verona, Ombre Corte, 2018).

Derrida J., *Unconditionality or sovereignty*, Atene, University of Pantion, 1999 (trad. it., *Incondizionalità o sovranità*, Milano, Mimesis, 2008).

Derrida J., *Positions*, Paris, Éditions de Minuit, 1972 (trad. it., *Posizioni*, Verona, Bertani, 1975).

Dilthey W., *Einleitung in die Geisteswissenschaften*, Berlin, Verlag, 1922 (trad. it., *Introduzione alle scienze dello spirito*, Torino, Paravia, 1949).

Eco U., *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962.

Eco U., *La struttura assente*, Milano, Bompiani, 1968.

Foucault M., *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969 (trad. it. *L'archeologia del sapere*, Milano, Rizzoli, 1971).

Gurvitch G., *Le control sociale*, Paris, PUF, 1947 (trad. it. *Il controllo sociale*, Roma, Armando Edizioni, 1997).



Recensioni | comunicazioni
interviste

Piga Bruni E., *La lotta e il negativo. Sul romanzo storico contemporaneo*, Milano, Mimesis, 2018. ISBN 978-8857544557

Dove va il romanzo storico? Recensione a *La lotta e il negativo* sul romanzo storico contemporaneo di Emanuela Piga Bruni

di Giulia Falistocco

La lotta e il negativo di Emanuela Piga Bruni, pubblicato da Mimesis nel 2018, tratta uno dei generi di maggior successo in letteratura: il romanzo storico. Lo scopo del volume è analizzare le forme di storia nel romanzo contemporaneo e spiegare le ragioni per cui ancora oggi il genere riscuote particolare fortuna tra i romanzieri. Fin dal suo esordio, infatti, il romanzo storico è stato oggetto di interesse da parte di scrittori e critici, stimolando riflessioni di carattere letterario, come il rapporto tra il vero e il verosimile, e dialogando con altre discipline, come la storiografia e la sociologia. Il lavoro di Piga Bruni, pertanto, analizza le modalità formali e i risvolti ideologici con cui il romanzo contemporaneo, dopo la parentesi post-moderna, ha ripreso a intrattenere un fitto rapporto con la storia. L'autrice sceglie un'ottica sovranazionale – muovendosi tra Francia, Inghilterra e Italia – mostrando le analogie con le teorie storiografiche, sociologiche e psicanalitiche, ed evidenziando il carattere politico del genere, scelto da molti scrittori per riattivare il legame con la realtà e intervenire attivamente nel panorama socio-culturale. Il romanzo storico, infatti, da sempre si è imposto per la sua natura ibrida, capace di inglobare altri linguaggi, e di riflettere una potenzialità epica – riprendendo quanto teorizzato Lukács – tendente al tragico, che gli permette di dare corpo ai grandi conflitti sociali e umani. *La lotta e il negativo* sono, pertanto, le due tendenze con cui Piga Bruni interpreta la componente agonale del romanzo storico, «osservata nel suo lato vitale e nel suo negativo, e nella corrispondenza tra sfera interiore e sfera socio-storica» (pp. 68-69). Di conseguenza, il genere è visto sia come scrittura di resistenza, che ancora conserva un afflato utopico-ideologico in contrasto con la società, sia come la rappresentazione dei mali, delle aporie e dei

traumi della storia, che devono essere sottratti all'afasia e quindi alla dimenticanza.

Secondo March Bloch lo studio della storia si lega intrinsecamente alla comprensione del presente ed è in questo legame che si realizza il senso politico della scrittura. Se rispetto a ciò ci poniamo in un'ottica letteraria, come ci invita a fare Federico Bertoni nella *Prefazione*, capiamo che anche le radici del romanzo storico sono «strettamente vincolate a questioni di carattere politico-ideologico» (p. 33). Piga Bruni, infatti, legge questa tensione a narrare il presente attraverso il passato come il segno di una presa di posizione da parte degli scrittori, che oggi trovano la possibilità di mostrare il loro impegno proprio grazie al romanzo storico, così da riscattare ciò che è stato sommerso o dimenticato, e mostrare il disagio della civiltà. Bisognerà allora analizzare come i romanzieri usano la storia: se ad esempio il passato è visto come necessario antefatto al presente (parafrasando le parole di Lukács), oppure se si tratta di meta-narrazione del contemporaneo (per rifarsi a quanto teorizzato da Hutcheon). La scelta della materia storica, inoltre, per Piga Bruni chiama in causa questioni di carattere interdisciplinare che attraversano il campo letterario e ne direzionano il contenuto e la forma. Per questo l'autrice analizza le influenze che hanno avuto correnti come il post-colonialismo e il femminismo nel romanzo storico, per capire come i processi in atto nel presente e i cambi dei paradigmi politici e percettivi, influenzano le modalità di narrazione. A partire dalla domanda di Spivak, *Can the subaltern speak?*, dalle riflessioni di Fanon e di Lonzi, infatti, «molte sono le voci che hanno riattualizzato o messo in discussione la concezione classica hegeliana», incentrata sul conflitto servo e padrone, e ripresa sotto forma di lotta di classe da Marx. Anche la letteratura recepisce quanto in atto nelle riflessioni filosofiche interrogandosi rispetto a tutti quei popoli, nazioni, minoranze o subalterni che avevano subito processi di disumanizzazione, e di conseguenza tenta di trovare per loro un punto di fuga, sottraendoli all'oblio e inserendoli all'interno dei conflitti sociali. A questi processi di lotta e di resistenza si affiancano, spesso senza soluzione di continuità, percorsi di analisi dell'alterità, definiti sempre da Hegel come il negativo, che in campo letterario hanno come istanza centrale la «verità che emerge da quei romanzi in cui la raffigurazione della violenza storica e la frammentazione psichica sono al centro del racconto» (p. 27).

Il romanzo storico, quindi, dialoga con altre discipline, ragion per cui l'autrice affianca ad analisi prettamente letterarie un attento raffronto con le istanze e i metodi della storiografia contempora-

nea: in entrambi i casi, infatti, la narrazione dei documenti si oppone al rimosso storico. Il rapporto tra storia e letteratura viene allora letto da Piga Bruni in chiave psicanalitica (tenendo presente in particolar modo la lezione di Francesco Orlando), una scelta che le permette di interpretare le rappresentazioni dell'inconscio collettivo e tutto ciò che è stato sommerso dall'immaginario ufficiale nei romanzi contemporanei. La lotta e il negativo sono, quindi, espressione di una dialettica narrativa messa in scena «per mezzo dei processi di mitopoiesi o di verità», attraverso la quale avviene la «rappresentazione della condizione umana [...] il racconto delle vite particolari» (p. 21). L'incrocio con storiografia e psicanalisi, serve a Piga Bruni per analizzare questioni formali come l'intreccio narrativo e alla scelta dei personaggi, con i quali il testo letterario tenta di reinventare e reinterpretare gli eventi e/o il documento storico.

Nonostante la lotta e il negativo non siano distinguibili in maniera tassonomica, ma come sottolineato sono le parti della stessa medaglia, l'autrice circoscrive due macroaree in cui la presenza di una delle due tendenze risulta particolarmente preponderante. L'anima vitalistica della lotta, pertanto, la possiamo ritrovare soprattutto in quei romanzi che prevedono una «costruzione retorica e intersoggettiva dei diversi *modi di vedere*» (p. 69) e che sono quindi caratterizzati da un intreccio polifonico. Quando invece «al centro del racconto si vuole porre il negativo [...] il processo di scavo nella memoria procede di pari passo con la ricerca di un linguaggio in grado di comunicare l'esperienza di eventi traumatici» (p. 75), alla ricerca quindi dei *modi di pensare* che riescano a superare l'indicibile. La distinzione può essere osservata anche dal punto di vista narrativo, per cui Piga Bruni rintraccia nell'impiego di microstorie, metastorie e impianti genealogici, i *pattern* tipici della polifonia sociale e delle pratiche di resistenza; mentre dall'indagine del male, a cui sottende lo scandaglio dei traumi storici e di messa in parola dell'interiorità e dell'inconscio, deriva un impianto documentario e psicologico.

La costruzione de *La lotta e il negativo* segue quanto finora esposto: dopo aver introdotto le premesse metodologiche e gli oggetti del discorso, nel primo capitolo ("Costellazioni teoriche") Piga Bruni ricostruisce le principali teorie letterarie, storiografiche e sociologiche, creando una solida intelaiatura, su cui poi si baserà l'analisi dei romanzi. Nel capitolo seguente, "La letteratura tra teoria della storia e psicanalisi", invece introduce gli elementi per una lettura psicanalitica delle narrazioni storiche, che vede il testo come sede

del «represso socialmente istituzionalizzato» (p. 63), sia per quanto concerne il contenuto, sia le pratiche di «trans-discorsività» (p. 64). La terza parte è occupata dall'analisi di quei romanzi che presentano un impianto polifonico e un'attenzione all'intreccio figurale teso appunto a rappresentare i mutamenti e le lotte sociali: troviamo le opere dei Wu Ming (*Manituana*, *Asce di guerra*) e *Small Island* di Andrea Levy, in cui risultano macroscopiche le influenze postcoloniali e la ricerca di soggetti obliati dalla vulgata storica, inseriti in una trama corale che rispecchia la pluralità dei punti di vista della società. La dispersione di senso offerta dai personaggi può anche essere trasportata sul piano metastorico (come ne *Le rondini di Montecassino* di Helena Janeczek), in questo modo gli eventi vengono decostruiti all'insegna del *what if* e delle possibilità inventive del racconto che manipola e rilegge la memoria collettiva, in maniera multidirezionale, per far emergere il sommerso. Il quarto capitolo è invece dedicato ai romanzi segnati dall'esperienza del negativo, da quelle fratture che intercorrono tra «l'uomo e il mondo, tra il soggetto e la vita, tra il sé e l'Altro [...] che complicano la relazione tra realtà psichica e realtà esterna rendendo difficile, se non impossibile, agire o reagire» (p. 161). Un esempio di questa seconda tendenza sono *Le benevole* di Jonathan Littell, *La zona di interesse* di Martin Amis e *Degli uomini* di Mauvignier, romanzi in cui la narrazione è affidata a personaggi «che vivono in prima linea gli eventi traumatici, nel ruolo di carnefici, di vittime, o in una posizione che comprende entrambi i ruoli» (p. 174).

In conclusione *La lotta e il negativo* riesce ad affrontare questioni testuali e teoriche in maniera innovativa, concentrandosi, senza troppo concedere all'impianto terminologico, sulla duttilità di un genere che oggi, come in passato, è servito per rappresentare le questioni sociali e incanalare le volontà ideologiche dei romanzieri, infondendo «coraggio e immaginazione», oppure, «nel ricordarci ciò che è veramente accaduto, ci chiedono chi vogliamo veramente essere» (p. 216).

Rajendra Chetty, *At the Edge: The Writing of Ronnie Govender*, New York, Peter Lang Publishing, 2017. ISBN 978-1-4331-4641-1

di Rosanna Masiola

In reviewing Rajendra Chetty's *At the Edge: The Writings of Ronnie Govender*, the first full-length work to appear on Ronnie Govender, one may be tempted to recall Charles Bukowski's memorable description of the Italian American author, John Fante, as «a criminally neglected author». At a time when the Italian and the Jewish diasporas in the United States were fighting for survival and to preserve their identities against the supremacy of a hegemonic class, the Indian diaspora in South Africa faced a constant threat of being displaced, of having to move or relocate to avoid violence, as described in his stories. As a champion of these people, Govender has only found success in the post-apartheid era and achieved international recognition with, for example, the Commonwealth Writer's Prize (1999) and invitations to stage his plays at theatre festivals in Edinburgh, Glasgow, Toronto, New Delhi and Chennai.

The author of the study, Professor Rajendra Chetty, is a leading post-colonial critic and scholar who has written extensively on Commonwealth literature, focusing on themes of diaspora, race, class and marginalization. He presents his research in various forms, from textual citations to transcripts of interviews, and seeks to «redress the marginalization and awaken readers to the bravery and creativity of a small, defiant community in the face of forced removals and social injustice», where there is the «unspoken pain of the oppressed people». If there are themes common to diasporic and migration literature, South Africa, with its legalized racism and forced removals, was a case where what passed for justice per se had no equivalent elsewhere. This is best illustrated by the forced removals under the notorious Group Areas Act that destroyed the life of a multiracial community of Cato Manor in Durban in 1954. The story of this place is emblematic of the many communities which were uprooted. Initially, the landowners sold their land to market gardeners, who were mainly former indentured labourers in Natal (now Kwa-Zulu Natal) who had been released from labour contracts on the sugar plantations. Chetty explores the historical facts and the dynamics embedded in Govender's theatre and narrative. At some point, the two voices (Chetty's and Govender's) inter-

twine diegetically as when we learn that to preserve topophilic memory, curtains are made from sarees as emblems of family devotion and signals of belongingness.

What remains from the destruction of their microcosm are the poor objects that family members preserve to keep alive what ties them to the intra-group identity. The objects act as simulacra of ancient *pietas erga parentes*. The devotion that an Indian family has for its ancestors and the elders within its clan and caste cannot be understood if seen out of the context in which the life of a family is intertwined with that of its neighbourhood and its immediate surroundings.

By contrast, the South Africa that emerges from the pages of Rajendra Chetty is more than just a place of massacres, rebellions, civil strife and protest; it is a place where this dialectics with the past is subject to an incessant flow of questioning and of calling into doubt what the future might hold for the Rainbow Nation.

In this study, Chetty uses counter-narrative and qualitative research to interlace with Ronnie Govender's transactional memory. At times he becomes one with the voice of the preserver of the meaning of memory, as in the case of Durban and the enclave of Cato Manor. The two voices account for the passionate flow of the lost voices of the past, of their sufferance and dignity, and the nobility of the Indian diaspora in Southern Africa.

If it is commonly accepted that South African literature can be divided into, first, a documentary and colonial phase, followed by a phase of social-realistic commitment, and, finally, a quest for identity, then the new spiritual phase of remembrance and memory activates a polyphony of signs, symbols and signals.

Thus, the voice of Rajendra Chetty flows into the voice of Govender and all its true-to-life characters, engaging the reader in a constant debate involving criticism of pre-apartheid, apartheid and post-apartheid periods alike, of colonialism and decolonialism equally, and of the ongoing global debate about diaspora literature and how it enhances social debate significantly, the book evolves around specific themes related to spatial narration that are localized in a historical time-frame.

The introduction and the conclusion are revelatory of the post-colonial and diasporic stance as well as of the literary and scholarly matrix of both Chetty and Govender. Yet the long interview (ten pages of minute transcription) explores how literature can illuminate the events of the past in a comparative light. The book has eleven chapters, where texts, contexts, and intertexts develop the main

themes in the history of the Indian and South African experience of migration and slavery.

Chapter Two contextualizes issues of “Resistance and Reconciliation: Post-1994 and South African Indian Writings”, a recurrent topic in recent decades of Commonwealth literature, excoriating apartheid and challenging the post-apartheid era. Chapter Three, “Transactional Memory in At the Edge and other Cato Manor stories”, introduces the themes and sub-themes of Govender’s collection of short-stories and theatre productions. These are further examined in Chapter Four, “Beyond Calvary: I did it for my God”. Chapter Five, “Over my dead body: Dispossession and Relocation”, emphasizes the importance of spatial dynamics and the circumstances which inspire the forging of the group identity through emotional and cultural commitment. This is further analysed in Chapter Six, “‘Poobathie’ - Colour, Caste and Religion”. In Chapter Seven, “1949 - Race and the Colonial Agenda” and in Chapter Eight “Ayakanoo: Bucket Carrier” texts and citations are compared critically and contextualized in stories and in history. Textuality develops from descriptive frames denoting spaces and places, and from narrative frames referring to actions and events. These are counterpointed with argumentative frames where space becomes a ‘crime scene’, as in Chapter Nine, “The Lahnee’s Pleasure: Revisiting the Crime Scene”. Chapter Ten again contextualizes and furthers the perspective of a theoretical approach regarding hegemony, colonialism and the question of ‘otherness’. The circle is completed with a historical overview of the question of “Coolitude, Indenture and ‘Swami’” and a long transcribed interview with Ronnie Govender, where the voice of the author speaks through his answers and comments. It is in Chetty’s conclusions, however, that the many faces of Indian sufferance in Southern Africa come together in the flow of the river of life, as in Hesse’s *Siddartha*; the hint to *prana* is not incidental. Here, in Rajendra Chetty, we are left with a sense of curiosity as to the vein of mystic inspiration in African and Indian literature in South Africa, and the need to have a sacred soil, and to define a space for burial grounds. The new sense of «Oneness that will take hold of the human race», advocated by Shri Aurobindo at the beginning of the twentieth century seems to meet the diasporic memory and aspiration reflected in Chetty’s analysis. Reference to another mystical author, E.M. Forster, endorses the definition of different spaces in the plays and writings of Govender: a utopic space which enables the possibility of ‘Oneness’, a heterotopic space which is accessible to others.

Ronnie Govender does not regard the past as a separable entity but rather as a stream of oneness: his mother's memory, for example, is as alive in his psyche as the voices of the site of Cato Manor are. They are to be heard and learnt as an ancestral continuity (p. 167).

Moreover, in terms of the Pateresque 'flame', to expound Govender's aspirations:

He wishes to rekindle the flame of social community and justice within the reader so that God can be seen in all of us: the life-force/*prana* he reverts can burn all the hearts. This universality and inclusivity are crucial and stated clearly in his own words: his mother wanted him to learn to see God in Everyman (*ibid.*).

The perspective of the book, with its emphasis on the Indian microcosm and community, offers a counterpoint to the literature of chronicled events of the persecuted, as is evident in André Brink's *A Dry White Season* (1979), or the documentary on the life of Steven Biko (1978) by Steven Woods during apartheid. It is more deeply connected to the spatial and religious dimension of the land as in Solomon Tshekisho Plaatjie's ground-breaking *Native Life in South Africa, Before and Since the European War and the Boer* (1916), Alan Paton's *Cry, The Beloved Country*, or to the quest for belonging and roots in Olive Schreiner's *The Story of an African Farm* (1883) which have shown the way for other South African writers. As the book claims, Govender's unique performative prose reconstructs and resurrects the lives of the residents of Cato Manor, their vitality and humour, pain and humiliation: a vibrant, racially integrated community destroyed by the South African apartheid regime's notorious Group Areas Act of 1954. It invites the reader «to connect and contrast Govender with a range of contexts and intertextualities – from post-colonial to African continental, from the diasporic to the politically analogous».

Maffesoli M., *Ecosofia. Un'ecologia per il nostro tempo*, traduzione di G. Giaccio, Napoli, Diana edizioni, 2018. ISBN 978-8896221372

“Insomma la vita, semplicemente”. Il monologo ecosofico di Michel Maffesoli.

di Alessandro Scarsella

Libro polifonico, come per ammissione del suo autore, questo contributo di Michel Maffesoli, *Ecosofia. Un'ecologia per il nostro tempo* (traduzione di Giuseppe Giaccio, Napoli, Diana edizioni, 2018) sembra inizialmente esulare dal mandato descrittivo per condensare le voci di uno stato d'animo di apprensione e, contemporaneamente, di coscienza della transizione in pieno atto:

Infatti, come accade sempre nei periodi di mutamento, è al di là o al di qua delle istituzioni ufficiali, nella società ufficiosa, che si preparano i valori di domani. Chi vuole comprendere la palingenesi sociale in corso deve sapere che, come sempre, l'anomico di oggi è il canonico di domani (p. 8).

L'interazione tra sistema ed extrasistema, e quindi la crisi della civiltà occidentale si manifestano simbolicamente nel declino di Prometeo e nell'apoteosi di Dioniso, nell'abbandono dell'utopia della terra promessa e nel ritorno nel reale e “del Reale”. L'olismo, avvisa Maffesoli, ha anticipato la necessità di riconciliare ragione e immaginazione, ma l'intelligenza emotiva non funziona all'interno della cornice perdurante di una modernità ostinata e dura a morire, in quanto carsicamente presente nell'immaginario di quella coscienza postmoderna sempre nascente, tuttavia mai giunta alla maturità. Maffesoli sembra cogliere i segni della svolta imminente, non nell'ecologismo politicizzato e “pasticcione”; al contrario nel voler-vivere istintuale, ossia più vissuto che pensato, voler-vivere generato da un fondo primitivo che non si lascia deviare dalla Ragione ragionante, ma che accorda ai sensi, al sensibile, al sensualismo il posto che spetta loro (p. 10).

Si tratta di un “naturalismo moderato”, in cui al disincanto della modernità si sovrappone la «segreta comunione con la madre-terra. Quello che io definisco: invaginazione del senso!» (p. 12) Quello che colpisce è il tratto moderato, neotomistico, asserito da Maffesoli, laddove la volontà di potenza scatenata da Nietzsche si spegne, al

cospetto della distruzione della terra. Nella ricostituzione rigenerante della diarchia Cristo/Dioniso invece la nuova tendenza si manifesta sintomaticamente, quale riesumazione del sacro e rispristino della comunità attraverso l'apparentamento, modalità vecchia e nuova di coesione sociale. Ecosofia quindi non come provocazione; piuttosto come attitudine di una vitalità consapevole, responsabile e sostenibile. Prendendo atto di un comportamento ampiamente condiviso, Maffesoli sembra averne riscontrato il punto debole nell'assenza di un'impalcatura concettuale adeguata e proporzionata. Il presente libro vuole per l'appunto indicare le linee guida per non ricadere nel dogmatismo progressista gestendo pacificamente e discorsivamente la rivolta, che non è più ribellione sociale, bensì implosione del rapporto uomo-natura con conseguenze sul piano dell'economia e delle relazioni: «bisogna saper decifrare l'avvento di un mondo in gestazione. Trovare la sua *cifra*» (p. 16). A tal fine Maffesoli sembra recuperare a ritroso, attraverso la lezione di Simmel e Merleau-Ponty, una fenomenologia "induttiva" e "quanto mai empirica"; quindi l'ermeneutica radicale di Spinoza: «Non deridere, non compiangere, non disprezzare, ma comprendere le azioni umane». Il pensiero autentico al quale urge tendere si congiunge con un naturalismo premoderno e vergine, non intaccato dal soggettivismo. L'"umiltà", come la definisce Maffesoli, del compito descrittivo contrasta con i protocolli accademici che hanno tradotto la sostenibilità in una serie di assiomi evanescenti. Nella sua critica "della critica", Maffesoli stigmatizza con registro quasi satirico l'ethos autoreferenziale delle scienze umane e degli "esperti" definiti "notai del sapere" oppure, peggio:

I più non sono altro che adolescenti ritardati che si divertono in quelle stanze per bambini che sono divenute le università (p. 22).

La scrittura di Maffesoli è dunque un monologo che risuscita lo stile dei *Philosophes* e, per il suo definitivo equilibrio, la dimensione del pamphlet ideologico d'alta scuola, rovesciando però l'uso della ragione contro se stessa e contro il suo contrario, in una sorta di benefico delirio ermeneutico: una ragione mai egemone, bensì adattabile rispetto all'ambiguità e tollerante nei confronti dell'ambivalenza; quest'ultimo fattore decisivo, non va confuso con il dualismo manicheo che nega il mondo e il corpo in quanto regno di Satana. Dioniso, insieme Cristo e Satana, esprime l'omogeneità simbolica

necessaria alla soluzione della crisi¹.

Suggerimenti di una visione ciclica che preveda l'alternanza di epoche prometeiche ed epoche dionisiache vanno ricondotte alla realtà e non a una forma di fatalismo. La ciclicità può del resto essere convocata solo come metafora illustrativa del mutamento in atto, visto che non è reperibile il precedente storico di un analogo superamento reso imperativo dal degrado catastrofico delle condizioni ambientali. Mai prima d'ora la natura è apparsa sul punto di distruggersi. Per individuare esempi occorre investigare nei repertori della *science fiction* piuttosto che nella serie degli eventi storici. Il messianismo appare come un fenomeno esclusivamente letterario (che Maffesoli non esplora), mentre si prefigura l'imperativo di strappare alle motivazioni della destra la rivolta individuale contro il mondo moderno e alla sinistra l'elegia ecologica sulle rovine del presente. Come è possibile un pensiero forte della sinistra alienato dai presupposti culturalistici e/o provvidenzialistici legati allo stato assistenziale? In tal senso la destra sembra proporre ricette di immediata efficacia al disagio della transizione, concetto in cui Maffesoli si rivela tributario di Baumann:

Questa indeterminazione rispetto a un luogo e alla comunità, cui esso serve da supporto (forse sarebbe meglio dire serve da "fondazione"), e questa libertà sfrenata (hybris, superbia) portano direttamente dal dominio alla devastazione del mondo e degli animi, come si può osservare nell'atmosfera mortifera caratterizzante il periodo attuale, periodo intermedio tra un'epoca che volge al termine - la decadenza moderna - e un'epoca in gestazione - la rinascita postmoderna (p. 34).

Secondo Baumann l'età liquida si sarebbe conclusa e vige già un nuovo ordine basato sull'individualismo; per Maffesoli sembra invece che non tutto sia perduto:

in poche parole nel ritorno di un'atmosfera naturalista il cui motore essenziale sono le idee di condivisione, reversibilità e cooperazione (p. 35).

C'è qualcosa di neo-socialista nelle parole di Maffesoli, di un socialismo naturalistico e non materialistico, che sono due cose distinte; l'usare poi il termine "ritorno" può determinare degli equivoci e rievocare i fasti di una possibile rivoluzione conservatrice. Nulla di tutto questo: gli eroi del Novecento sono i resilienti contemplativi come i fenomenologi e, in parte, gli esistenzialisti: *Heidegger*, *Sartre*; dall'altra parte i citati *Simmel*, *Merleau-Ponty*, *Durand*, *Morin*,

quindi il non nominato Bachelard² e, perché no? Ivan Illich, i più affini allo spirito dell'ecosofia, uno laico, uno cattolico. Questi testimoni, talora concorrenti, di un neo-umanesimo integrale hanno auscultato con disponibilità innocente una realtà figlia di due padri: del Reale e dell'Immaginario. Secondo Maffesoli va rispristinato, per evitare il tradizionalismo, un ordine totemico nuovo, che ricrei i parametri del rispetto recuperando in un "sapere incorporato" (p. 37) i percorsi iniziatici del "segreto" (ovvero del sacro) ridefiniti in maggiore discrezione. Non si tratta di investire nuovi cavalieri-santi, cavalieri della luce che combattano il drago-mondo-natura-tenebra, ma ammettere l'esistenza del corpo sottomettendo anche Apollo a Dioniso-Cristo:

All'opposto la sensibilità dionisiaca, che si può definire ecosofica, celebra il corpo e i sensi. È una incarnazione della divinità che, da Dioniso a Cristo, ricorda che la terra, il mondano, può essere uno scrigno che permette all'anima di sbocciare. È assolutamente illuminante che questa incarnazione tradizionale trovi l'aiuto dello sviluppo tecnologico. Così su Internet una quantità di piattaforme collaborative diffonde una tale sensibilità naturalista, condividendo informazioni, discussioni e diversi dibattiti che celebrano il culto del corpo e quello dello spirito. Dioniso, dio "ctonio", autoctono, ossia abitante questa terra, succede immancabilmente a Prometeo, figura emblematica del mito del Progresso; progressismo sempre in attesa di un mondo futuro. L'olismo, ossia l'interezza dell'essere, ne è una buona illustrazione (p. 40).

I limiti però di questo "materialismo mistico", come viene da osservare, si manifestano nello stesso luogo indicato come soccorrevole della rete, dove trionfano la celebrazione spirituale del corpo e, nel contempo, la sua degradazione pornografica. Ma la rete è il mondo e, così come nel mondo, anche nel quadro della rete occorre la scelta preliminare tra un bene e un male ridefiniti secondo la tabella di valori convergenti in un punto di fuga indubbiamente pre-moderno:

Verecundia in latino, *aidós* in greco, erano all'origine di un umanesimo che non si riduceva all'uomo individuale, ma rispettava la natura nella sua interezza. Rispetto fatto di ritegno e pudore, e anche di modestia. Rispetto che si nutre di discrezione, di riguardi e di riserbo nei confronti della strana estraneità della cosa naturale. È a partire da tali virtù umane che si può essere in grado di pensare, il più giustamente possibile, l'interazione analizzata da Gilbert Durand o Edgar Morin, che va dalla

2. A proposito di Bachelard, mi piace ricordare come in una conversazione privata con chi scrive, nel 1991, Elémire Zolla attribui al pensatore francese l'epiteto di "triviale". Questo conferma la fenomenologia come scuola intrinsecamente avversaria del tradizionalismo.

culturalizzazione della natura alla naturalizzazione della cultura (p. 46).

L'interesse per il corpo e per la dimensione estetica della vita (in cui rientrano anche a buon diritto cure dimagranti, alimenti biologici, tatuaggi e piercing) sono considerati da Maffesoli profetici nella misura in cui mettono in crisi il produttivismo, ovvero l'interfaccia pratico del cogito cartesiano; tuttavia in che modo si individua il confine tra il comportamento profetico e il conformismo banale, talora violento e persino sadico della rete? C'è differenza tra narcisismo onanista e percezione iniziatica? Maffesoli risponde citando la filosofia stoica, Spinoza di nuovo, Pascal, Mozart, Goethe, Joseph de Maistre, Baudelaire e Bonnefoy, ma altresì ritenendo la catarsi di Aristotele efficacemente ripositionata nella rete come luogo in cui è probabile rivivere l'ambivalenza e accettare, purificandola, la crudeltà della natura. Supponiamo che, a seguito di un vero cataclisma sopravviveressero superstiti solo pochi e rari libri di questo secondo decennio del XXI, l'impressione che trasmetterebbe il discorso di Maffesoli sarebbe la stessa suscitata dagli scrittori sincretici della tarda antichità, quindi come di una specie di gnosi laica in cui il pensiero sembra integrare tutto sotto l'egida dell'unica meta: la salvezza non dell'anima, al contrario della natura. Il sociologo francese settantacinquenne (73 anni alla pubblicazione di *Écosophie* nel 2017) sembra qui recuperare la veemenza giovanile e, non a caso, cita nel delicato contesto neoaristotelico il suo primo lavoro scientifico:

[...] accordarsi con questo bell'ossimoro aristotelico: la natura come "motore immobile". Ciò che, invertendo i termini, ho definito (titolo della mia tesi di dottorato, 1978) "radicamento dinamico". Modi di definire la fecondità di una natura talvolta crudele (p. 49).

Gli anni Settanta lontani e, fino a un certo punto, rimossi. Giovinezza perduta sulle pagine di *Eros e civiltà* di Marcuse, ma ritrovata oggi nella New age, come scontato e, forse meno scontato, nei videogames, nei manga e nei Gormiti:

Unendo il latino *juventus* (giovinezza) e il greco *noein* (pensare, sapere), la *juvenoia* permette di comprendere che nel cambiamento di paradigma in corso non è più il "sapere dominante" – paranoia (*para-noein*) – a prevalere, bensì un altro rapporto col mondo che rende attenti alla sua eterna giovinezza. La paranoia si è sviluppata adoperandosi per dominare la natura, per sfruttarla a piacimento. È la visione prometeica che ha caratterizzato la modernità (p. 71).

Importante questa precisazione sulla priorità generazionale (legata etimologicamente alla funzione rigeneratrice) e sul carattere paranoico dei senatori, portatori di idee invecchiate in quanto idee. Questo inno alla giovinezza con il corollario del riconoscimento della sua serenità, potrebbe già condurre verso la conclusione:

Serenità che si fonda su un sentimento tragico dell'esistenza, ossia che accetta la vita nella sua pienezza dove la gioia della generazione e della rigenerazione è sempre vicina agli abissi più bui (p. 117).

Nella seconda parte del volume Maffesoli corrobora questa fusione d'orizzonti con ulteriori riferimenti e diversi campi applicativi, sebbene analogamente la domanda resti sospesa anche quando rientrano in gioco la cultura e la politica: dove inizia la sensata diffidenza, verso gli intellettuali e le istituzioni, che ha come conseguenza l'astensionismo giovanile, e finiscono il qualunquismo e il populismo? Ci sono anche Vico (quantunque innominato) per la risorta «saggezza immemoriale delle nazioni» (p. 37) e ancora, irrefrenabile, l'elogio liberatorio di internet, uno a fianco all'altro:

Di una "noosfera" globale che bisogna comprendere in senso totale: circolazione generale delle idee che può avvenire soltanto perché le emozioni e diversi affetti partecipano all'atto conoscitivo. Il che sfocia nell'antica passione interpersonale della saggezza (p. 60).

E intorno alla rete resistono superbamente i simboli, le analogie, le *correspondances* insieme alle intuizioni degli scrittori del canone, ma a questo punto, dopo il richiamo all'erotismo naturale, carnale, spontaneo, prende il sopravvento un altro demone: la seduzione imperitura dell'intelligenza e dell'erudizione, di cui Maffesoli sfa sfoggio con giustificato narcisismo, organizzando la sua come un'allegoria oratoria ad ampio spettro e capace di estrarre senso anche dal trash, oltre che naturalmente dall'arte del Rinascimento, da impressionismo, surrealismo, proustismo, dalle poetiche dello spazio, infine dal neotomismo di Panofsky e di Chesterton. Innegabile il pregio di questa prosa (concentrata nel cap. 4) e vieppiù da apprezzare nell'originale francese, nonostante la presente traduzione italiana non demeriti certamente. La crisi è associata alla decadenza che talora si manifesta nella normalizzazione o culturalizzazione della feconda e più incisiva espressione underground. Quello che è avvenuto nella trasmutazione del fumetto in graphic novel, concernente anche manifestazioni letteralmente e cultural-

mente più incisive: graffiti murali; tatuaggi, tagli e perforazioni del corpo – bella qui la parafrasi di Nietzsche che:

parla anche, per caratterizzarla, di “figure incisive” che connotano così ciò che possono avere di doloroso le incisioni che questa cultura può fare nel corpo sociale (p. 78).

La domanda è: come è possibile partecipare a questo processo senza coinvolgersi violentemente con il corpo? Bastano il sentimento tragico della vita (Unamuno, altro cattolico) coniugato con l'essere per la morte (Heidegger) e con la “resilienza” *à la page*? In tal senso Maffesoli sembra voler rassicurare il lettore presumibilmente maturo, se non attempato il quale, nello stato di crisi, piuttosto che tatuarsi la pelle legge il suo libro: è possibile infatti giungere alla meta anche attraverso una linea che non è spezzata bensì serpentina (Valery: «se l' “ago della bussola rimane abbastanza costante” la rotta può variare», p. 80). Quindi il modo migliore di partecipare è partecipare e nulla più: comprendere senza giudicare, sentire, corrispondere con empatia:

Semplicemente non fa esperienza di sé come essere di coscienza o di ragione, ma si sente come partecipante alla “cosa”. Partecipazione mistica e partecipazione magica, che nelle società tradizionali erano causa ed effetto del rispetto verso l'ambiente minerale, vegetale, animale. Rispetto anche verso gli oggetti familiari che arredavano tale ambiente. In questo senso la sensibilità ecosofica è una forma di empatia, di passione intensa e comune con lo spazio nel quale ci si situa: individualmente e comunitariamente (pp. 81-82).

Questo secondo il rivendicato principio di “radicamento dinamico”. La posizione ecosofica nei confronti della *sub- o pop-culture* è del resto tattica e non strategica, giacché finalizzata alla salvezza del pianeta, attraverso la riarmonizzazione dell'individuo con il suolo, con se stesso e con la comunità. Lo slancio vitale di Maffesoli incrementa la *potenza*, non il *potere*, e questa è l'utopia inevitabile del postmoderno *malgré lui* e come pensiero dell'ambiguità. Per cui l'accostamento del filosofo a fenomeni eterogenei va considerata opportunistica:

Con l'aiuto della cybercultura, dai videogames a Pokémon go, si tratta di uscire da sé, il piccolo sé individuale, per accedere a un Sé più vasto, quello della Natura dove, beninteso, il selvatico (wilderness) gioca un ruolo non trascurabile. Più che di paganesimo, che troppo spesso non ha buona stampa, si può parlare di un movimento “gaiano” in riferimento alla Gaia greca (p. 111).

Come in qualche modo il monaco benedettino a certo punto contrapponeva l'abito e la regola ai frati girovaghi, così attraverso la filosofia, la letteratura e l'arte Maffesoli intende istruire l'olismo e la sostenibilità alla moda, riportandole nel solco del buon senso. Analogamente nelle pagine finali del libro l'autore si mostra consapevole del pericolo che le élite attualmente al potere non accettino la produzione di senso che sta avvenendo dal basso. Sebbene in condizione di "abialità"³, la voce del filosofo-sociologo rischia comunque di clamare nel deserto creato, in termini di veri deficit cognitivi, di incultura e di insensibilità, dalle pratiche trasgressive che pure egli ha generosamente valorizzato, mentre esse dimostrano all'opposto di aver innescato la *ricorsa barbarie* in maniera forse irreversibile.

3. «Il paradigma alternativo a questo è quello della "abialità" (ab alio): ossia essere sé a partire dall'Altro» (p. 121).

Zaganelli G. (a cura di), *Mappa semantica della lettura e della scrittura. Strumenti interdisciplinari*, Perugia, Perugia Stranieri University Press. [In uscita]

di Luca Guerra, Chiara Gaiardoni

Mappa semantica della lettura e della scrittura. Strumenti interdisciplinari è il titolo dell'opera curata da Giovanna Zaganelli e di prossima uscita per i tipi della Perugia Stranieri University Press, all'interno della collana «Quaderni del Dottorato».

La miscellanea, che accoglie interventi principalmente di dottori di ricerca in Scienza del Libro e della Scrittura (Università per Stranieri di Perugia), ma anche di studiosi che hanno svolto attività di ricerca presso la Stranieri in qualità di assegnisti, intende proporsi come strumento di orientamento nello sconfinato territorio delle letture, senza però celare il disorientamento di un'aperta molteplicità di direzioni possibili e di tracciati sempre ancora da scrivere che la lettura porta come sua specificità. La dispersione dei testi, irriducibilmente eterogenei, e dei gesti di lettura, sempre singolari, può trovare, in uno strumento che dichiara la propria parzialità, l'occasione per ribadirsi ed esibire, ad un tempo, la propria rischiosa attrattività.

Mappa procede a una prima suddivisione di questo periglioso seducente spazio in quattro quadranti. Nel primo quadrante si è voluta aprire una prospettiva in cui sociologia e antropologia si intrecciano per dare evidenza al radicamento corporeo quale mobile indice delle metamorfosi storiche che occorrono alle prassi di lettura. In questo quadrante si mostra come antropologia e sociologia non possano fungere da cornici entro cui semplicemente definire talune interpretazioni e attuazioni della lettura ma, al contrario, quest'ultima possa divenire, nel suo defilato dispiegarsi, uno dei più decisivi elementi di formazione sociale ed antropologica. Uno dei passaggi cruciali, tali da rappresentare una vera e propria soglia di civiltà, è costituito dai rapporti tra oralità, letture e scritture, declinate al plurale, perché ogni sistema scrittorio, si vedrà, ridefinisce in forme sempre diverse i rapporti con la memoria e la voce leggente. La lettura ne risulterà niente affatto docile oggetto di studio, ma vivida falda di formazione umana e apertura d'orizzonti. Entro questa capacità plastica, vi si potranno delineare i tratti di un'etica

della lettura.

Nel secondo quadrante, ad emergere sono le peculiarità cognitive ed ermeneutiche attivate dalla lettura, nelle sue diverse prestazioni. Le prestazioni prettamente cognitive sono analizzate entro un ventaglio integrato di approcci che interessano le scienze cognitive, le neuroscienze, le teorie della mente, la semiotica e trovano terreno di verifica *in primis* nelle nuove forme di lettura su testi elettronici e anche nell'ambito particolarmente complesso, perché capace di investire l'integralità anche psicologica ed emozionale del lettore, della letteratura. Viene ulteriormente analizzata l'attuale crisi della critica come tradizionale bussola di orientamento ermeneutico rispetto a quanto Steiner considerava i "rischi della lettura" relativamente, in particolare, alla formazione della nostra stessa identità culturale. Sarà ancora sul filo di alcune considerazioni di Steiner che si porrà l'attenzione sull'operazione cognitiva ed ermeneutica del tradurre come rischioso attraversamento dello spazio tra testo di partenza e testo di arrivo. Sono allora vagliati i rapporti tra l'atto del tradurre e quello del leggere, le specificità della lettura operata dalla traduzione e ci si chiede in quali sensi si possa sostenere che ogni lettura si esplica come traduzione. In relazione ai *gender studies* e ai *postcolonial translation studies*, viene anche proposta la prospettiva dell'atto traduttivo quale atto normalizzante, per sostenere come non si possano dare traduzioni definitive.

Nel terzo quadrante si mostrano alcuni dei più salienti paradigmi di come lettura di parole e lettura di immagini trovino generative forme di ibridazione e reciproca trasformazione. Viene richiamata una interpretazione della fruizione filmica secondo una prospettiva semiologica che vede l'opera cinematografica come un insieme integrato di segni, linguaggi e codici disposti su piani differenziati. Entro questo approccio, la fruizione filmica come lettura consente l'attivazione estensiva di strumentazioni semiologico-ermeneutiche, per esempio secondo la proposta lotmaniana dell'integrazione semiotica nelle produzioni d'arte. Viene in seguito tentata un'iniziale applicazione paradigmatica di tale prospettiva ad alcuni film. Successivamente, si prende in conto anche l'ottica, assai spesso trascurata, dei "piccoli" lettori di immagini e testo, in particolare secondo la tradizione dell'albo illustrato. Più specificamente, si analizza la funzione dell'immagine nei suoi rapporti cooperativi ma anche dialettici e conflittuali con il testo verbale e se ne evidenziano, seguendo, fra gli altri, le lezioni di Genette, Bader e Rauch, le funzioni cognitive, narrative, simboliche ed estetiche.

Nel quarto quadrante giunge in evidenza il tema classico dei

rapporti tra scrittura e potere, tema che appare però declinato in forme anti-classiche, in cui cioè la scrittura non è più intesa come “strumento” di potere, ma come dispositivo esso stesso capace di riconfigurare i soggetti implicati nelle prassi scritte, differenziate storicamente secondo le specifiche modalità di funzionamento. Sono dunque esaminati i processi di detribalizzazione e la contestuale produzione di soggetti interiorizzati, cioè quei processi che dividono l'in-dividuo dalla tradizionale appartenenza comunitaria e genealogica e ridisegnano complessivamente lo spazio politico. In riferimento al piano della struttura immanente dell'alfabeto come sistema differenziale-posizionale, si dà l'evidenza controintuitiva del fatto che la logica, retta dell'espressione letterale $A=A$, non è affatto universale né tantomeno oggettiva. Si approfondisce ulteriormente l'intima relazione che stringe solidalmente logica, potere e superstizione e si offre, quale percorso per il suo disinnescamento, mai compiuto una volta per tutte, una riflessione rivolta a ciò che per le possibilità del suo stesso funzionamento deve uscire dall'attenzione, e cioè il supporto.

Mappa nasce quindi per offrire una bibliografia di prima fila sui percorsi critici ricostruiti, suggerire uno sguardo disciplinare multiplo sui temi attraversati, tratteggiare una pluralità di linee metodologiche, infine persino riportare qualche riscontro applicativo e testuale. Ne esce allora, anche, un complesso “fermoimmagine” di un ambito di studi che mostra, oggi, il suo fervore anzitutto mediante una vivace, incessante evoluzione.

es.

Grass

Rivista di Scienze Umane e Sociali
Journal of Humanities and Social Sciences

GENTES

ESGEN

