Università degli studi di Napoli
"L'Orientale"
Dipartimento di Studi letterari, linguistici e comparati
Dottorato in Studi letterari, linguistici e comparati

Quaderni della ricerca - 1

L'immagine nel mondo, il mondo nell'immagine

Nuove prospettive per un approccio pluridisciplinare
alla rappresentazione testuale ed extra-testuale

The Image in the World, the World in the Image

New Perspectives for an Interdisciplinary Approach
to Textual and Extra-Textual Representation

A cura di/edited by
Daniela Agrillo, Emilio Amideo, Antonella Di Nobile, Claudia Tarallo

Napoli
2016

Università degli studi di Napoli
"L'Orientale"
Dipartimento di Studi letterari, linguistici e comparati
Dottorato in Studi letterari, linguistici e comparati

Quaderni della ricerca - 1

L'immagine nel mondo, il mondo nell'immagine

Nuove prospettive per un approccio pluridisciplinare
alla rappresentazione testuale ed extra-testuale

The Image in the World, the World in the Image

New Perspectives for an Interdisciplinary Approach
to Textual and Extra-Textual Representation

A cura di/edited by
Daniela Agrillo, Emilio Amideo, Antonella Di Nobile, Claudia Tarallo

Napoli
2016

Università degli studi di Napoli "L'Orientale"
DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI
DOTTORATO IN STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI

Quaderni della ricerca - 1

Comitato scientifico:
CARLO VECCE (coordinatore)
MICHAELA BÖHMIG
PAOLA GORLA
AUGUSTO GUARINO
DONATELLA IZZO
RITA LIBRANDI
LORENZO MANGO
ORIANA PALUSCI

La revisione dei contributi è avvenuta con *double blind peer review*

copyright:

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

UniorPress
Via Nuova Marina, 59 - 80133, Napoli

© Università degli Studi di Napoli "L'Orientale" 2016
ISSN 2724-5519
ISBN 978-88-6719-131-4

Indice

Premessa/Foreword
di Carlo Vecce 5

Prefazione/Preface
di Daniela Agrillo, Emilio Amideo,
Antonella Di Nobile, Claudia Tarallo 7

Hans Belting
Antropologia e iconologia 9

Francesco De Stefano
Linguaggio iconografico e contesto socio-culturale:
un caso di studio archeologico tra Magna Grecia e mondo italico 23

Vincenzo Allegrini
'Figurarsi nella fantasia':
sulle fonti e sull'ispirazione visiva della Vita abbozzata di Silvio Sarno 41

Emilio Mari
Soglie, isole e orti urbani: note ai margini del 'testo pietroburghese' 55

Daniela Agrillo
L'artista surrealista: tra immagine, immaginario e realtà 73

Hanin Hannouch
«It's so plastic, so visually written!»: Sergei Eisenstein on Émile Zola 87

Emilio Amideo
Queer Tidalectics: Sea-change in Giovanni's Room *by James Baldwin* 101

Giulia Imbriaco
Fuori di testo: il pastiche di Kathy Acker
in Blood and Guts in High School *(1978)* 117

Biagio Scuderi
Tra teatro e immagine:
Die Walküre *e* Parsifal *secondo Federico Tiezzi e Giulio Paolini* 139

Gaia Bertoneri
Oltrepassare la soglia: il pictorial turn *nell'opera di Ana Teresa Pereira* 161

Lorenzo Licciardi
Immagini della metropoli digitale:
una 'video-scrittura' di Berlino in Teil der Lösung *di Ulrich Peltzer* 179

Adele Sorice
Scrittura e immagine: la poetica della memoria di Marica Bodrožić 195

Claudia Tarallo
Grammatiche scolastiche dell'italiano: criteri d'impostazione grafica 209

Antonella Di Nobile
Grottesco e parodia ne El síndrome Guastavino:
immagini della dittatura argentina 225

Daniela Vitolo
Immagini performanti: identità femminili in performance nei comics 235

Premessa

Attivato nel 2013, il Dottorato in Studi letterari, linguistici e comparati dell'Orientale di Napoli è stato caratterizzato fin dall'inizio da una forte idea di dialogo interdisciplinare, orientato al coinvolgimento dei dottorandi in percorsi di formazione che, pur nell'alta specializzazione dei singoli progetti di ricerca, possono confrontarsi tra loro in una sperimentazione comune di metodi e forme comunicative. Nei primi anni di attività del dottorato, il momento più intenso di tale confronto è stato lo svolgimento della prima *Graduate Conference* (21-23 ottobre 2015), i cui atti inaugurano anche questi *Quaderni della ricerca*, con un primo volume che accoglie i contributi presentati al convegno, e preceduti dalla lezione magistrale di Hans Belting.

Mi piace sottolineare il fatto che la complessa macchina organizzativa del convegno (la scelta della tematica, la scelta e l'invito del *keynote speaker*, la redazione e la pubblicazione del *call for papers*, la delicata fase di selezione dei *papers* tra le numerose proposte pervenute, l'organizzazione materiale delle giornate e dell'accoglienza ai partecipanti, la cura degli atti e la loro pubblicazione) è stata interamente presa in carico dai dottorandi del XXIX ciclo, a loro volta raccolti in un comitato organizzatore più ristretto, ma sempre attento a tutti gli orizzonti disciplinari del dottorato. Tutti i passaggi sono stati comunque seguiti dal collegio dei docenti, che, al momento d'avvio della pubblicazione degli atti, ha costituito un comitato scientifico per la revisione di tutti i contributi, con la collaborazione di lettori esterni con il sistema del *double blind peer review*.

Questo primo volume dei *Quaderni della ricerca* del Dottorato in Studi letterari, linguistici e comparati non si distingue solo per l'alto livello dei risultati scientifici, di cui il merito spetta interamente ai giovani ricercatori che si sono impegnati per il successo del convegno. Esso ha per noi il valore aggiunto del lavorare insieme, docenti e dottorandi, per la crescita scientifica e umana della nostra comunità di ricerca.

CARLO VECCE

Foreword

Since its inception in 2013, the PhD programme in "Literary, Linguistic and Comparative Studies" at the University of Naples "L'Orientale" has been characterised by a strong interdisciplinary dialogue. Its educational paths enable PhD students to exchange their views and collectively experiment with new methodologies and forms of communication, while pursuing their individual and highly specialised research projects. The first years of the PhD programme saw a fruitful collaboration among the PhD Students in the conference held at the University of Naples "L'Orientale" on 21-23 October 2015. The proceedings, introduced by Hans Belting's *lectio magistralis*, are collected in this volume, which inaugurates the *Quaderni della ricerca*, published in Naples.

I am delighted to highlight that the complex organisation of the conference – topic choice, keynote speaker invitation, call for papers, paper selection, conference organisation, participants welcoming as well as proceedings editing and publication – was undertaken by the PhD Students of the XXIX cycle and especially by a smaller organising committee which was always conscious of the disciplinary horizons of the PhD programme. All the stages were nonetheless supervised by the PhD Board of Professors whom, in view of the publication of the proceedings, constituted a scientific committee for the peer-review process. All papers underwent a double blind peer-review with the collaboration of external reviewers.

The first volume of the *Quaderni della ricerca* of the PhD programme in "Literary, Linguistic and Comparative Studies" does not only stand out for its valuable scientific outcomes – whose merit lies entirely with the young researchers who committed themselves to the success of this initiative – but also for the added value of the joint work of Professors and PhD Students in the prospect of the scientific and human growth of our research community.

Carlo Vecce
Translated by Emilio Amideo

Prefazione

In accordo con l'ottica del dottorato in Studi Letterari, Linguistici e Comparati, che prevede un dialogo aperto e uno scambio fecondo fra discipline diverse, la scelta dell'argomento della *Graduate Conference*, tenutasi all'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale" dal 21 al 23 ottobre 2015, è ricaduta sul tema dell'immagine, che si presta a letture plurime e approcci di analisi differenziati.

Ben oltre le declinazioni disciplinari e le specifiche definizioni operative, pensiamo all'immagine come elemento fluttuante tra rappresentazione e creazione. Nei passaggi tra realtà testuale ed extratestuale – al di là del testo verbale propriamente detto – essa da un lato rappresenta un mondo in atto, facendosi talvolta simbolo, dall'altro si carica di una forza generativa che schiude la possibilità di un mondo in potenza. Oggi, in una società in cui l'individuo è esposto a un flusso incessante di sollecitazioni visive, la dialettica tra fissità della mimesi e dinamismo della creazione continua a offrire un terreno fertile d'indagine scientifica. Scopo del presente volume è, dunque, rintracciare le traiettorie lungo le quali si interseca e si biforca tale duplicità.

A partire dal discorso maturato intorno al tema dell'immagine durante le giornate di convegno, il volume raccoglie interventi, in lingua italiana e inglese, che rinviano a un'ampia sottotematica che va dal linguaggio-per-immagini alla semiotica, dalle strategie di significazione del testo alla *visual culture*.

Il volume si apre con la relazione di Hans Belting, *keynote speaker* del convegno e studioso di storia dell'arte, antropologia e teoria dei media, la cui ricerca si orienta soprattutto sull'indagine delle funzioni e delle modalità di ricezione dell'opera d'arte in relazione al suo contesto sociale e culturale. Il suo contributo, affiancando il metodo d'indagine antropologica alla lettura iconologica, fornisce un quadro di riferimento prezioso entro il quale si collocano i contributi successivi scritti da dottorandi e dottori di ricerca. Tali contributi affrontano temi legati all'archeologia, alla filologia e alla linguistica italiana, alla letteratura (americana e afroamericana, italiana, portoghese, russa, spagnola e tedesca), al cinema, al teatro e al fumetto.

Considerata l'ampiezza non solo dei punti di vista da cui il tema è stato trattato, ma della stessa fascia temporale di riferimento – che va dall'Antica Grecia ai giorni nostri – si è preferito disporre i contributi secondo un criterio cronologico che garantisse comunque l'organicità dell'insieme. Per una breve descrizione dei singoli contenuti delle relazioni si rimanda agli abstract in calce agli articoli.

Si ringraziano i membri del Collegio Docenti del Dottorato in Studi Letterari, Linguistici e Comparati, il professor Hans Belting, i relatori e tutti coloro che hanno contribuito alla buona riuscita del convegno. Un grazie speciale al professor Carlo Vecce per il sostegno e la fiducia.

Daniela Agrillo, Emilio Amideo, Antonella Di Nobile, Claudia Tarallo

Preface

The PhD programme in "Literary, Linguistic and Comparative Studies" aims at fostering an open dialogue and a fruitful contamination among different disciplines, thus we chose to explore the functions of images – a topic particularly prone to multiple readings and investigations – for the Graduate Conference held at the University of Naples "L'Orientale" on 21-23 October 2015.

Beyond its disciplinary investigations and specific working definitions, we conceive the image as an element fluctuating between representation and creation. In the passage from textual to extra-textual reality, the image represents on the one hand a world 'in being' – sometimes becoming symbol – while on the other it discloses, through its generative power, the possibility of a world 'in becoming'. Considering that nowadays individuals are exposed to constant flows of visual solicitations, the dialectics between the fixity of mimesis and the dynamics of creation continue to offer a fertile ground of scientific inquiry. Hence, the aim of this volume is to trace the different trajectories along which this duplicity develops.

The volume gathers the proceedings (in Italian and English) of the papers presented during the conference in which a number of issues were addressed: from language-through-images to semiotics, from strategies for the construction of textual meaning to visual culture. The opening essay is by Hans Belting, keynote speaker of the conference and theorist working in the fields of art history, anthropology and media theory. His research interests mainly focus on the investigation of the functions and modalities of the reception of the work of art in relation to its social and cultural context. Belting's essay employs anthropological insights for iconological readings thus providing a precious frame of reference for the subsequent essays. Written by former and ongoing PhD students, these essays tackle issues linked to archaeology, Italian linguistics and philology, literature (American and African American, Italian, Portuguese, Russian, Spanish, German), cinema, theatre and comics.

Bearing in mind not only the variety of perspectives involved in the investigation of the conference theme, but also the wide time span of the individual essays – from Ancient Greece to the contemporary period – we have opted for a chronological arrangement of the material in order to ensure coherence to the whole ensemble. We invite a reading of the abstracts following each essay for a brief description of their specific content.

We would like to thank the Board of Professors of the PhD in "Literary, Linguistic and Comparative Studies" of the University of Naples "L'Orientale", Professor Hans Belting, the speakers and everyone contributing to the success of the initiative. A special thanks to Professor Carlo Vecce for his constant support and encouragement.

Daniela Agrillo, Emilio Amideo, Antonella Di Nobile, Claudia Tarallo
Translated by Emilio Amideo

Hans Belting

Antropologia e iconologia*

Antropologia

Il mio tentativo di parlare di **iconologia** come di una questione **antropologica** ha rappresentato una risposta critica all'enfasi sulla mera tecnicità della produzione iconica che ha caratterizzato in modo preponderante la teoria dei media degli anni Novanta del Novecento. Ho proposto un ripensamento della circoscritta nozione di iconologia, introdotta da Erwin Panofsky in *Art History*, sostenendo la necessità di ripristinarne il significato di **teoria generale dell'immagine** nella cultura umana dalle origini ai giorni nostri. È in questo senso che ho accolto la nuova discussione sul significato di iconologia proposta da W. J. T. Mitchell nel libro *Iconology* (1986).

Nel saggio 'Image, Medium, Body' (2005),[1] tratto dal mio libro in tedesco *Bild-Anthropologie*,[2] mi sono occupato di antropologia non solo come archeologia delle immagini, ma anche come archeologia del loro scopo ed uso sociale. La creazione di immagini va, infatti, pensata come la fabbricazione di strumenti visivi che simboleggiano il mondo e rappresentano l'immaginario collettivo.

Dal momento in cui l'antropologia, considerata nel nostro contesto, esplora la pratica umana del creare immagini nel senso più generale del termine, l'arte può essere intesa come pratica culturale, e ciò nonostante la nebulosità del confine tra produzione di immagini e pratica artistica. Questa distinzione, che ho esplicitato al convegno dal titolo *Anthropologies of Art*, tenutosi alla Clark University nel 2003, è stata accolta dalla curatrice degli atti – Mariet Westermann – come il primo tentativo di mettere assieme storici dell'arte e antropologi in un contesto, quale l'era globale, caratterizzato dal sovrapporsi delle loro tematiche disciplinari. Se da un lato, infatti, l'antropologia si occupa sempre di più delle società moderne, dall'altro gli artisti contemporanei si comportano da antropologi nell'applicare, in tempi postcoloniali, un nuovo tipo di lavoro sul campo nella loro attività. Nonostante l'ammonimento di Hal Foster su come

* Traduzione a cura di Emilio Amideo.

[1] H. Belting, *Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology*, «Critical Inquiry», Vol. 31, No. 2 (Winter 2005), pp. 302-319.

[2] Belting, *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München, Fink, 2001.

'l'artista come etnografo' (1996) possa costituire una trappola per l'artista stesso, riducendo la sua opera ad una mera auto-rappresentazione, gli artisti continuano a dedicarsi all'esplorazione dei ricordi e delle tradizioni di una data cultura attraverso una visione propria.

«La tradizione etnografica occidentale», sostiene Marc Augé, «si è interessata alle immagini, a quelle degli altri: ai loro sogni, alle loro allucinazioni, ai loro corpi posseduti» e, soprattutto, a tutti i loro «sistemi simbolici condivisi» riflessi nell'attività rituale:[3]

> L'antropologia si è interessata all'immaginario individuale, alla sua negoziazione perpetua con le immagini collettive e anche alla fabbricazione delle immagini o piuttosto degli oggetti […] che si presentavano allo stesso tempo come produttori di immagini e di legame sociale.[4]

Nel numero speciale de *L'Homme* del 2003 dedicato al tema *Image et anthropologie,* il curatore Carlo Severi ha sottolineato sia il ruolo di Aby Warburg come «grande pioniere che ha voluto essere allo stesso tempo storico e antropologo delle immagini», che la sua concezione di iconologia volta ad unire antropologia ed estetica.[5]

L'antropologia, ciò nonostante, rappresenta solo uno dei diversi approcci allo studio delle immagini. La *Nouvelle Revue de Psychoanalyse* ha, infatti, dedicato nel 1991 un numero al tema *Destins de l'Image*, o destini dell'immagine, intorno ai metodi e agli interrogativi di quella disciplina; mentre la *Revue des Sciences Sociales* nel 2005 ha scelto il titolo *Le rapport à l'image* per un approccio sociologico al ruolo delle immagini nello spazio pubblico discutendone le sue varie forme: «dalla loro adorazione fino alla loro manipolazione e distruzione».[6] I curatori hanno sottolineato in particolare il modo in cui la creazione o la distruzione di determinate immagini sia legata a ciò che esse rappresentano o, viceversa, non rappresentano. Nel libro *Pouvoirs de l'Image* (1993), Louis Marin ha analizzato l'uso dell'immagine in letteratura, dal tema

[3] M. Augé, *La guerra dei sogni: esercizi di etno-fiction*, trad. di Adriana Soldati, Milano, elèuthera, 1998 (1997), p. 10-11.

[4] Augé, *La guerra dei sogni*, cit., p. 11.

[5] C. Severi, *Pour une anthropologie des images: histoire de l'art, esthétique et anthropologie*, *L'Homme*, No. 165 (janvier-mars 2003), pp. 7-9, p. 8 (trad. mia N.d.T.).

[6] Cfr. *Le rapport à l'image*, numero monografico della «Revue des sciences sociales», No. 34 (décembre 2005).

dello specchio a quello delle visioni estatiche.[7] Lo psicoanalista Serge Tisseron, nel libro *Psychoanalyse de l'Image* (1995), si è, invece, rivolto all'esperienza clinica delle immagini nella prima infanzia. Tutto ciò sta a dimostrare la necessità di un approccio multidisciplinare all'iconologia.[8]

Ritornando all'antropologia, occorre riconoscere che essa coinvolge una serie di campi di studio che vanno in direzioni diverse. Oltre all'**antropologia culturale** e a quella **sociale**, è stata l'**antropologia storica** a rappresentare, per me, la scelta più ovvia. Al Collège de France, Jean-Pierre Vernant aveva introdotto un settore interdisciplinare chiamato *Anthropologie historique de l'image*, definito come lo studio dello 'status dell'immagine, dell'immaginazione e dell'immaginario'. Nonostante l'interesse fosse circoscritto alla Grecia antica, la sua definizione consente un'applicabilità più ampia. Nei seminari tenuti tra il 1975 e il 1984, Vernant ha collegato l'evidenza dei materiali visivi a quella dei testi letterari, in modo da spiegare il cambiamento delle nozioni in lingua greca di immagine (*eidolon* e *eikon*), simbolo, somiglianza e imitazione (*mimesis*).[9] Nell'antica Grecia, la storia del 'fare l'immagine' (cioè l'arte) rifletteva quella del 'pensare l'immagine' (la filosofia); una doppia evidenza che potrebbe spiegare il peso notevole dell'eredità greca nella nostra terminologia, nonché epistemologia, moderna.

L'antropologia storica si occupa altresì di analizzare il conflitto tra diversi regimi di tradizioni iconiche risultanti dalla storia della colonizzazione. Nel libro *La guerre des images* (1990), Serge Gruzinski ha descritto come la colonizzazione da parte degli spagnoli delle popolazioni indigene del Messico è avvenuta con l'ausilio di immagini religiose; un processo che egli intende come guerra non solo 'con' le immagini ma anche 'tra' le immagini, e questo soprattutto nel momento di contatto tra le immagini coloniali e quelle locali, ossia nel momento di incontro/scontro tra tradizioni iconiche differenti.[10] Questo processo ha implicato, da un parte, la conquista dell'immaginazione delle persone colonizzate in modo da far accettare loro le immagini importate,[11] e dall'altra l'inaspettata

[7] Cfr. L. Marin, *Des pouvoirs de l'image*, Paris, Éditions du Seuil, 1993.

[8] Cfr. S. Tiesseron, *Psychoanalyse de l'image: des premiers traits au virtuel*, Paris, Dunod, 1995.

[9] Cfr. J. P. Vernant, *Figures, idoles, masques*, Paris, Julliard, 1990.

[10] Cfr. S. Gruzinski, *La guerre des images: de Christophe Colomb à "Blade Runner", 1492-2019*, Paris, Fayard, 1990.

[11] La devozione all'immagine di *Nuestra Señora de Guadalupe*, ancora oggi un'icona nazionale messicana, fu promulgata dall'arcivescovo Alonso de Montúfar nel XVI secolo facendo ricorso

appropriazione dei modelli stranieri da parte dei colonizzati, tale da produrre un nuovo genere di immagini non riscontrabili precedentemente in nessuna delle due culture. Possiamo dunque parlare di una «situazione fra-due-miti», che crea non solo un nuovo tipo di immagini ma anche di immaginazione.[12]

Nel mio approccio all'antropologia, propongo la configurazione **immagine**, ***medium***, e **corpo** come una triade di elementi che interagiscono in ogni tentativo di creazione dell'immagine. In questa configurazione, il ***medium*** va inteso come un vettore, agente o, in francese, *dispositif*, di cui l'immagine ha bisogno per divenire visibile e materiale. I diversi media iconici che si susseguono nel tempo trasmettono spesso, attraverso media appunto sempre nuovi, lo stesso tipo di immagini. Come sostiene Régis Debray, qualsiasi immagine è localizzata temporalmente non solo nel momento della sua creazione ma anche in quello della sua successiva ricezione.[13] Da un punto di vista antropologico, dunque, la storia delle immagini non corrisponde a quella dell'invenzione e del progresso, che rappresentano, invece, il modello prevalente dei media visivi. Per utilizzare la felice espressione di Georges Didi Huberman, rispetto alla costante tendenza dei media alla novità, le immagini condividono un certo 'anacronismo' con gli esseri umani. In questo senso, esse viaggiano come **nomadi mediatiche** attraverso le epoche, mentre i media le rinnovano con la novità della loro tecnologia. Le immagini mentali, d'altro canto, sono radicate nella nostra mente e pertanto coinvolgono la memoria, ricorrono nei sogni, dominano il pensiero, o affiorano in discorsi simbolici. Esse ci guidano anche nel giudicare le immagini esterne e, quindi, nel confermare o respingere l'effetto che esse hanno su di noi. Amare oppure odiare le immagini è un atto simbolico nel quale accettiamo o, nel caso contrario, rifiutiamo le immagini, facendoci guidare dall'immaginazione e della memoria. L'iconoclastia, dunque, è fondamentalmente una spinta a rimuovere dalla presenza pubblica le immagini "sbagliate" o sgradite nel nome di un immaginario collettivo.

Il **corpo** fornisce lo sguardo, la cui capacità, a sua volta, non è limitata al semplice atto del percepire, ma anima le figure materiali trasformandone la sostanza morta in immagine viva. Gli antichi egizi ritualizzavano questa 'animazione' per mezzo della cosiddetta 'cerimonia di apertura della bocca'. Le loro statue richie-

ad un'esperienza visionaria dell'immagine derivante dal resoconto del sogno di un nativo colonizzato. Cfr. D. A. Brading, *Mexican Phoenix. Our Lady of Guadalupe: Image and Tradition Across Five Centuries*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

[12] Augé, *La guerra dei sogni*, cit., p. 79.

[13] Cfr. R. Debray, *Vie et mort de l'image: une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1992, p. 16.

devano innanzitutto uno scultore che le creasse e poi un sacerdote che le portasse in vita, attività duplice che trova un parallelo nel Vecchio Testamento nella narrazione della creazione e dell'‘animazione’ di Adamo. I nostri corpi sono media in se stessi, media viventi, capaci di interagire con media costruiti. In quanto luoghi della memoria, il sogno e l'immaginazione investono le figure materiali che creiamo delle nostre immagini mentali, che conseguentemente trasferiamo in esse.

L'antropologia non consente una netta separazione tra rappresentazione ‘interna’ ed ‘esterna’, o ‘endogena’ ed ‘esogena’ per utilizzare la corrente terminologia della ricerca neurobiologica: il nostro cervello è, infatti, il luogo della rappresentazione interna ma, nel momento in cui elabora mentalmente ciò che vede, interagisce con la rappresentazione esterna. Le immagini non hanno vita autonoma; esse vivono nell'‘inter-azione’ (in senso letterale) con un destinatario, che a loro risponde con un'attività complessa, sia egli credente (iconofilo) o non credente (iconoclasta).

Nella sua intervista a Jacques Derrida, Bernard Stiegler ha segnalato la ‘reciprocità’ tra quelle che chiama *image mentale* e *image-objet*. Le immagini mentali sono sempre *le retour* di una qualche immagine fisica che, a sua volta, fornisce loro una ‘permanenza’ oltre la vita del corpo:

> […] non c'è immagine né immaginazione senza memoria, né una memoria che possa essere in origine oggettiva. La questione dell'immagine è, dunque, indissolubilmente anche una questione di traccia e d'inscrizione.[14]

In altre parole, le immagini mentali sono inscritte in immagini materiali, e le immagini materiali sono inscritte, nel loro utilizzo, attraverso immagini mentali. Con il termine ‘traccia’, Stiegler si riferisce alla grammatologia di Derrida ed in particolare al modo in cui essa affronta la complessa relazione tra scrittura e lingua parlata, del loro modo di interagire e differire, in parallelo a quello tra la creazione dell'immagine e la nostra immaginazione.[15] La traccia, sostiene Stiegler, collega l'immagine mentale alla figura materiale: essa è una traccia invisibile nell'immagine mentale e visibile nella figura fisica. Lo stesso discorso, secondo Stiegler, è applicabile all'immagine digitale.[16]

[14] B. Stiegler, *The Discrete Image*, in J. Derrida and B. Stiegler (eds.), *Ecographies of Television: Filmed Interviews*, Eng. trans. Jennifer Bajorek, Cambridge, Polity Press, 2002, pp. 146-63, p. 148 (trad. mia N.d.T.).

[15] Cfr. S. Weigel, *Grammatalogie der Bilder: suhrkamp taschenbuch wissenschaft*, Berlin, Suhrkamp, 2015, p. 27-28.

[16] Cfr. Stiegler, *The Discrete Image*, cit.

La scoperta e la creazione delle immagini: l'ombra e lo specchio

La **creazione** delle immagini potrebbe rappresentare un passo successivo alla **scoperta** delle immagini esistenti in natura prima dell'intervento umano. La **proiezione dell'ombra** e il riflesso dello **specchio** sono due esperienze che ogni bambino vive nella formazione del sé. Il pittore tedesco Gerhard Richter pubblicò in *Lettre International* del 1997 una fotografia del figlio piccolo che incarna l'involontaria, persino inconscia, proiezione di un'ombra. Il bambino pare stia scoprendo la sua ombra come un compagno strano e straniero. Il suo corpo, vestito solo di un pannolino, non è ancora in grado di assumere il controllo sui passi, ma lascia già un'ombra che la luce produce come un meccanismo.[17]

L'ombra proiettata, piana e scura, rappresenta un corpo senza assomigliarvi. Essa cambia continuamente dimensione e forma con la luce del sole, facendo apparire il corpo più grande o più piccolo di quanto non sia in realtà. La scoperta delle immagini in natura è, dunque, la scoperta della loro differenza essenziale. Le ombre e le immagini dello specchio esistono solo in presenza del corpo e insieme ad esso scompaiono. Come immagini, esse mantengono la loro alterità dal corpo che rappresentano, ed è proprio questa alterità che potrebbe aver ispirato gli esseri umani a produrre immagini inesistenti in natura.

Pausania e Plinio tramandano la leggenda della giovane greca che inventò le arti grafiche tracciando l'ombra del suo amato su un muro che le servì da *medium*. Quando ella ne fissò la fugace ombra tracciandone il contorno, produsse una figura permanente che, arrestando l'ombra, continuò ad esistere anche in assenza del corpo. L'idea di registrare un'impressione visiva fuggevole interessò, allo stesso modo, l'esperienza iniziale della fotografia, quale nuova tecnica di utilizzo della luce. William Henry Fox Talbot, il pioniere della fotografia, chiamò la sua invenzione 'l'arte di fissare le ombre, la cosa in assoluto più transitoria' su carta e, inizialmente, si interrogò sulla possibilità di chiamare la fotografia *skiagraphia*, utilizzando il termine greco per il disegno delle ombre.[18] In cinese la fotografia si chiama 'apparizione dell'ombra' (*yingxiang*), con *xiang* che significa 'apparizione', rispetto al concetto di *tu* che sta per immagine.[19] Tra gli amerindi, invece, la fotografia spaventava a causa

[17] Cfr. Belting, *Bild-Anthropology*, cit., p.92, fig.4.5.

[18] Cfr. H. von Amelunxen, *Die aufgehobene Zeit: Die Erfindung der Photographie durch William Henry Fox Talbot*, Berlin, Dirk Nishen, 1989, p.33.

[19] Cfr. H. Si, *A Chinese Word on Image: Zheng Qiao (1104-1162) and His Thought on Images*, Göteborg, Acta Universitatis Gothoburgensis, 2008, p. 204-205.

del suo presunto potere di rubare l'anima. Essi la chiamavano 'acchiappa ombre',[20] oppure, in altri casi, 'acqua dura', associandola alla vecchia esperienza del riflesso nell'acqua.[21] La nuova tecnica dovette apparirgli, dunque, come un modo per privarli della loro immagine attraverso un'auto-riproduzione che avveniva nell'acqua.

Anche lo specchio fu scoperto in natura. La parola tedesca *Wasserspiegel* rappresenta al meglio questa prima esperienza attraverso la metafora di uno 'specchio acquatico' per indicare la superficie piatta dell'acqua. L'immagine dello specchio acquatico, a differenza dell'ombra scura, restituisce una maggiore somiglianza ma è anche più fuggevole dell'ombra, in quanto anche la più leggera brezza sull'acqua la fa sparire. L'artista belga David Claerbout ha collegato in modo sorprendente le ombre e le immagini dello specchio nel suo video *The Quiet Shore* (2011) in cui alcuni bagnanti – fermi nell'acqua bassa in prossimità dello spettatore – proiettano ombre scure, mentre altri, ad una maggiore distanza dalla macchina fotografica, sono riflessi in un'apparizione di ombra e immagine riflessa che varia continuamente, offuscando la linea di demarcazione tra un'immagine e l'altra.

La stessa storia di Narciso ne *Le Metamorfosi* ovidiane va oltre il semplice mito che racconta, per diventare una vera e propria iconologia generale. Il giovane eroe non può 'abbracciare' l'immagine riflessa nell'acqua che sfugge al suo tentativo di toccarla (cosa che riguarda la maggior parte delle immagini). Egli soffre nel desiderare «una speranza senza corpo» (*spem sine corpore*),[22] ed è terrorizzato nel vedere l'immagine sparire quando le sue lacrime toccano lo specchio d'acqua.[23] Ad un certo punto il poeta, in modo inaspettato, collega una caratteristica comune all'ombra e allo specchio quando si rivolge direttamente all'adolescente infelice: quello che vedi, scrive, non è altro che «l'ombra di una immagine riflessa» (*repercussae imaginis umbra*) che viene, resta, e va via insieme a te.[24]

[20] Cfr. Belting (Hrsg.), *Bilderfragen: Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, München, Fink, 2007, p. 58.

[21] Cfr. M. Bertrand, *La Photo sur la cheminée: naissance d'un culte moderne*, Paris, Métailié, 1993, p.69.

[22] Ovidio, *Le Metamorfosi*, 3.417.

[23] Cfr. Ovidio, *Le Metamorfosi*, 3.475.

[24] Ovidio, *Le Metamorfosi*, 3.434.

Ovidio è l'erede di una ricca tradizione di miti greci in poesia e filosofia che hanno a che fare con l'ombra e lo specchio. Questa eredità letteraria dimostra come le immagini presenti in natura abbiano fornito ispirazione all'immaginazione e siano divenute oggetto d'interpretazione mitica. L'ombra, come impariamo già da Omero, serviva come metafora per l'apparizione del morto nell'altro mondo. Lo specchio, invece, rappresentava un'esperienza centrale per riflettere una visione incerta di fronte ad una realtà indebolita e fatta di mere apparenze. Jean-Pierre Vernant, ad esempio, ha elencato nove miti diversi che, nel mondo greco, erano legati all'esperienza degli specchi.[25] Lo specchio che 'doppia' la realtà permette di sperimentare la reciprocità, e al contempo l'alterità, del corpo.[26] I greci, e i loro lettori romani, ci hanno lasciato una tradizione singolare di testi antichi sull'ombra e lo specchio. Doppia esperienza che essi condividono con molte altre culture, che, nonostante presentino simili mitologie volte a rispondere ai 'misteri' della natura, mancano di tale tradizione scritta.

Un primo passo nel 'fare immagini' fu raggiunto dalla pittura rupestre. Essa rappresenta il precedente assoluto di qualsiasi altra forma umana di creazione dell'immagine, fatta eccezione per le figure incise in strumenti da lavoro in pietra e osso. Tale pittura evoca l'incontro con animali selvaggi e ne cattura i movimenti fuggevoli che, nell'oscurità della caverna, diventano presenza iconica dei territori di caccia. Nell'oscurità, la luce delle torce, accompagnata da ombre erranti, deve aver reso più intensa l'impressione di osservare essere viventi, i cui movimenti venivano studiati attraverso l'occhio di un cacciatore esperto. Nulla sappiamo riguardo al loro significato e possiamo soltanto avanzare ipotesi sul tentativo apparente di rendere presente un ricordo o una scena vista altrove; di creare, in altre parole, una presenza iconica. La caverna buia, in quanto luogo che ospita le immagini, è in forte contrasto con il territorio di caccia all'aperto che quelle stesse immagini evocano. Al suo interno, il mondo esterno del vivente può soltanto essere rappresentato, sostituito, dunque, da immagini. Nella caverna, la presenza iconica è rappresentata altresì dagli uomini che, sulle sue superfici colorate, hanno lasciato l'impronta delle loro mani, creando, in questo modo, un'immagine tattile dei loro corpi che riflette l'esperienza primordiale del tempo e dello spazio.

[25] Cf. Vernant, *Figures, idoles, masques*, cit., p. 127-128.

[26] Cf. F. Frontisi-Ducroux et Jean Pierre Vernant, *Dans l' Oeil du Miroir*, Paris, Odile Jacob, 1997, p. 222-223.

Presenza iconica

La domanda **"cos'è un'immagine?"** non riguarda solo la pratica umana del **creare immagini,** ma anche il rivolgersi ad esse come strumenti per l'espressione delle nostre credenze all'interno di un sistema simbolico condiviso. Senza il loro utilizzo sociale le immagini resterebbero oggetti inanimati. Abbiamo, dunque, bisogno di credere in loro per investirle di vita e di significato. Sia la creazione che l'utilizzo di immagini sono determinate culturalmente e, in quanto tali, soggette a cambiamento. Un'iconologia generale ci invita, dunque, ad applicare un approccio transculturale ad ogni singolarità culturale e incoraggia una visione antropologica. Le immagini create dall'uomo sono sempre state destinate ad occupare il centro di uno spazio sociale; è lì, infatti, che rivendicano una propria **presenza** come agenti materiali dell'immaginario collettivo. Una volta entrate in disuso, esse possono solo sopravvivere nei musei, dove diventano oggetti da collezione e memoria. Finché sono in uso, però, esse sono vivificate, per usare la terminologia di Augé, dalle immagini mentali dei nostri sogni individuali o miti collettivi. A questo proposito va ricordato che in tedesco sia le immagini che le figure sono rese da una stessa parola: *Bild*; ciò suggerisce una relazione stretta tra l'immagine mentale e la rappresentazione materiale, tra l'immaginazione privata e la presenza pubblica.

La **presenza iconica** è presenza come immagine o per mezzo di un'immagine. Quando le immagini rappresentano, non fanno altro che rendere presente ciò che non è disponibile come tale e necessita, dunque, del loro intervento. La presenza e la rappresentazione sono solitamente intese come contrastanti ma, nel nostro caso, la rappresentazione si riferisce ad un altro tipo di presenza, ad una presenza secondaria ossia una presenza iconica. In quel senso la somiglianza è spesso utilizzata come un riferimento che condivide caratteristiche specifiche con ciò che è rappresentato e qualifica la rappresentazione come una pratica mimetica. La somiglianza, però, non basta a spiegare tutto, e ha sempre bisogno dell'aspettativa o dell'accettazione di ciò che essa è e di come funziona in un determinato tempo e per una determinata società. In altre parole, la somiglianza dipende dalle convenzioni sociali. La presenza iconica, più che la somiglianza, equivale all'intenzione di rendere presente qualcuno o qualcosa. Di solito essa ha bisogno di uno spazio e di un *medium* pubblici in cui trova la sua *audience* e rivendica la propria autorità nei confronti di una comunità. Pubblico ed iconico sono due facce della stessa medaglia. La presenza iconica significa l'installazione o la pubblicazione di immagini in un luogo ufficiale. *Likeness and Presence*, per citare il titolo della versione inglese del mio libro

Bild und Kult,[27] è stato spiegato come **somiglianza** con ciò che è rappresentato e **presenza** in nome e luogo del rappresentato. Ho sostenuto che le immagini di culto che rappresentano il divino o i santi, «rivelano meglio il loro significato attraverso il loro uso», quale che sia il loro rapporto con «credenze, superstizioni, speranze o paure».[28]

Ma cos'è la presenza? Di solito pensiamo alla nostra presenza nel tempo e nello spazio. Quando incontriamo un'immagine, ci aspettiamo di vedere quello che pensiamo e ricordiamo. In tempi arcaici il guardare un'immagine era, ed è tuttora in un contesto religioso, un'attività rituale. La visione di un'immagine raramente mostrata in pubblico veniva inscenata come un'apparizione improvvisa o una rivelazione a cui il pubblico era tenuto a rispondere con l'adorazione.

Che tipo di presenza richiedono, allora, le immagini? Innanzitutto, noi stessi reclamiamo la loro presenza. In secondo luogo, trasferiamo o prestiamo la nostra stessa presenza ad un'immagine con la quale cerchiamo di instaurare una relazione diretta. In contrapposizione all'incontro fisico con i corpi, rispondiamo alle immagini con la nostra immaginazione e la nostra memoria. La presenza iconica è, dunque, sia presenza simbolica che mediata. Nei mass media contemporanei, ad esempio, crediamo che le cosiddette immagini vive della TV esistono in nostra presenza o, in altre parole, dal momento che condividiamo con esse un medesimo presente, crediamo anche che esse siano "qui" con noi.

La presenza iconica rappresenta **l'assenza come presenza**, in altre parole rende presente ciò che nell'immagine è allo stesso tempo chiaramente marcato come assente. Già l'ombra tracciata della ragazza corinzia viveva in assenza del corpo che l'ombra rappresentava. La 'visibilità vicaria' dell'iconico sostituisce la 'visibilità tangibile' dei corpi. Nel caso di spiriti e divinità che utilizzano l'iconicità nella desiderata 'epifania', l'assenza non è una momentanea assenza di corpi ma un''invisibilità' o un''assenza ontologica'. Dobbiamo, dunque, distinguere l''assente' da ciò che è 'invisibile' per essenza, e che rappresenta la dimensione costitutiva della maggior parte delle immagini religiose. In caso di morte, l'assenza del corpo è definitiva e quindi presta anche all'immagine del defunto una sua dignità ontologica. **Rappresentare l'assenza** come **presenza** è il paradosso della produzione umana dell'immagine. Essa rivela

[27] Belting, *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*, Eng. trans. by Edmund Jephcott, Chicago, The University of Chicago Press, 1994.

[28] Belting, *Likeness and Presence*, cit., p. xxii (trad. mia N.d.T.).

una duplice capacità della mente di **distinguere** un'immagine dal ***medium* che la trasmette** oppure, nella terminologia contemporanea, il software dall'hardware, e di **identificare** un *medium* senza vita con l'immagine viva, da esso trasmessa. **Assenza**, intesa come **invisibilità**, e **presenza**, intesa come **visibilità**, sono l'istanza finale radicata in un'esperienza corporea che permette alle immagini di occupare un posto altrimenti vacante. Ed è qui che afferriamo il significato di ciò che potrebbe chiamarsi presenza iconica.

La presenza iconica necessita, infine, la presenza attuale e tangibile di un *medium* iconico o di una tecnologia che sia 'immediatamente' disponibile e non mediata. La 'presenza materiale' di un 'agente' come la pietra di cui è fatta una statua o il fascio di fotoni emesso da uno schermo televisivo, ci aiuta a credere nella 'presenza simbolica' di un'immagine. La presenza è lo scopo della rappresentazione in generale sia essa prodotta da una figura materiale oppure dal parlato, dalla scrittura, o dalla *performance*. In senso più ampio, l'iconico è una precondizione della rappresentazione, poiché è una capacità della struttura del nostro cervello tramite la quale le immagini viste creano la memoria dell'assente (il passato) o l'impressione di un essere vivente con una vita propria.

La presenza iconica nel caso delle immagini venerate era spesso presenza nel luogo in cui l'immagine 'viveva' come in una sorta di residenza ufficiale, con una lunga storia legata alla sua permanenza in quel luogo e a tutte le sue vicissitudini. Un'immagine del genere era simboleggiata dal luogo, e il luogo dall'immagine. Secondo la tradizione, si veneravano le immagini nei luoghi in cui esse avevano 'vissuto' per un lungo tempo. Questo era il significato del pellegrinaggio e del culto delle reliquie. La vita di un'immagine sacra era anche la sua storia, che comprendeva un vero e proprio passato, in cui la sua presenza singolare era radicata insieme alle le sue storie e memorie. L'immagine messicana di *Nuestra Señora de Guadalupe*, ad esempio, offriva una nuova presenza in sintonia con la mutevole storia del paese. Le immagini potrebbero aver rappresentato, dunque, l'unica realtà materiale esistente a disposizione: «[…] fondamentalmente esseri sociali le cui identità non sono fissate una volta per tutte al momento della costituzione, ma sono continuamente costruite e ricostruite attraverso la loro interazione con gli esseri umani».[29]

[29] R. H. Davies, *Lives of Indian Images*, Princeton, Princeton University Press, 1997, p. 7-8. (trad. mia N.d.T.). Si veda anche D. Morgan, *The Sacred Gaze: Religious Visual Culture in Theory and Practice*, Berkley, University of California Press, 2005, p. 126-127.

La presenza iconica è sottintesa nella nozione di "presenza reale" che indica una presenza non solo come rappresentazione o come presenza iconica, ma come corpo o in un corpo. Sembrerà strano, ma questo concetto è conosciuto meglio in ambito teologico, in cui rappresenta il modo comune di parlare della presenza del corpo vero di Cristo nell'ostia eucaristica. Il dogma della presenza reale di Cristo, in opposizione alla sua mera rappresentazione, fu promulgato dal quarto Concilio Lateranense nel 1215 come mistero di fede. Ciò significava che l'ostia, una volta consacrata durante la messa, diveniva il vero corpo di Cristo. L'atto della cosiddetta 'transustanziazione' aveva luogo nel momento in cui si verificava lo scambio tra due sostanze. Il pane e il vino, infatti, diventavano rispettivamente il corpo e il sangue di Cristo, e ciò in relazione alle parole che egli aveva pronunciato durante l'ultima cena, ossia che il pane che spezzava era il suo corpo (*est corpus meum*) e il vino che beveva il suo sangue.[30]

La teologia della 'presenza reale' non solo contraddiceva la presenza iconica ma escludeva anche la visibilità della presenza. L'ostia continuava ad apparire come pane e non come corpo. I gesuiti, allora, commissionarono grandiose rappresentazioni sacre – le cosiddette *Quarantore* – le cui scenografie avevano l'obiettivo di compensare la scarsa visibilità della minuscola ed inconsistente ostia.[31] Il Concilio Lateranense sembrò sconfiggere il realismo inerente alle immagini con la realtà di un corpo non visibile. In questo contesto si può parlare di un antagonismo crescente tra la presenza reale e la presenza iconica. La fede era tutta schierata a favore dell'Eucarestia, contro il potere delle immagini. Potrebbe non essere stato casuale, dunque, che la *Vera Icona* ("vera immagine di Cristo"), impressa su un tessuto, fu offerta per l'adorazione proprio al tempo del Concilio, e a Roma. La sovra presenza dell'Eucarestia era così sfidata dal sovra potere di un''immagine originale' che fu dichiarata reliquia tangibile del volto che vi aveva miracolosamente impresso le sue fattezze. Presenza reale e presenza iconica entrarono in conflitto. A loro volta le ostie cominciarono a sanguinare e a comportarsi come corpi reali, rispondendo così all'esperienza visiva delle immagini.[32]

[30] Cfr. Belting, *Das echte Bild: Bildfragen als Glaubensfragen*, München, C. H. Beck, 2005, p.90.

[31] Cfr. J. Imorde, *Präsenz und Repräsentanz oder. Die Kunst, den Leib Christi auszustellen: Das vierzigstündige Gebet von den Anfängen bis in das Pontifikat Innocenz X*, Berlin, Imorde, 1997.

[32] Cfr. Belting, *Das echte Bild*, cit., p. 89-90.

La presenza iconica differisce da quello che Gottfried Boehm ha chiamato **differenza iconica** che,[33] in quanto questione ermeneutica, ha l'obiettivo di decodificare la complessa organizzazione estetica inerente ad un'opera d'arte. La struttura formale di un'opera d'arte è un altro argomento rispetto alla presenza delle immagini in generale. Axel Müller ha dedicato un libro alla differenza iconica in cui distingue la 'presenza' di ciò che è rappresentato dalla mera 'rappresentazione' in termini estetici.[34] La differenza iconica è dunque distinta dalla sfera verbale e da un reale non mediato, e riguarda piuttosto la rappresentazione come sistema formale.

Abstract

Iconic presence means presence as image or by images. The term denotes the contrast to real presence or physical presence. For a long time I have been interested in presence and absence as conditions for the production of images and I hope to place the notion of iconic presence in the context of a general theory of images which I intend to propose with the term *iconology*. I have introduced anthropology – meaning the human practice of fabricating images and using images as items of attention – into the realm of images, and my examples are also taken from the sphere of religion. I hope to give a more concrete view of these theoretical concerns through a number of examples which I will discuss in my paper.

La *presenza iconica* indica la presenza come immagine o per mezzo di un'immagine. Il termine denota il contrasto con la presenza reale o fisica. Da tempo mi sono interessato alla presenza e all'assenza come condizioni per la produzione di immagini, e spero di posizionare la nozione di presenza iconica nel contesto di una generale teoria delle immagini che intendo proporre con il termine di *iconologia*. Ho introdotto l'antropologia nel campo delle immagini – intendendo con essa la pratica umana del creare e prestare attenzione alle immagini – prendendo altresì esempi dalla sfera religiosa. Spero di offrire una visione più concreta di questi assunti teorici attraverso diversi esempi che discuterò nel mio articolo.

[33] Cfr. G. Boehm, *Die Wiederkehr der Bilder*, in Bohem (Hrsg.), *Was ist ein Bild?*, München, Fink, 1994, p. 30.

[34] Cfr. A. Müller, *Die ikonische Differenz: Das Kunstwerk als Augenblick*, München, Fink, 1997, p. 20.

Francesco De Stefano

Linguaggio iconografico e contesto socio-culturale: un caso di studio tra Magna Grecia e mondo italico

«Il mito è una parola». Con questa espressione R. Barthes offriva la sua definizione del termine "mito" 'oggi', specificando che esso non può essere oggetto, concetto o idea, bensì strumento, forma di comunicazione, linguaggio. Contenitore e non contenuto.[1] In questa accezione barthesiana, il campo semantico del termine "mito" si sovrappone, ma non pienamente, a quello che i Greci d'età arcaica conferivano a ciò che essi definivano *mŷthos*: «In greco *mŷthos* designa una parola formulata, che si tratti d'un racconto, d'un dialogo o dell'enunciazione di un progetto. *Mŷthos* è dunque dell'ordine di *légein*…»[2] e non contrasta con *lògos*, anzi, è anch'esso *lògos*, è discorso; e tuttavia è un discorso particolare. Infatti, a differenza dei miti di Barthes, per i quali non esisterebbero limiti sostanziali, ma solo formali – ogni cosa può essere mito, a seconda di come 'è detta' –,[3] il mito greco è sempre proiezione di un tempo lontano, nell'ambito del quale agiscono dei ed eroi e dal quale traggono origine – *arché* – le cose degli uomini: culti, riti, città, istituzioni, famiglie. In questa prospettiva, esso svolge una funzione fondativa ed esplicativa. Chiarifica rappresentando. E rappresenta filtrando la realtà in modelli culturali, attraverso categorie concettuali e operatori simbolici.[4] È questa selezione, che per sua stessa natura presuppone un grado di arbitrio, che crea, e al tempo stesso è, un linguaggio.

[1] R. Barthes, *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi, 1993, trad. it. di L. Lonzi, ed. or. *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, pp. 191-193.

[2] J. P. Vernant, *Mito e società nell'antica Grecia. Religione greca, religioni antiche*, Torino, Einaudi, 2007, trad. it. di P. Pasquino, L. Berrini Pajetta, ed. or. *Mythe et société en Gréce ancienne. Religion grecque, religions antiques*, Paris, Maspero, 1974, p. 193.

[3] Barthes, *Miti*, cit., p. 191.

[4] M. Giangiulio, *Immagini coloniali dell'Altro: il mondo indigeno tra marginalità e integrazione*, in *Mito e storia in Magna Grecia*, Atti del XXXVI Convegno di Studi sulla Magna Grecia, Taranto, 1998, p. 280; J. Assmann, *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Torino, Einaudi, 1997, ed. or. *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinerung und politiche Identität in frühen Hochkulturen*, München, Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1992; C. Calame, *Mito e Storia nell'Antichità greca*, Bari, Dedalo, 1999, ed. or. *Mythe et histoire dans l'Antiquité grecque. La création symbolique d'une colonie*, Lausanne, Ed. Payot, 1996.

A differenza di tutte le altre forme di comunicazione, il linguaggio iconografico traduce il *lògos* del *mŷthos* nel mondo del visibile, dando una forma a ciò che altrimenti è soltanto immaginato, raccontato, declamato. Nonostante questa diversità 'sensibile' del linguaggio iconografico, è stato osservato come tutti i capolavori figurativi del mondo greco-arcaico si organizzino in modo similare alla grande produzione di poesia o di prosa coeva, in quanto prodotti di una stessa mentalità.[5] In questo senso, una caratteristica comune dei linguaggi della cultura arcaica, da quelli verbali della comunicazione orale a quelli grafici e visivi della comunicazione scritta e figurativa, è l'uso della paratassi, cioè di una struttura compositiva del messaggio data da unità non coordinate fra loro, ma giustapposte, apparentemente senza un criterio logico. In realtà, proprio la composizione paratattica di scene mitiche, che per propria natura costituiscono elementi polisemici, rappresenta un processo di produzione di nuovi sensi e significanti – forma espressiva, quindi linguaggio –, generati dall'interrelazione tra i significati delle diverse iconografie. Un caso di studio interessante, a questo riguardo, è costituito dal *perirrhanterion* rinvenuto presso l'Incoronata di Metaponto, un insediamento in cui, nel corso del VII secolo a.C., convissero gruppi etnici e culturali differenti: Greci di diversa origine e indigeni, appartenenti all'*ethnos* degli Enotri.[6]

Si tratta di un grande bacino fittile alto e ampio circa m 0.78, recante sulla sua superficie una complessa decorazione a rilievo (si veda fig. 1). Dal punto di vista tipologico, il manufatto, in virtù della sua straordinaria ricchezza decorativa, non trova confronti noti in esemplari coevi o posteriori, né litici, né fittili, sia in Magna Grecia e Sicilia che in Grecia propria.[7]

[5] M. Torelli, *Le strategie di Kleitias. Composizione e programma figurativo del vaso François*, Milano, Electa, 2007.

[6] Questo contributo costituisce un estratto della mia tesi di dottorato in Archeologia e Storia dell'Arte greca e romana discussa presso il dipartimento di Archeologia della Facoltà di Lettere e Filosofia de La Sapienza, Università degli Studi di Roma e in corso di pubblicazione.

[7] Attestazioni in ambito magnogreco sono documentate a Crotone e Sibari, in Sicilia ad Agrigento e Selinunte. Tutti questi esemplari, tuttavia, si datano tra il VI e il V secolo a.C. (P. Orlandini, *Perirrhanterion fittile arcaico con decorazione a rilievo dagli scavi dell'Incoronata*, in *Attività archeologica in Basilicata, 1964 - 1977. Scritti in onore di Dinu Adamesteanu*, Matera, 1980, pp. 188-190. In Grecia l'ambito privilegiato per la produzione di *perirrhanteria* sembra essere quello corinzio-argivo (M. Iozzo, *Bacini corinzi su alto piede*, in «ASAtene», LXIII, n.s. XLVII [1985], pp. 7-61). All'Incoronata 'greca', invece, sono noti frammenti di altri esemplari fittili, alcuni dei quali ornati anch'essi da una decorazione iconografica (M. Denti, Perirrhanteria *figurati a rilievo nei depositi di ceramica sulla collina dell'Incoronata di Metaponto. Tracce di un'attività rituale?*, in «Siris», 6 [2005], pp. 176-178).

Il programma figurativo impresso a decorare la superficie del *perirrhanterion* si sviluppa su tre fasce orizzontali e sovrapposte, che rivestono quasi interamente il sostegno del bacino. Le fasce presentano proporzioni decrescenti dal basso verso l'alto: una fascia inferiore più ampia, sia in altezza che nello sviluppo lineare, una mediana e una superiore meno alte e con uno sviluppo lineare decrescente. Mentre la fascia mediana e quella superiore erano costituite dalla reiterazione, sempre identica, della medesima scena, la fascia inferiore era composta da una sequenza paratattica di diverse scene, raffiguranti episodi del mito e dell'*epos*. A causa della perdita di molti frammenti del manufatto, una larga porzione di quest'ultimo registro figurativo – più della metà –, è andato perduto. Si è conservato un ampio settore del lato che al momento della caduta al suolo del *perirrhanterion* è finito negli strati inferiori del crollo dell'edificio in cui era collocato.

La fascia inferiore

Nella porzione di fascia inferiore conservatasi, figurano cinque scene, disposte in sequenza.[8]

Prima dell'analisi delle singole iconografie, un problema preliminare che si pone nella lettura di questo settore della decorazione è quello relativo all'organizzazione interna delle scene in relazione alla forma cilindrica del supporto. Infatti, tra quelle del settore conservatosi, figura una coppia di leoni rampanti affrontati (si veda fig. 2). Al di sopra di tale figurazione, poco più a destra, si distingue la saldatura tra due impressioni della fascia decorata. Le possibilità circa la funzione di questa raffigurazione sono due. Qualora sul fianco opposto del *perirrhanterion* vi fosse stata una seconda scena analoga, allora le due coppie di leoni, poste in posizione antipodale, avrebbero potuto dividere il registro figurativo della fascia inferiore in due settori, corrispondenti ad altrettanti semicerchi, saldati in corrispondenza della parte superiore delle due scene. Qualora, invece, la coppia di leoni in schema araldico fosse stata solo quella documentata, allora essa avrebbe potuto rappresentare l'unico elemento di saldatura dell'intero registro figurativo inferiore, punto di partenza e, al tempo stesso, termine ultimo di una sequenza di scene disposte secondo uno schema anulare.[9]

[8] A queste bisogna aggiungere un frammento isolato che era probabilmente parte della zona andata perduta con una figura in trono (Orlandini, *Perirrhanterion*, cit., p. 188, tav. XV, fig. 1).

[9] Orlandini, *Perirrhanterion*, cit., p. 180. Una disposizione in parte simile è riscontrabile su un altro prodotto protocorinzio, coevo al nostro, caratterizzato da un complesso programma figura-

La figura del leone rappresenta uno dei motivi più diffusi del repertorio animalistico orientalizzante. In essa è da riconoscere un portato di origine orientale, le cui valenze primarie erano connesse al tema della regalità, sia in quanto simbolo e ipostasi del potere regale, sia come oggetto dell'*athlon* da superare per accedere al regno, oppure a una funzione apotropaica, quale difensore dei passaggi e delle porte, a seconda che l'animale fosse raffigurato in lotta con una seconda figura, quale preda di caccia o isolato, spesso in corrispondenza di un accesso.[10] In ambito greco la figura di questa fiera è attestata già in epoca geometrica. In questa fase il suo campo semiotico sembra sostanzialmente coincidere con quello che essa aveva nel Vicino-Oriente, applicandosi ai *basileis* ellenici. In epoca Orientalizzante, invece, esso muta, rifunzionalizzato in relazione alla nuova strutturazione della società greca e all'ascesa delle aristocrazie. Il leone diviene, allora, uno dei simboli più ricorrenti, anche in ambito letterario, per significare la principale virtù degli eroi greci, modelli di riferimento degli *àristoi*, l'*areté.*[11] Come vedremo, l'immagine dei due leoni araldici posti a introdurre la fascia figurata inferiore del *perirrhanterion* nell'unico senso di lettura per noi praticabile, sembra costituire il paradigma di quello che sarà uno dei motivi principali di questo registro figurativo.

Delle seguenti quattro scene conservatesi, due consentono un'identificazione sostanzialmente certa, che permette l'integrazione delle parti mancanti delle immagini, due, invece, presentano maggiori problematiche, pur non essendo prive di elementi che possano favorirne una possibile lettura.

Le scene di più chiara interpretazione sono, nell'ordine suddetto, la prima e la quarta.

La prima, immediatamente a destra dei leoni in schema araldico, raffigura la lotta di Eracle con un centauro (si veda fig. 2).[12] L'eroe è ritratto nel momento

tivo: l'olpe Chigi. Qui, a definire l'inizio e la fine del racconto figurato, invece della coppia di leoni in schema araldico, è una sfinge o un *Ker* (M. D'Acunto, *Il mondo del vaso Chigi. Pittura, guerra e società a Corinto alla metà del VII secolo a.C.*, Berlin, de Gruyter, 2013, pp. 57-58).

[10] H. Frankfort, *Cylinder Seals. A Documentary Essay on the Art and Religion of the Ancient Near East*, London, Macmillian, 1939; J. Boardman, *Archaic Greek gems. Schools and artists in the sixth and early fifth centuries B.C.*, London, Thames & Hudson, 1968, p. 28; E. Cassin, *Le roi et le lion*, in «RHistRel», 198 (1981), pp. 355-401; G. E. Markoe, *The lion attack in Archaic Greek art*, in «ClAnt», 8 (1989), p. 88; A. Schnapp, *Le chasseur et la cité. Chasse et érotique en Grèce ancienne*, Paris, Albin Michel, 1997.

[11] Sull'argomento, si vedano Markoe, *The lion attack*, cit., pp. 86-115 e Schnapp, *Le chasseur*, cit.

[12] Orlandini, *Perirrhanterion*, cit., pp. 180-181.

in cui colpisce con la spada il nemico, nell'ambito di uno scontro corpo a corpo. Il centauro, trafitto, ha le gambe anteriori flesse e sta accasciandosi al suolo, mentre, con una mano sollevata, ancora stringe un arbusto frondoso, col quale voleva colpire l'eroe.

La quarta scena doveva raffigurare l'uccisione di Medusa da parte di Perseo (si veda fig. 3). Di essa si conserva soltanto una porzione, quella di sinistra, nella quale sono le due Gorgoni, sorelle della vittima. Gli esseri mostruosi, identici, sono riprodotti nello schema arcaico della 'corsa in ginocchio'. La parte mancante della scena, quella di destra, può essere integrata, grazie al confronto con l'anfora di Nesso, con l'aggiunta della figura di Medusa, decapitata e accasciata al suolo. Il personaggio di Giasone, invece, sarebbe soltanto sottinteso, ma non fisicamente presente nella scena, secondo un modello compositivo ampiamente attestato in questo periodo.[13]

Delle due scene di più incerta interpretazione, quella posta in seconda posizione rispetto all'ordine complessivo della fascia figurata riproduce l'incontro/scontro di una coppia eterosessuale (si veda fig. 4).[14] Un personaggio maschile incede da destra verso una figura femminile, mentre con la mano sinistra regge il balteo e con la destra impugna il manico della spada, evidentemente nell'atto di sguainarla. La donna, di cui è andata perduta la parte superiore del busto, in mano ha un grosso vaso panciuto. Lo schema iconografico della scena ricorre in documenti figurati inerenti diversi episodi mitici. Nell'ambito dell'ampia casistica, le ipotesi interpretative che sono state ritenute più verosimili per il *perirrhanterion* dell'Incoronata sono due: l'uccisione di Clitennestra da parte di Oreste e l'incontro tra Menelao ed Elena durante la presa di Troia.[15]

[13] Orlandini, *Perirrhanterion*, cit., pp. 198-199.

[14] Orlandini, *Perirrhanterion*, cit., pp. 181-182.

[15] Per il primo episodio sono stati citati come confronti una mitra bronzea di Olimpia, databile al 670 a.C., e una lamina bronzea del 570 a.C. circa, sempre da Olimpia (Orlandini, *Perirrhanterion*, cit., pp. 194-196). A queste due raffigurazioni, potremmo aggiungere altre due. La prima è la metopa numero 7 dell'*Heraion* alla foce del Sele (P. Zancani Montuoro, *Heraion alla foce del Sele 2. Il primo "Thesauros"*, Roma, Libreria dello Stato, 1954, pp. 141-145, tavv. 26, 61; M. Torelli, C. Masseria, *Il mito all'alba di una colonia greca. Il programma figurativo delle metope dell'Heraion alla foce del Sele*, in *Le mythe grec dans l'Italie antique. Fonction et image*, Actes du colloque international, Rome, 14-16 novembre 1996, Roma, 1999, pp. 238-241). La seconda è un *pinax* tarantino databile agli ultimi decenni del VII secolo (E. Lippolis, S. Garraffo, M. Nafissi, *Culti greci in Occidente, I. Taranto*, Taranto, Istituto per la storia e l'archeologia della Magna Grecia, 1995, tav. XXX, fig. 3). Riguardo alla seconda ipotesi esegetica, l'incontro tra Menelao ed Elena, confronti addotti sono la raffigurazione dell'anfora a rilievo di *Mikonos* e quella presente su una stele troncopiramidale da Sparta (K. Schefold, *Frühgriechische Sagenhilder*, Munchen, Hirmer Verlag, 1964, tav. 35, 68).

Tuttavia, nessuno dei confronti iconografici riferibili a questi episodi appare pienamente aderente allo schema e alle caratteristiche della scena del bacino. Soprattutto, entrambe le interpretazioni si fondano su un assunto che invece appare difficilmente conciliabile con il tipo di documento figurato di cui ci stiamo occupando: che si consideri la presenza del vaso nella mano del personaggio femminile come un elemento accessorio o un attributo generico della donna, privo di significato ai fini della comprensione della scena.[16] Ciò, tuttavia, appare improbabile.[17] Qualora, dunque, si consideri il vaso retto dalla donna come un elemento caratterizzante la raffigurazione del *perirrhanterion*, da un lato cadrebbero entrambe le predette proposte di identificazione – in cui non si spiegherebbe il motivo della presenza dell'oggetto –, e dall'altro, a nostro avviso, si prefigurerebbe in maniera convincente una terza ipotesi interpretativa, e cioè che sul bacino fittile fosse raffigurato l'episodio omerico dell'incontro tra Odisseo e Circe. In questo caso, il personaggio maschile sarebbe ovviamente da identificare con il re di Itaca, il quale si volgerebbe minaccioso alla maga, raffigurata nell'atto di offrirgli la pozione che lo avrebbe tramutato in bestia.[18] L'episodio compare a partire dalla metà del VI secolo a.C., nell'ambito di iconografie che presentano diverse assonanze con quella dell'Incoronata.[19]

[16] Orlandini, *Perirrhanterion*, cit., pp. 195-196.

[17] La redazione di questo tipo di sistemi iconografici – in particolar modo di quelli destinati a una esposizione all'interno di un luogo a carattere sacro o 'politico' – seguiva regole ferree, in cui nulla era lasciato al caso e poco o nulla rispondeva a esigenze di puro gusto compositivo. A questo proposito, si vedano anche le considerazioni svolte da Faustoferri in relazione al criterio di selettività dei temi iconografici adottato per il Trono di *Amyklai* e sul ricorso alla menzione di *'unica'* (A. Faustoferri, *Il Trono di Amyklai e Sparta. Bathykles al servizio del potere*, Napoli, Ed. scientifiche Italiane, 1996, pp. 181-182).

[18] Questa ipotesi fu già formulata dal primo editore del manufatto, per poi essere accantonata (Orlandini, *Perirrhanterion*, cit., p. 196). Cfr. anche A. Pontrandolfo, *Funzioni ed uso dell'immagine mitica nella prospettiva storica*, in Atti Taranto XXXVI, Napoli, 1997, pp. 99-100.

[19] *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* VI (da ora citato come *LIMC*), si veda *Kirke* 4, 14, 15, 17, 19. La presenza di questa vicenda dell'*epos* omerico sul *perirrhanterion* dell'Incoronata rappresenterebbe in questa fase un *unicum*, la cui spiegazione può essere ricercata nella connotazione fortemente sperimentale del contesto produttivo dell'Incoronata, e più in generale dell'artigianato orientalizzante dei Greci d'Occidente, e inoltre, nella diffusione che i miti legati alla tradizione omerica e ai *nostoi*, in particolare quelli connessi alla figura di Odisseo andavano acquisendo. A questo riguardo, oltre al ben noto vaso di *Aristonothos*, è bene ricordare come scene odissiache (la fuga dall'antro di Polifemo e l'episodio di *Skylla*) ricorrano in ambito italico sulla pisside della Pania I. Infine, risulta significativo il dato offerto da un *deinos* con raffigura-

La terza scena nell'ordine compositivo della fascia figurata, ma ultima in ordine di citazione, è quella che presenta le maggiori difficoltà interpretative. Ciò soprattutto a causa delle importanti lacune, diffuse in tutta la parte superiore dell'immagine. Sembra raffigurare lo scontro tra due personaggi (si vedano figg. 3-4). Quello di sinistra è nudo, sicuramente di sesso maschile. Di esso si è conservata soltanto la parte inferiore del corpo. In base alla posizione delle gambe e all'inclinazione del busto, sembra che esso fosse proteso in avanti. La seconda figura, a destra, indossa un corto chitone decorato. Anche di questa si è conservata soltanto la parte inferiore del corpo, più parte del braccio sinistro e anch'essa doveva essere protesa in avanti, come si può intuire da un angolino residuale della testa, visibile in alto (si veda fig. 4). Per questa scena sono state avanzate tre ipotesi, a seconda che si interpreti la raffigurazione come un combattimento cruento o come una lotta: Oreste che uccide Egisto o Teseo contro il Minotauro, per la prima eventualità, Peleo e Atalanta, per la seconda.[20] La prima ipotesi, quella connessa a un altro episodio della vicenda di Oreste, in realtà non trova un riscontro iconografico in questo tipo di raffigurazione, e l'unico indizio sarebbe la nudità del personaggio di sinistra, identificabile con Egisto. Rimangono l'ipotesi relativa all'uccisione del Minotauro da parte di Teseo e quella della lotta tra Peleo e Atalanta. Tra le due, quella che sembra più convincente è la prima. La ricostruzione della dinamica della scena in relazione al gesto compiuto con il braccio sinistro da parte della figura vestita (Teseo), nel quale è riconoscibile l'atto di vibrare un fendente con una lama verso il nemico, rientra senza difficoltà nel novero delle iconografie con le quali l'episodio è declinato e sembra rimandare a una lotta cruenta più che agonistica, come sarebbe quella tra Peleo e Atalanta.[21]

zione di Bellerofonte e Chimera dall'Incoronata. In esso la Chimera, al contrario di molte delle coeve iconografie metropolitane, è in tutto rispondente alla descrizione che di essa è presente nell'Iliade (*Il*., VI, 223-226).

[20] Orlandini, *Perirrhanterion*, cit., p. 197.

[21] *LIMC* VII, si veda *Theseus* 45, 46, 47, 49, 55, 102, 104, 132, 134, 141, 233, 234, 235, 236, 241, 246. In numerose iconografie dell'episodio i due personaggi, al pari di quelli del *perirrhanterion*, risultano l'uno interamente nudo, a volte coperto di peli, e l'altro vestito di chitone: *LIMC* VII, si veda *Theseus* 45, 46, 102, 104, 233, 234, 235, 238, 241. Tra le raffigurazioni più antiche dell'episodio sono da annoverare una placchetta a rilievo in oro da Corinto, databile alla metà del VII secolo (Schefold, *Frühgriechische*, cit., p. 37, fig. 7) e alcuni *Schieldbänder* da Olimpia della seconda metà del VII secolo (es. *LIMC* VII, si veda *Theseus* 246).

La fascia mediana

Come si accennava all'inizio, la fascia mediana e quella superiore sono occupate dalla reiterazione della medesima scena.

La prima raffigura il combattimento intorno al corpo di un caduto (si veda fig. 5).[22] Due schiere di guerrieri affrontate, tre per parte, si battono, contendendosi il cadavere di un personaggio disteso al centro della scena.

La fascia superiore

La fascia superiore raffigura una coppia eterosessuale su un carro trainato da due cavalli alati (si veda fig. 6). Un uomo barbato e vestito di un corto chitone sfrangiato e di un mantello sulle spalle, tiene le redini del carro, mentre la donna, al suo fianco, con la mano destra si regge al corrimano del veicolo e con la sinistra scosta il velo dalla faccia. La scena è ripetuta per sei volte e l'effetto d'insieme è quello di un corteo di carri.[23] Nell'immagine è verosimilmente identificabile una processione matrimoniale a carattere divino o comunque sovrumano.[24] La natura della coppia è testimoniata dal fatto che il carro sul quale montano è trainato da cavalli alati, e non da animali ordinari, secondo un modello attestato anche nei fregi latini arcaici.[25] La valenza gamica della scena della fascia superiore del *perirrhanterion* è chiaramente specificata dal personaggio femminile della coppia, il quale, nello scostare l'ampio velo dal viso, compie il gesto rituale dell'*anakalypsis*. Questa era una pratica strettamente connessa alla ritualità nuziale.[26]

[22] Orlandini, *Perirrhanterion*, cit., pp. 183-185.

[23] Orlandini, *Perirrhanterion*, cit., pp. 203-204. Orlandini proponeva di identificarvi la coppia *Zeus-Hera*, cfr. De Stefano.

[24] Secondo Orlandini l'ipotesi più probabile è che nella coppia fossero da identificare Zeus ed *Hera* (Orlandini, *Perirrhanterion*, cit., p. 203).

[25] M. Torelli, *I fregi figurati delle* regiae *latine ed etrusche. Immaginario del potere arcaico*, in «Ostraka», I (1992), pp. 249-274; M. Torelli, *Il rango, il rito e l'immagine. Alle origini della rappresentazione storica romana*, Milano, Electa, 1997, pp. 87-121; F. Coarelli, *Il Foro Boario. Dalle origini alla fine della Repubblica*, Roma, Quasar, 1988, pp. 424-437.

[26] Coarelli, *Il Foro*, cit., p. 25, nn. 17-18. Esso rimanda al momento del 'disvelamento' della sposa dinanzi allo sposo, nel corso dei rituali del *gàmos* (J. H. Oakley, *The Anakalypteria*, in «Archäologischer Anzeiger» [1982], pp. 113-118; J. H. Oakley, R. H. Synos, *The wedding in ancient Athens*, The University of Wisconsin Press, 1983, pp. 25-26).

Alla fine di questa breve disamina, ricapitoliamo le possibili interpretazioni delle scene che compongono le tre fasce figurate del *perirrhanterion*: in quella inferiore, da destra verso sinistra, possiamo riconoscere: 1) Eracle contro un centauro (Nesso?), 2) L'episodio omerico di Odisseo e Circe, 3) L'uccisione del Minotauro da parte di Teseo, 4) L'uccisione di Medusa da parte di Perseo; in quella mediana lo scontro tra due gruppi di guerrieri intorno a un caduto; in quella superiore l'unione matrimoniale tra due divinità.

Analisi del programma figurativo

Terminata l'esegesi delle singole scene, proviamo ora a definire qual è il motivo che è alla base della composizione del programma figurativo del *perirrhanterion*. Prima, due premesse. Quanto noi possiamo osservare della decorazione figurata del manufatto non corrisponde alla totalità della sua redazione. Tuttavia, riteniamo che, a fronte di quanto ci è pervenuto dell'opera, ciò non infici una possibile lettura critica del suo programma figurativo, la quale, però, è ovviamente soggetta a un certo grado di 'precarietà', ulteriore rispetto a quello già insito nel tipo di operazione interpretativa a cui ci accingiamo. La seconda premessa è di ordine metodologico. Le scene che compongono la decorazione del *perirrhanterion* si configurano come redazioni polisemiche. Ognuna di esse, infatti, è caratterizzata da una pluralità di valenze semantiche, legate a diversi ambiti sociali, politici e religiosi. Per coloro che adoperavano e/o osservavano in antico, e nel suo contesto d'uso, il sistema figurativo del manufatto era semplice discernere quale, o quali, dei possibili significati era veicolato o enfatizzato dal significante attraverso ogni specifica scena; ciò anche tramite un processo associativo tra i significati delle diverse immagini, che in qualche maniera ne determinavano il riconoscimento.[27] Il nostro intento, dunque, al fine della migliore comprensione dell'opera, deve essere quello di cercare il più possibile di discernere, all'interno delle diverse valenze semantiche che sono insite in ogni scena, quella, o quelle, che possano

[27] Sulla struttura paratattica delle forme espressive della Grecia arcaica, in particolare rispetto alla sfera letteraria e dell'oralità, si veda B. Gentili, *Storicità della lirica greca (1)*, in *Storia e civiltà dei Greci, 2. Origini e sviluppo della città*. *L'arcaismo*, Milano, Bompiani, 1978, p. 403. Sulle modalità del processo associativo volto alla comprensione del significato simbolico delle diverse scene che compongono un sistema iconografico e di quello che qui definiamo motivo, si veda A. M. Snodgrass, *La naissance du récit dans l'art grec*, in «Images et société» (1987), pp. 11-18 (spec. su quello che l'autore ha definito «*méthode synoptique*»).

funzionare, senza forzature, provando a 'ricucire' il sistema associativo originario.

Procedendo per gradi, proviamo innanzitutto a verificare se è ravvisabile un filo conduttore orizzontale tra le iconografie che compongono le singole fasce, e poi, in senso verticale, fra i tre registri figurativi.

Partendo ancora dalla fascia inferiore, quella maggiormente articolata, possiamo subito osservare come essa sia costituita da una sequenza paratattica di scene del mito e dell'*epos* apparentemente slegate tra loro. Tuttavia, gli studi più recenti relativi a sistemi figurativi simili al nostro hanno sempre più messo in luce come la selezione dei soggetti nell'ambito di queste redazioni iconografiche non assecondi criteri di coerenza 'tematica' tra una scena e l'altra, quanto, invece, un preciso motivo sovraordinante alle diverse iconografie, il quale costituisce il reale filo rosso che le lega e che ne informa il significato.[28] Nel caso del nostro *perirrhanterion*, l'elemento che accomuna le diverse scene della fascia inferiore, secondo la lettura che qui ne è stata offerta, è il fatto che in tutte sia raffigurato il conflitto (e conseguente trionfo) tra un mortale, benché di statura eroica – Eracle, Ulisse, Teseo, Perseo –, e un essere di natura sovrumana/disumana/ferina – un centauro, Circe, il Minotauro, Medusa e le Gorgoni –, che vi si oppone. Questo evento costituisce il presupposto e, al tempo stesso, il compimento di un processo che potremmo definire di natura al tempo stesso fondativa e rigenerativa. Il trionfo sul 'mostro', infatti, determina una serie di conseguenze che investono l'individuo – l'eroe/*àristos* –, la comunità – che si identifica e condivide il sistema di valori di cui la figura eroica rappresenta uno dei paradigmi – e l'intero universo culturale in cui si struttura il gruppo sociale e attraverso il quale si rapporta con l''esterno':

a) Rispetto all'individuo. È evento fondativo, in quanto l'abbandono della casa, il viaggio ai confini del mondo degli uomini (*en eschatie*), lo scontro con un essere mostruoso e il ritorno nella comunità, segnano le tappe ritualizzate di un *iter* paideutico attraverso cui il giovane aristocratico acquisisce un'identità, di cittadino, e quindi soldato, espressione e garante dell'ordine costituito (*kosmos*), sovrinteso da Zeus e retto dagli *àristoi*.

[28] È il caso degli studi condotti sul cratere François (da ultimo Torelli, *Le strategie*, cit., con bibliografia precedente), sull'olpe Chigi (J. M. Hurwit, *Reading the Chigi vase*, in «Hesperia» 71 [2002], pp. 1-22; Torelli, *Le strategie*, cit., pp. 64-70; D'Acunto, *Il mondo*, cit.), sul trono di *Amyklai* (Faustoferri, *Il Trono*, cit.) o sull'arca di Cipselo (M. Giuman [a cura di], *L'arca invisibile. Studi sull'arca di Cipselo*, Cagliari, Edizioni AV, 2005 e T. Cossu, *L'arca del tiranno: umano, disumano e sovrumano nella Grecia arcaica*, Cagliari, CUEC Editrice, 2009).

È evento rigenerativo, in quanto il compimento del percorso formativo e iniziatico presuppone per il giovane *àristos* la sua morte rituale, come *pais*, e la rinascita, come adulto.

b) Rispetto alla comunità. È evento fondativo in quanto il superamento dell'*àthlon* da parte dell'eroe-efebo (es. Bellerofonte, Teseo, Perseo) rappresenta la ratifica del compimento del percorso paideutico, la quale sancisce il suo rientro all'interno del gruppo sociale, non più nella condizione di efebica 'liminarità', ma in quella di adulto, e, al tempo stesso, stabilisce l'investitura per il suo accesso alla regalità (*basiléia*). Spesso tale avvenimento, come nel caso di Bellerofonte, viene raggiunto attraverso il *gàmos*, elemento che integra e completa la strutturazione socio-culturale dell'eroe. È evidente come questo processo di transizione, e il suo esito ultimo, non riguardi soltanto colui che lo attraversa, ma investa l'intera comunità. Il reintegro dell'eroe all'interno della *polis*, nel suo nuovo statuto di adulto, si riverbera nell'assetto della società stessa, la quale se da un lato, attraverso le sue strutture e le sue istituzioni, ha plasmato e informato l'individuo, dall'altro ne viene informata.[29] È evento rigenerativo, in quanto la strutturazione sociale dell'individuo, attraverso i percorsi iniziatici, perpetua la comunità, ridefinendo e rimodulando l'identità e i rapporti fra individuo, *genos* e gruppi sociali, «tale e quale essa vuol essere».[30] Il ritorno di Teseo all'interno della comunità ateniese come adulto e come futuro re, successivamente al compimento del suo percorso formativo e al superamento dell'*athlon* del Minotauro, determina conseguentemente la morte di Egeo, padre e 'vecchio' re, nella vicenda dell'equivoco delle vele nere. Ecco che terminato il percorso paideutico, la nascita dell'individuo sociale con le sue nuove prerogative produce la fondazione di un regno nuovo e al tempo stesso identico e immutato nell'assetto della sua struttura socio-politica.

c) Rispetto al *kosmos* e al caos. È evento fondativo, in quanto il trionfo dell'eroe sul 'mostro' prefigura la sottrazione e addomesticamento dello spazio simbolico dal dominio della natura selvaggia e del caos. Questo processo di antropizzazione dello spazio da parte dell'eroe 'civilizzatore' si dispiega su due dimensioni strettamente correlate, quella temporale e quella 'topografica'. La vittoria sul mostro e l'affermazione del *kosmos*

[29] A. Brelich, *Paides e parthenoi*, Roma, Ed. dell'Ateneo, 1969, pp. 23-24. Una sintesi della questione, con bibliografia di riferimento, è in Cossu, *L'arca*, cit. pp. 229-231.

[30] Brelich, *Paides*, cit., p. 24.

sull'*anomìa* si configura innanzitutto come un inizio – *arché* –, il quale, sul piano umano, si concretizza nella fondazione di culti e riti che definiscono una nuova scansione del tempo, umana ed etnocentrica. Sul piano topografico ideale il trionfo dell'eroe determina la conquista e trasformazione di nuovo spazio alla sfera dell'uomo e del *kosmos*, e quindi la definizione – o meglio, la ri-definizione – del limite rispetto al mondo del caos, della natura selvaggia, dell'*eschatià*. Ciò, sul piano umano si traduce nell'imposizione di *semata* ritualmente fondati – luoghi di culto, monumenti –, che strutturino e delimitino lo spazio degli uomini, attraverso la definizione di un paesaggio mitico e rituale.[31] È evento rigenerativo, in quanto lo scontro tra l'eroe e il 'mostro', al margine dello spazio degli uomini è funzionale alla definizione del margine stesso, del limite tra il *kosmos* e l'*anomìa* del caos. Questo rapporto tra spazio dell'uomo e spazio del caos, tra *polis* ed *eschatià*, non è statico, ma dinamico e dialettico. È dunque necessario che esso sia perennemente riaffermato e ridefinito nell'ambito di un processo rigenerativo all'insegna della difesa dell'immutabilità delle leggi del *kosmos.*[32] La perenne affermazione della frontiera tra umano e sovrumano/disumano, attraverso l'eliminazione e/o l'espulsione di ciò che non si armonizza alla *basiléia* di Zeus, presuppone un processo di continua e ciclica (ri-) definizione identitaria, volta alla determinazione di sé e dell''altro'. Il ruolo di paladino e depositario dei riferimenti e dei modelli identitari che informano e definiscono la società degli uomini è svolto dall'*àristos*, il quale trae da essa legittimazione del proprio *status* e del proprio diritto al rango.

La seconda fascia figurata riproduce lo scontro tra due schiere di eserciti – simbolizzati dai due differenti gruppi di guerrieri – intorno al cadavere di un caduto. Il tipo iconografico della contesa del corpo di un guerriero è ampiamente diffuso nell'immaginario greco, tanto nella letteratura quanto nell'iconografia. L'episodio forse più noto è il racconto omerico della lotta intorno al corpo di Patroclo. L'assenza nell'immagine del *perirrhanterion* di particolari attributi chiarificatori ne preclude qualsiasi ipotesi di identificazione con un episodio specifico. E, d'altro canto, non è detto che esso fosse effettivamente insito nella

[31] A. Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola. Tecnica e linguaggio. La memoria e i ritmi*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 365-382.

[32] G. Balandier, *Società e dissenso*, Bari, Dedalo, 1977 (ed. it.); G. Balandier, *Il disordine. Elogio del movimento*, Bari, Dedalo, 1991 (ed. it.); Assmann, *La memoria*, cit., pp. 111-135.

scena, in quanto necessario alla funzione semantica cui l'iconografia doveva assolvere. È infatti probabile che essa volesse rappresentare lo scontro tra due gruppi di pari rango, di *òmoioi*. Se la fascia inferiore, dove abbiamo potuto osservare scene composte da individui di differente natura e statuto, era informata sul motivo della transizione dall'indeterminatezza efebica allo *status* di adulto e cittadino e sulla definizione e perpetuazione del *kosmos* di Zeus rispetto all'*anomìa*, quella soprastante, invece, composta da due schiere di guerrieri – rappresentazione di due eserciti – è costituita da individui già adulti, già cittadini e già soldati. Il loro scontro, dunque, a differenza della fascia inferiore, non è volto ad affermare il trionfo dell'eroe sull'*anomìa* e a ratificare un passaggio di *status*, bensì a rappresentare il conflitto tra *òmoioi*, *kalòi kai agatòi*, per la dimostrazione della propria *areté* attraverso l'affermazione sugli altri, in battaglia o negli agoni. Occasioni, queste ultime, entrambe regolate da norme e convenzioni condivise. Benché non vi siano nell'iconografia elementi utili a una sua specifica identificazione, il tema della lotta intorno a un caduto costituisce verosimilmente un rimando all'*epos* omerico e al suo sistema ideologico e valoriale.

La terza fascia, con il corteo nuziale di esseri divini/sovrumani è, dunque, chiaramente connessa al tema del *gàmos*. Quest'ultimo costituiva il fine ultimo e il premio (*télos*) che ratificava e completava il percorso paideutico di ogni aristocratico. Attraverso il *gàmos* questi raggiungeva la pienezza del suo statuto sociale, acquisiva i beni della sposa e garantiva a sé e al suo *gènos* la discendenza. In termini simbolici questi premi erano rappresentati dalla *basileia*, cui l'eroe accedeva attraverso il superamento degli *athla* e il compimento della transizione dallo statuto efebico a quello di adulto idoneo al matrimonio, e dall'immortalità, garantita dalla discendenza legittima e metaforicamente prefigurata dal matrimonio divino.

A questo punto possiamo provare a definire il criterio generale che è alla base della composizione del programma figurativo del *perirrhanterion*, il suo ordine di lettura e le coordinate socio-culturali che ne hanno ispirato la redazione.

Tenendo a mente la premessa iniziale sulla polisemia delle iconografie e dei sistemi figurativi di cui stiamo trattando, all'interno della redazione del *perirrhanterion* ci è sembrato di ravvisare tre livelli interpretativi, i quali costituiscono anche i fili conduttori 'verticali' della composizione del suo programma, la quale crediamo si sviluppi e vada letta in senso ascensionale.

1) A un primo livello, la decorazione figurata del bacino fittile dell'Incoronata sembra enunciare e rappresentare i valori fondanti della struttura

socio-culturale dell'aristocrazia greca arcaica. Essi sono sintetizzabili nei concetti di *Arché-Basileia* per la fascia inferiore; *Areté* per quella mediana; *Telèia-Gàmos* quella superiore.

2) A un secondo livello interpretativo è possibile leggere sulla superficie decorata del vaso i momenti fondamentali della vita sociale dell'*àristos*:
   a) La conquista dell'*areté* – a cui sembrano alludere i leoni rampanti all'inizio della fascia figurata – e la ri-definizione del limite tra *kosmos* e caos, tra *basileia* di Zeus e *anomìa*, tramite il compimento di *athla en eschatie*, nella zona del margine, rappresentato dagli esseri disumani/sovrumani/ferini della fascia inferiore. Ciò, come abbiamo visto, costituiva il presupposto ontologico dell'aristocrazia greca arcaica, da cui essa traeva legittimazione, e, sul piano mitico-simbolico, il tramite per accedere alla regalità.
   b) L'*Àgon/pòlemos* degli *òmoioi* illustrato nella fascia mediana; condotto all'interno dei limiti del *kosmos* degli uomini e regolato da norme condivise, all'interno del quale l'*àristos* doveva dimostrare la propria virtù e tramite il quale si poneva in relazione rispetto agli altri *gène*, ai gruppi sociali e al mondo esterno alla *polis*.
   c) Il *gàmos*, il premio (*télos*) della terza fascia: il completamento dello statuto sociale aristocratico e la promessa di immortalità attraverso la perpetrazione della propria stirpe e del gruppo.

3) Infine, un terzo livello interpretativo riguarda la 'topografia simbolica' che sembra delinearsi nella struttura compositiva del programma figurativo del *perirrhanterion*. Infatti, le tre fasce sovrapposte che scandiscono la superficie del suo sostegno sembrano rimandare ad altrettanti ambiti della geografia mitica dei Greci: la fascia inferiore, popolata da essere sovrumani e disumani e dagli eroi, come abbiamo visto, corrisponde alla zona marginale o esterna al mondo degli uomini; quella mediana, presso cui si svolge un combattimento non-mitico, invece, al consorzio umano; la fascia superiore, presso cui si celebra il corteo matrimoniale di divinità, alla sfera divina.

Fig. 1 – Metaponto, Museo Archeologico Nazionale,
il *perirrhanterion* del saggio G dell'Incoronata.

Fig. 2 – *Perirrhanterion* del saggio G, particolare: fascia inferiore, I leoni in schema araldico e lotta tra Eracle e un centauro (da *Incoronata 4*).

Fig. 3 – *Perirrhanterion* del saggio G, particolare:
fascia inferiore, Gorgoni in fuga (da *Incoronata 4*).

Fig. 4 – *Perirrhanterion* del saggio G, particolare:
fascia inferiore, Incontro tra Odisseo e Circe? (da *Incoronata 4*).

Fig. 5 – *Perirrhanterion* del saggio G, particolare:
fascia mediana, lotta intorno a un caduto (da *Incoronata 4*)

Fig. 6 – *Perirrhanterion* del saggio G, particolare:
fascia superiore, corteo matrimoniale di divinità (da *Incoronata 4*)

Abstract

The *perirrhanterion* (a clay basin) found inside the settlement of Incoronata "greca", along the Ionian coast of modern Basilicata, with its articulated figurative decoration, constitutes an *unicum* in the field of the craft production known from Greece and the "colonial" world. The iconographic system composed on its surface represents the visual expression of a complex ideological heritage referring to Greek aristocracies of the Orientalizing and Archaic period. Aim of this paper is to bring a possible interpretation of figurative decoration imprinted on the surface of *perirrhanterion*, considered as a single, coherent iconographic system. The identification of the composition criteria and of the ideological references that inspired its drafting could offer new critical cues to a deeper understanding of the social and cultural profile of those who commissioned this extraordinary artifact.

Il *perirrhanterion* (bacino fittile) rinvenuto in uno dei contesti dell'insediamento dell'Incoronata c.d. "greca" lungo le coste dell'odierna Basilicata, con la sua complessa decorazione figurata, costituisce un *unicum* nel panorama delle produzioni ceramiche di Grecia propria e del mondo "coloniale". Il programma iconografico redatto sulla sua superficie costituisce una trasposizione visiva del complesso universo culturale e ideologico delle aristocrazie greche di epoca Orientalizzante e Arcaica. L'obbiettivo di questo contributo è proporre una possibile interpretazione del programma figurativo impresso sulla superficie del *perirrhanterion*, considerato come un sistema iconografico unitario e coerente. L'individuazione dei criteri compositivi e dei riferimenti ideologici che ne hanno ispirato la redazione potrebbero offrire nuovi spunti critici per una più profonda comprensione del profilo sociale e culturale di quanti commissionarono e adoperarono questo straordinario prodotto dell'Orientalizzante greco.

Vincenzo Allegrini

‘Figurarsi nella fantasia’: sulle fonti e sull’ispirazione visiva della *vita abbozzata di Silvio Sarno*

Con la *Vita abbozzata di Silvio Sarno*[1] si fa riferimento non a un’opera, ma a un testo privatissimo, ibrido e incompiuto nel quale Leopardi, tra la primavera e l’estate del 1819, fissa o, per meglio dire, accumula su poche carte una serie piuttosto discontinua di appunti, scene appena tratteggiate, associazioni mentali e frammenti lirici.[2] Il materiale, come è noto, sarebbe dovuto servire da traccia per la scrittura – mai avvenuta – di un romanzo autobiografico in forma epistolare, sul modello del *Werther* goethiano e dell’*Ortis* foscoliano.[3] Alla sensibilità del lettore e dell’interprete moderno (entrambi non previsti dall’autore), proprio la mancata cristallizzazione in una forma definita, nonché l’assenza di uno sviluppo logico – e cronologico[4] – consequenziale, potrebbero apparire come un invito a cimentarsi nella sfida ermeneutica di mettere ordine tra i frammenti testuali. In altri termini, per usare un’immagine ricorrente nelle autobio-

[1] Si è preferito questo tra i diversi titoli di volta in volta proposti dagli editori (l’autografo, conservato alla Biblioteca Nazionale di Napoli – Carte Leopardi XV 14 1-3 – è infatti anepigrafo).

[2] Si tratta di nove fogli non rilegati, di forma differente e riempiti letteralmente per intero fino a poco meno della metà di c. 8v. Per una descrizione dettagliata del manoscritto si rinvia a F. D’Intino, *Nota ai testi*, in G. Leopardi, *Scritti e frammenti autobiografici* (= *SFA*), a cura di F. D’Intino, Roma, Salerno, p. 145 e all’edizione facsimilare contenuta in Id., *Autobiografie imperfette e diario d’amore*, a cura di M.A. Terzoli, Firenze, Cesati, 2004, pp. 11-26.

[3] Sulla natura del progetto autobiografico leopardiano si veda l’ampia *Introduzione* di F. D’Intino in *SFA*, pp. XI-XCVIII (in particolare pp. XLIV-XCVI). Tra i contributi più recenti si rimanda M. A. Terzoli, *I buoi del sole e l’ira di Enea. Ipotesi su una mancata autobiografia di Giacomo Leopardi*, in «Nuova rivista di letteratura italiana», III, (2000), p. 127-170 (poi rielaborato in Ead., *L’autobiografia impossibile di Giacomo Leopardi*, in G. Leopardi, *Autobiografie imperfette*, cit., pp. 103-142); L. Diafani, *Il vizio di parlar di sé. Progetti narrativi e autobiografici di Leopardi*, in Ead*., Ragionar di sé. Scritture dell’io e romanzo in Italia (1816-1840)*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003, pp. 87-145; L. Melosi, *Leopardi tra autobiografia e romanzo*, in *Memoria e infanzia tra Alfieri e Leopardi: atti del Convegno internazionale di studi*, Macerata, 10-12 ottobre 2002, a cura di M. Dondero e L. Melosi, Macerata, Quodlibet, 2004, pp. 331-340; P. Italia, *Ancora su Leopardi autobiografo. Appunti sulla «Vita abbozzata di Lorenzo Sarno»,* in «L’Ellisse», a. III, n. 3, (2008), pp. 111-28.

[4] A ragione M. A. Terzoli parla di collisione tra ordine cronologico dei fatti narrati e ordine «associativo» della scrittura privata. Cfr. M. A. Terzoli, *I buoi del* sole, cit., p. 128.

grafie, si tratterebbe di tessere a posteriori quel filo che Leopardi ci ha lasciato aggrovigliato in un gomitolo.[5]

Al di là della possibilità e della legittimità di simile operazione, altro è l'obiettivo del presente intervento, il quale assumerà la *Vita abbozzata* come testo privilegiato per un'analisi del rapporto con il figurativo. Il tentato abbozzo autobiografico, infatti, può essere letto come una singolare forma di pensiero visivo[6] che, in quanto tale, trova espressione in una scrittura per immagini percorsa, ma anche ispirata e originata, da molteplici suggestioni visive; [7] di qui l'urgenza di tradurre immediatamente il pensiero in parola, evidente non solo nelle numerose abbreviazioni e nella sintassi continuamente spezzata dagli «eccetera», ma persino nel tratto della penna così insolitamente rapido, irregolare e sempre più impaziente.[8] In tal senso, è utile partire dall'accenno iniziale a un ritratto[9] chiamato a sostituire la descrizione della fisionomia infantile:

> La mia faccia aveva quando io era fanciulletto e anche più tardi un non so che di sospiroso e serio che essendo senza nessuna affetaz. di malinconia ec. le dava grazia (e dura presentemente cangiata in serio malinconico) come vedo in un mio ritratto fatto allora con verità, e mi dice di ricordarsi molto bene un mio fratello minore di un anno, (giacchè[10] io allora non mi specchiava) [G. Leopardi, *Vita abbozzata di Silvio Sarno* §§ 3-4].[11]

[5] Sull'immagine del filo come cronotopo narrativo cfr. A. Battistini, *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, Bologna, Il Mulino, 2007, p. 28.

[6] La formula è dell'ormai classico R. Arnheim, *Il pensiero visivo. La percezione visiva come attività conoscitiva*, trad. it. di R. Pedio, Torino, Einaudi, 1974.

[7] Del resto, l'ispirazione fondamentalmente visiva è qui ancora più evidente e significativa proprio per il carattere, per così dire, primigenio e, appunto, abbozzato del testo. Va da sé che simile modalità scrittoria trovi nella creazione di un sistema di immagini – spesso private, mentali e simboliche – il suo presupposto e, al contempo, il suo più efficace strumento.

[8] Veramente la *Vita abbozzata* è un testo scritto 'a penna corrente', soprattutto se si osservano le cc. 6v, 7r-v, 8 r-v. Anche le correzioni non sono di entità tale da modificare o ridefinire il carattere provvisorio, e allo stesso tempo impetuoso, della scrittura. Il dato è tanto più rilevante se si considerano alcune dichiarazioni di senso opposto scritte proprio negli stessi giorni, ad esempio nella lettera al Giordani del 26 marzo 1819: «Tra il sonno e gli studi non m'avanza un momento di tempo ed io son fatto proprio un Isocrate, in questo però solamente, ch'io scrivo due righe in una giornata faticandoci di continuo». Si cita da G. Leopardi, *Lettere*, a cura e con un saggio introduttivo di R. Damiani, Milano, Mondadori, 2006 (d'ora in avanti *Ep*. seguito da destinatario e data).

[9] Oggi andato perduto.

[10] Nelle citazioni si conserva l'accentuazione (sempre grave) dell'autore.

[11] Si utilizza come edizione di riferimento G. Leopardi, *Vita abbozzata di Silvio Sarno*, in *SFA*, pp. 45-129.

Il brano è indicativo sia del tipo di immagini evocate nel testo – reali (il ritratto) quanto mentali (il ricordo di Carlo) – sia di alcune funzioni ad esse affidate – sostituzione, supporto per la memoria e per la scrittura –, ma nasconde qualche insidia. Infatti, in un contesto dove non s'insiste affatto sull'esteriorità, sembrerebbe che il compito del ritratto sia semplicemente quello di rispecchiare i tratti interiori della persona,[12] con un esibito disinteresse, simboleggiato dal rifiuto anti-narcisistico dello specchio, verso il dato concreto della propria immagine.[13] Tuttavia è proprio a partire da tale rifiuto, funzionale anche a una strategia di occultamento dell'io,[14] che le immagini e le associazioni iniziano a dispiegarsi liberamente. E allora, poco dopo, Leopardi rievoca la scena affrescata in una stanza del palazzo di famiglia: «Canto dopo le feste; Agnelli sul cielo della stanza» (*Vita abbozzata*, § 6). La pittura non è descritta né descritti sono gli effetti suscitati nella fantasia del poeta. Eppure dal *Discorso intorno alla poesia romantica*, scritto appena un anno prima, sappiamo che essi dovettero essere notevoli, se lì la stessa scena prendeva vita in un vera e propria *rêverie*[15] dal gusto paradisiaco:

> Io mi ricordo d'essermi figurate nella fantasia, guardando alcuni pastori e pecorelle dipinte sul cielo d'una mia stanza, tali bellezze di vita pastorale, che se

[12] Circa due anni dopo, il 9 luglio 1821, Leopardi rifletterà invece sul primato degli effetti suscitati dalla visione di un ritratto (con un'interessante attenzione nei confronti dei processi mentali e una notevole sovrapposizione tra ambito figurativo e letterario): «Un ritratto, ancorchè somigliantissimo, (anzi specialmente in tal caso) non solo ci suol fare più effetto della persona rappresentata (il che viene dalla sorpresa che deriva dall'imitazione, e dal piacere che viene dalla sorpresa), ma, per così dire, quella stessa persona ci fa più effetto dipinta che reale [...] Non per altro se non perchè vedendo quella persona, la vediamo in maniera ordinaria, e vedendo il ritratto, vediamo la persona in maniera straordinaria, il che incredibilmente accresce l'acutezza de' nostri organi nell'osservare e riflettere, e l'attenzione e la forza della nostra mente e facoltà, e dà generalm. sommo risalto alle nostre sensazioni. ec. (Osservate in tal propos. ciò che dice uno stenografo francese, del maggior gusto ch'egli provava leggendo i classici da lui scritti in istenografia.). Così osserva il Gravina intorno al diletto partorito dall'imitazione poetica» (G. Leopardi, *Zibaldone*, ed. commentata e revisione del testo critico a cura di R. Damiani, Milano, Mondadori, tomo I, pp. 946, 1302-1303 dell'autografo. D'ora in poi si utilizzerà la sigla *Zib*. seguita dal numero di pagina del manoscritto).

[13] È qui presente, per dir così, un processo di de-soggettivazione o di autocensura, in base al quale persino il ricordo è affidato alla memoria altrui o alla mano di un pittore.

[14] Su questi aspetti e sulle implicazioni relative al mito di Narciso cfr. Terzoli, *I buoi del sole*, cit., pp. 135-140.

[15] Vale la pena di ricordare che «reverie» è *hapax* della *Vita abbozzata* (§ 41), nonché una delle prime attestazioni nella letteratura italiana. L'uso è probabilmente mediato, come ipotizza F. D'Intino, dal *René* di Chateaubriand (cfr. *SFA*, n. 98, pp. 79-80).

> fosse conceduta a noi così fatta vita, questa già non sarebbe terra, ma paradiso, e albergo non d'uomini ma d'immortali.[16]

I «figurati armenti», del resto, torneranno poi nelle *Ricordanze* proprio a emblema delle 'immagini antiche', ovvero del «possente errore» giovanile capace di velare e addolcire persino l'«acerbo, indegno,/ mistero delle cose».[17] In ogni caso, l'influsso delle arti figurative si estende su tutta la *Vita abbozzata*,[18] i cui motivi non di rado saranno rielaborati nei *Canti*. Così, ad esempio, il paragrafo 20 («mi fate piangere anche a me con buon esito di un sorriso *come il sole tra una pioggetta*»)[19] nasce dal ricordo di un disegno di Monaldo. Il riferimento è più chiaro se si legge il coevo frammento della *Telesilla* («qualche bella idea del *mattino* come quella del *disegno di mio padre*»)[20] o la scena degli *Argomenti di Idilli* («*pioggia mattutina* del *disegno di mio padre*. *Iride alla levata del sole*»)[21] che poi animerà il paesaggio descritto nell'*incipit* de *La vita solitaria* (1821):

> *La mattutina pioggia*, allor che l'ale
> Battendo esulta nella chiusa stanza
> La gallinella, ed al balcon s'affaccia
> L'abitator de' campi, e *il Sol che nasce*
> I suoi tremuli rai fra le cadenti
> Stille saetta, alla capanna mia
> Dolcemente picchiando, mi risveglia.[22]

Tornando alla *Vita abbozzata*, al paragrafo immediatamente successivo Leopardi si serve nuovamente di un'immagine per fissare un volto, questa volta di Geltrude Cassi: «faccia dignitosa ma serena e di un ideale simile a quel cammeo di Giove Egioco avute le debite proporzioni» (*Vita abbozzata*, § 21). Con

[16] G. Leopardi (a cura di R. Damiani e M.A. Rigoni), *Discorso intorno alla poesia romantica*, in Id., *Poesie e prose*, 2 voll., Milano, Mondadori, 2003[10], vol. II, p. 360 (da qui in avanti citato con la sigla *PP*).

[17] G. Leopardi, *Le Ricordanze*, vv. 71-72, in *PP*, vol. I, p. 81.

[18] Anche il breve *Supplemento alla vita del Poggio* si apre con la reazione del Leopardi fanciullo alla vista delle figure di S. Luigi (cfr. *SFA*, p. 123).

[19] I corsivi, qui come altrove, sono miei.

[20] *PP*, vol. I, p. 669.

[21] *PP*, vol. I, p. 636.

[22] G. Leopardi, *La vita solitaria*, vv. 1-7, in *PP*, vol. I, p. 56.

tutta verosimiglianza, il cammeo è quello inciso nell'antiporta delle *Riflessioni sopra un cammeo antico rappresentante Giove* di Carlo Bianconi, stampate a Bologna nel 1818 e presenti nella biblioteca leopardiana.[23] Ora, al di là della pur importante identificazione della figura, interessa notare la funzione di tale associazione, coerente tra l'altro con il ritratto che di Geltrude si dà nelle *Memorie del primo amore* (1817);[24] ancora una volta Leopardi si serve di uno stimolo visivo come punto di partenza per una descrizione appena tratteggiata e sostituita dall'immagine stessa.[25] ‹Non è da escludere che la figura possa servire, in un certo qual modo, da *imago agens*, se già nelle *Memorie del primo amore* Leopardi lamentava il dileguarsi dalla memoria («stanca e spremuta»)[26] del volto dell'amata, che egli cercava di richiamare con sforzo:

> Mi sono accorto che quella immagine per l'addietro vivissima, specialmente del volto, mi s'andava a poco a poco dileguando, con mio sommo cordoglio, e richiamandola io con grandissimo sforzo, anche perché avrei voluto finire quei versi de' quali ero molto contento, prima d'uscire del caldo della malinconia [...] Già la sera del Lunedì quella vagheggiatissima immagine del volto, forse per lo averla troppo avidamente contemplata, m'era pressochè del tutto svanita di mente; e quindi in poi con gran cordoglio posso dire di non averla più veduta, se non come un lampo alle volte di sfuggita e sbiadatissima.[27]

Per quanto riguarda ancora i rapporti con la pittura, si può aggiungere che negli appunti leopardiani non mancano descrizioni di vedute paesaggistiche, che hanno fatto pensare a certi dipinti secenteschi e primo settecenteschi.[28] Se è

[23] Cfr. F. Fedi, *Mausolei di sabbia. Sulla cultura figurativa di Leopardi*, Lucca, Pacini Fazzi, 1997, p. 211.

[24] Ove la nobildonna pesarese è descritta secondo i canoni della settecentesca estetica del sublime e di un'erudita tradizione esegetica incentrata soprattutto sul concetto winckelmanniano di «nobile semplicità e calma grandezza». Del resto lo stesso Bianconi parlava di «tutta la possibile maestosa semplicità» (C. Bianconi, *Riflessioni sopra un Cameo antico di Giove*, Bologna, 1818, in-4, p. XXIX) e insisteva sul binomio serenità-dignità (sul quale si veda F. Fedi, *Mausolei di sabbia*, cit., p. 209).

[25] Di vera e propria sostituzione o nascondimento – in un testo concepito e tenuto in segreto – si può parlare per il brano immediatamente successivo, in cui appare l'immagine allegorica di Santa Cecilia «considerata più volte dopo il pranzo desiderando e non potendo contemplar la bellezza» (*Vita abbozzata*, § 22).

[26] G. Leopardi, *Memorie del primo amore*, in *SFA*, p. 32.

[27] Leopardi, *Memorie del primo amore*, cit., pp. 19-20 e pp. 27-28.

[28] G. Lonardi, ad esempio, cita Rosa da Tivoli. Cfr. G. Lonardi, *Il cigno, Tommaso da Kempis,*

vero, però, che esse, spesso filtrate dallo sguardo del poeta attraverso una finestra, sono piuttosto numerose (rinvio almeno ai paragrafi 11, 18, 34, 107 e 112, dove il campo si allarga addirittura allo spazio infinitamente grande del cosmo), è anche doveroso dire che da questo punto di vista non si può andare oltre semplici suggestioni. Sarà più opportuno, invece, riflettere sulle immagini citate direttamente nel testo, della cui influenza si può essere maggiormente certi. È il caso, ad esempio, delle illustrazioni elencate al paragrafo 25: ‹‹pensieri romanzeschi alla vista delle figure del Kempis e di quelle della piccola storia sacra ec., del libro dei santi mio di Carlo e Paolina del Goldoni della Storia santa francese dei santi in rami dell'occhio di Dio in quella miniatura››.[29] Andando per ordine, la stampa del Kempis, come ha proposto D'Intino,[30] è probabilmente quella pubblicata a Venezia da Orlandelli nel 1803. In particolare, tra le trenta e più illustrazioni che accompagnano il testo, assai significativa è la vignetta del libro primo, capo XX («Dell'amore della solitudine, e del silenzio»).[31] Più nello specifico, è raffigurato un eremita o un monaco seduto in contemplazione sopra quello che sembrerebbe un cumulo di materiali o sassi; alle sue spalle una costruzione desolata e la luna, in alto a destra, a illuminare la scena e a mettere in risalto, oltre alla figura umana, un sentiero e la vegetazione di un «orto» o di un paesaggio montano. Da notare, inoltre, l'iscrizione in basso: «Sederà solitario, e terrà silenzio innalzato sopra se stesso».[32] Ebbene, anche nella *Vita abbozzata* l'innalzamento è uno degli effetti della meditazione stimolata dalla visione di un paesaggio al tramonto:

> miei pensieri la sera turbamento allora e vista della campagna e sole tramontante e città indorata ec. e valle sottoposta con case e filari ec. ec. mio innalzamento d'animo elettrizzamento furore e cose notate ne' pensieri in quei giorni (*Vita abbozzata*, § 107).[33]

l'Addio di Clelia: per la memoria figurativa del Leopardi poeta, in «RISL», 6 (2010), p. 12.

[29] Sono probabilmente queste – almeno in parte – le stampe «piaciutemi vagamente da fanciullo» a cui Leopardi accenna in Zib. 515 (16 gennaio 1821).

[30] Cfr. *SFA*, n. 58, p. 64.

[31] Cfr. *La imitazione di Cristo di Tommaso da Kempis*, Nuovamente dal più corretto Originale latino in italiano tradotta, per opera di Enrico Enriquez, Card. di Santa Chiesa e di molte figure adornata, Venezia, Orlandelli, 1803, p. 55.

[32] È citazione biblica da *Lam*. 3 27-28.

[33] Per lo stretto legame tra immagini e meditazioni si rinvia a D. Freedberg, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Torino, Einaudi, 2009, p. 247.

È chiaro che qui si tratta di un tipo diverso di «innalzamento», legato soprattutto all'esperienza amorosa, ma la coincidenza lessicale potrebbe non essere del tutto fortuita, anche perché il sostantivo ricorre soltanto altre cinque volte in tutta l'opera leopardiana.[34] Il ricordo dell'immagine del Kempis, per di più, potrebbe aver contribuito a ispirare l'appunto, difficile da interpretare, del paragrafo 19:

> mie meditazioni dolorose nell'orto o giardino al lume della luna in vista del monastero deserto della caduta di Napoleone sopra un mucchio di sassi per gli operai che ec. aspettando la morte, desiderio d'uccidere il tiranno.

Figurelli ipotizzò una cesura dopo «deserto» e pensò a un busto di Napoleone gettato da certi operai sopra un mucchio di sassi,[35] ma – come indica ancora D'Intino[36] – si potrebbe anche pensare a un verbo sottinteso, ovvero: 'stando seduto sopra un mucchio di sassi rimasti nel giardino a seguito del lavoro degli operai'. Se così fosse, avremmo a che fare con un'immagine decisamente simile a quella illustrata nel *Kempis*, tra l'altro situata in un capitolo che potrebbe rivelarsi una fonte anche dal punto di vista contenutistico. Infatti, proprio negli stessi giorni Leopardi rifletteva nello *Zibaldone* sugli aspetti positivi della «fuga dal consorzio degli uomini»,[37] ossia della vita degli anacoreti che, nella «speranza quieta e non impaziente del paradiso» (*Zib*. 76), si avvicinano alla «somma felicità possibile dell'uomo» (*ibid*.).[38] Nello stesso tempo, però, in quella scelta di autoreclusione lodata nell'*Imitazione di Cristo*, egli avrebbe

[34] Per le singole occorrenze si veda: G. Leopardi, *Dissertazione sopra la gravità*, in Id., *Dissertazioni filosofiche*, a cura di T. Crivelli, Padova, Antenore, 1995, p. 43; Id., *Storia dell'astronomia*, in *Tutte le opere di G. Leopardi*, a cura di F. Flora, Milano, Mondadori, 1962[7], p. 955; Id., *Agl'Italiani. Orazione in occasione della liberazione del Piceno*, in *PP*, vol. II, p. 895; *Zib*. 525. Più attestato, invece, è il verbo 'innalzare', di cui si ricorderà almeno l'uso in *Zib*. 87 (in cui si afferma che lo straordinario e sublime «innalza l'immaginazione, e ispira la meditazione profonda e la intimità e durevolezza del sentimento») e in *Zib*. 1860-61 (dove è la rimembranza a innalzare, stringere, addolorare dolcemente e dilettare l'anima).

[35] Cfr. F. Figurelli, *Gli «Appunti e ricordi» del Leopardi*, in «La Rassegna della Letteratura italiana», LX, 3-4, 1956, p. 475.

[36] Cfr. *SFA*, n. 47, p. 59.

[37] *La imitazione di Cristo di Tommaso da Kempis*, cit., p. 56.

[38] Su queste tematiche, e sugli altri possibili raffronti con il *Kempis*, rimando a F. D'Intino, *Il monaco indiavolato. Lo Zibaldone e la tentazione faustiana di Leopardi*, in *Lo «Zibaldone». Cento anno dopo. Composizione, edizioni, temi*, Atti del X Convegno internazionale di studi leopardiani, Recanati-Portorecanati 14-19 settembre 1998, tomo II, pp. 467-511.

potuto vedere il riflesso della propria condizione esistenziale e di una vita in tutto e per tutto assimilabile a quella di un eremita,[39] salvo che il «sacrificio» – per usare un'espressione dell'autore[40] – più che essere scelto è imposto. Deriva da qui l'impossibilità di trovare pace e la volontà di ribellarsi (e non a caso, proprio alla fine del paragrafo 19, compare per la prima volta il motivo antitirannico).[41]

Maggiori difficoltà s'incontrano per l'individuazione degli altri testi sacri cui Leopardi accennava nel paragrafo 25, soprattutto per le bibbie illustrate, di cui risulta ampiamente fornita la biblioteca di famiglia. Il campo di possibilità si riduce, invece, per la «Storia santa francese dei santi in rami»; verrebbe da pensare, ad esempio, a *Les vies des saints pour tous le jours de l'année* di Jean Croiset, stampate a Lione con alcune illustrazioni xilografiche.[42] Particolare attenzione va posta sull'inattesa citazione di Goldoni, dal momento che risalta immediatamente l'estraneità dell'autore rispetto al canone religioso-devozionale al quale appartengono le altre opere. Il fatto che nel catalogo della biblioteca paterna sia presente solo un'edizione dei *Mémoires* – stampata dieci anni dopo la scrittura della *Vita abbozzata*[43] – non deve indurre a pensare che l'intrusione sia risultato di una falsificazione o di un'invenzione (affatto ingiustificata per un testo di appunti privati). Per di più a carta 41 dello *Zibaldone*, databile 1819, Leopardi cita proprio Goldoni, insieme al Berni, come unico

[39] O a quella di un frate. Si vedano, a riguardo, *Ep*., a Pietro Giordani, 21 giugno 1819 e *Ep*., a Saverio Broglio D'Ajano, 13 agosto 1819.

[40] Di «sacrificio» – richiesto dal padre – Leopardi parla nella famosa lettera a Monaldo scritta dopo il tentativo di fuga (cfr. *Ep*., a Monaldo Leopardi, s.d., ma fine di luglio 1819).

[41] Va detto però che il passaggio potrebbe essere giustificato più banalmente dalla menzione di Napoleone. Sul tema del tirannicidio insiste molto, e con diverse argomentazioni, M. A. Terzoli nel già citato *I buoi del sole*. Qui si ricorderà che Lorenzo, l'altro dei possibili nomi del protagonista della *Vita abbozzata*, non fa pensare soltanto all'*Ortis*, ma anche all'*Apologia di Lorenzo de' Medici*, la cui lettura era stata raccomandata a Leopardi dal Giordani in una lettera del 3 febbraio 1819. Va aggiunto, inoltre, che lo stesso cognome Sarno è legato a un personaggio storico – Francesco Coppola Conte di Sarno – autore di un tentativo (fallito) di tirannicidio, così come narrato nella *Congiura de' Baroni del Regno di Napoli contra il Re Ferdinando I* di Camillo Porzio (opera anch'essa letta su consiglio dell'amico e letterato piacentino, ma per una ricostruzione più dettagliata cfr. P. Italia, *Ancora su Leopardi autobiografo*, cit.).

[42] L'opera è presente nella biblioteca Leopardi. Quella che si propone, tuttavia, è soltanto un'ipotesi.

[43] Si tratta delle *Memorie di Carlo Goldoni e del suo teatro scritto da lui stesso*, Venezia, 1829, tom. 6, vol. 2, in-8.

esempio di autore moderno la cui comicità sia assimilabile a quella degli antichi.[44] È lecito, pertanto, pensare a una conoscenza più che indiretta del teatro goldoniano e, dal momento che Leopardi nomina delle stampe illustrate, ipotizzare che il riferimento sia da ricondurre alle fortunate edizioni Pasquali (1761-77) o Zatta (1788-95). In ottica diegetica, è degno di nota che le illustrazioni delle antiporte della Pasquali servissero a creare quasi un romanzo in figura; erano cioè microstorie sulle tappe significative della vita dell'autore (e, in quanto tali, avrebbero potuto suscitare i «pensieri romanzeschi» di cui si è detto). Sarebbe da valutare, inoltre, l'ipotesi che un ruolo possano aver avuto anche i *Mémoires*, pubblicati in traduzione nel primo tomo dell'edizione Zatta (1788). All'inizio dell'autobiografia goldoniana,[45] infatti, è possibile individuare interessanti riscontri tematici, lessicali e simbolici con la *Vita abbozzata*: non solo la descrizione di una riuscita fuga giovanile (mossa dalla volontà di far ritorno dai genitori e, dunque, per così dire, di direzione opposta a quella leopardiana) e un condiviso riferimento all'arca di Noè[46] (di per sé poco significativo, dato il carattere topico dell'immagine), ma anche la presenza del tema – centrale in Leopardi – del gioco interrotto[47] e, soprattutto, la notevole sovrapposizione lessicale tra le parole che chiudono il capitolo 5 («io aveva un bastante *giudizio* per la mia età; ma ero *soggetto a scappate fatte senza riflesso*»)[48] e quelle con cui Giacomo descrive, con parziale inversione segno, il proprio carattere («molto entusiasmo temperato da ugual *riflessione* e però *incapace di splendide pazzie*»).[49]

[44] Il giudizio troverà conferma in una nota del *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'Italiani* (cfr. *PP*, vol. I, p. 446).

[45] Cfr. soprattutto i capitoli 4 e 5.

[46] Cfr. *Memorie del signor Carlo Goldoni*, *per servire alla storia della sua vita, ed a quella del suo teatro*, tomo primo, Venezia, presso Antonio Zatta e figli, 1788, p. 25 e *Vita abbozzata*, § 63.

[47] Cfr. *Memorie del signor Carlo Goldoni*, cit., pp. 25- 26 e *Vita abbozzata*, § 73 (il motivo è presente anche nel paragrafo 8 delle *Memorie del primo amore*). È curioso che Goldoni dica di giocare a «tresette», il gioco preferito della madre e da lei insegnatogli, mentre in Leopardi – nelle *Memorie* come nella *Vita abbozzata* – è sempre Adelaide ad interrompere le attività ludiche. Definirei quasi antitetica la situazione (e il relativo registro): comica nel primo caso (con tanto di riferimento al cibo che distrae i giocatori), tragica nel secondo, dove l'interruzione diventa metafora della morte prematura e di un'esistenza che appare, come non mai, «veram. un nulla».

[48] *Memorie del signor Carlo Goldoni*, cit., p. 32.

[49] *Vita abbozzata*, § 2.

Qualcosa di più certo, invece, si può dire sulla «miniatura» del lago con «l'occhio di Dio» (*Vita abbozzata*, § 25), un'immagine che doveva avere un valore affettivo e simbolico, se Leopardi pensò per qualche tempo – come sappiamo da una lettera a Paolina – di farla incidere nella prima edizione dei *Canti.*[50] Ma qual era il significato specifico attribuito alla figura? Certo non quello tradizionale, poiché invano si cercherebbe quell'occhio di Dio all'interno della raccolta. Una chiave interpretativa può essere fornita da un famoso pensiero zibaldoniano, scritto a Pisa nell'ultimo venerdì del carnevale 1828 (alla vigilia cioè del cosiddetto risorgimento poetico):

> Uno de' maggiori frutti che io mi propongo e spero da' miei versi, è che essi riscaldino la mia vecchiezza col calore della mia gioventù; è di assaporarli in quella età, e provar qualche reliquia de' miei sentimenti passati, messa quivi entro, per conservarla e darle durata, quasi in deposito; è di commuover me stesso in rileggerli, come spesso mi accade, e meglio che in leggere poesie d'altri [...] oltre la rimembranza, il riflettere sopra quello ch'io fui, e paragonarmi meco medesimo; e in fine il piacere che si prova in gustare e apprezzare i propri lavori, e contemplare da se compiacendosene, le bellezze e i pregi di un figliuolo proprio, non con altra soddisfazione, che di aver fatta una cosa bella al mondo; sia essa o non sia conosciuta per tale da altrui (Zib. 4302).

Ebbene, alla luce di queste affermazioni, potremmo ripensare in termini diversi la miniatura citata poco sopra, come se quello sguardo, cioè, non fosse più di Dio, ma del poeta stesso, che qui immagina di guardare indietro e contemplare – come un padre o, se si vuole, un dio – le proprie creazioni (i propri 'figliuoli'), rispecchiarsi in esse – come in un «laghetto»[51] – e da esse ricevere linfa vitale. Ma dietro l'immagine c'è forse qualcos'altro. L'occhio della provvidenza, infatti, era affrescato nel soffitto della prima sala della biblioteca paterna, che per Leopardi fu soprattutto il teatro dell'evasione fanciullesca.[52] Un'unica immagine, dunque, verrebbe qui chiamata a rappresentare uno dei luoghi dell'anima per eccellenza e il libro – i *Canti* – che di quell'anima tracciava la storia.

[50] Cfr. *Ep.*, a Paolina Leopardi, 28 dicembre 1830: «Cara Pilla. Mandami a posta correntissima, *dentro lettera*, quella famosa e mia cara miniatura che rappresenta un laghetto ec. coll'occhio della Provvidenza, in cartapecora, che sta nel mio comodino, forse in un cartolare. La voglio fare incidere per vignetta nel mio libro. Addio addio».

[51] Cfr. la n. precedente.

[52] Poco dopo il passo citato, peraltro, l'autore ricorda gli effetti suscitati sull'immaginazione da alcune letture, soprattutto di classici, il cui «fanciullesco» – come si spiegherà al paragrafo 85 – risiede non tanto nello stile o nei costumi, quanto «nella idea nell'immagine ec.».

Infine, ci si potrà soffermare solo brevemente su un certo uso metaforico di alcune immagini mentali, che nella *Vita abbozzata* generano un continuo slittamento tra figurato e vissuto. Una delle più interessanti si trova al paragrafo 73:

> Benedetto storia della sua morte ec., mio dolore in veder morire i giovini come a veder bastonare una vite carica d'uve immature ec. una messe ec. calpestare ec. [...] allora mi parve la vita umana (in veder troncate tante speranze ecc.).

La similitudine dell'uva immatura, come ha osservato D'Intino, è una probabile «reinterpretazione tragica»[53] di un brano del Sannazaro – inserito nella sezione *Descrizioni e immagini* della *Crestomazia* – in cui l'umanista descrive un vaso di legno d'acero decorato da disegni di mano del Mantegna e da un fregio in rilievo di «una vite carica di mature uve».[54] Del tutto affine è il paragrafo 90: «così mi duole veder morire un giovine come segare una messe verde verde o sbattere giù da un albero i pomi bianchi e acerbi».[55] La similitudine non si addice soltanto alla morte prematura, ma anche all'idea di oblio o, per usare un termine dell'autore, dell'«obblivione» identificata, ai paragrafi 60 e 71, proprio con l'azione annichilente del tempo. È significativo, allora, che Leopardi si sia servito di quella stessa immagine simbolica con la quale si raffigurava, e si raffigurerà, l'azione della morte e della dimenticanza (per fare solo tre esempi, si pensi al mito classico di Atropos, a Shakespeare[56] o a Montale[57]). D'altronde, con lo stesso campo metaforico sarà simboleggiato il rapido passare delle im-

[53] *SFA*, n. 170, p. 99.

[54] Cfr. G. Leopardi, *Crestomazia italiana. La prosa*, introduzione e note di G. Bollati, Torino, Einaudi, 1968, p. 76.

[55] Se la caduta dei pomi è associata alla morte giovanile già nei vv. 42-44 del *Canto funebre di Bione bifolco amoroso* di Mosco, tradotto nel 1815, a testimonianza di come la *Vita abbozzata* agisca a lungo – senza che questo implichi necessariamente una forte consapevolezza – nella memoria poetica dell'autore, si ricorda che la stessa immagine tornerà ai vv. 202-212 della *Ginestra*, dove però appare «singolarmente rovesciata. Lì i "pomi", non più "acerbi", bensì al contrario maturi, saranno, cadendo, non vittime, ma carnefici» (*SFA*, n. 197, p. 108).

[56] Si vedano i vv. 9-14 del sonetto LXIII: «For such a time do I now fortify/ Against confounding age's cruel knife,/ That he shall never cut from memory/ My sweet love's beauty, though my lover's life:/ His beauty shall in these black lines be seen,/ And they shall live, and he in them still green» (W. Shakespeare, *Sonetti*, introd. di N. D'Agostino, pref. di R. Rutelli, trad. di M. A. Marelli, Milano, Garzanti, 2000, p. 126).

[57] Eloquente, in tal senso, è il mottetto *Non recidere, forbice, quel volto* (cfr. E. Montale, *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1999, p. 156).

magini nelle *Ricordanze*, che si chiudono nel segno della caduta di Nerina,[58] a sua volta immagine effimera. Sono numerosi i luoghi dell'opera leopardiana in cui si cerca di ritrarre una simile precarietà o, se si vuole, di fissare l'impermanenza attraverso la parola poetica, ma per concludere si citerà un ultimo paragone della *Vita abbozzata*:

> mi par da dirsi piuttosto caso il nostro continuare a vivere che quegli accidenti che ci fanno morire come una facella messa all'aria inquieta che ondeggia ec. e sul cui lume nessuno farebbe un minimo fondamento ed è un miracolo se non si spegne e ad ogni modo gli è destinato e certo di spegnersi al suo finire (*Vita abbozzata*, § 74).

La «facella», nel suo labile ondeggiamento, rappresenta la caducità dell'essere, ma è anche simbolo dell'entusiasmo della forza creativa e della poesia stessa.[59] Un entusiasmo, però, che «coll'uso del mondo e con l'esperienza delle cose» (*Zib*. 1165) rischia sempre di spegnersi, appunto «non in altro modo né per diversa cagione, che una facella per difetto di alimento» (*ibid*.). Sembra riassumersi qui il destino della stessa *Vita abbozzata,* la sua interruzione improvvisa ma non definitiva, segnata da una virgola e non da un punto fermo.[60]

Abstract

This essay aims at retracing the visual inspiration of Leopardi's writing with an analysis of the so-called *Vita abbozzata di Silvio Sarno* (1819), a rough draft of the autobiographical epistolary novel that the author never finished writing. In this sense, some hypotheses will be developed about the different functions of the images rapidly de-

[58] Cfr. G. Leopardi, *Le Ricordanze*, vv. 136-141: «O Nerina! e di te forse non odo/ Questi luoghi parlar? caduta forse/ Dal mio pensier sei tu? Dove sei gita,/ Che qui sola di te la ricordanza/ Trovo, dolcezza mia»? (*PP*, vol. I, pp. 82-83).

[59] È simbolo, soprattutto, della poesia degli antichi, definita in *Zib*. 100 una pittura «in pochi tratti» e un «divino *ondeggiamento* d'idee confuse, e brillanti di un indefinibile *romanzesco*».

[60] Se Leopardi avesse completato la scrittura della *Vita abbozzata*, essa si sarebbe conclusa con la morte dell'eroe (probabilmente per malattia). Paradossalmente, però, questa sua non-conclusione potrà apparire più coerente con la natura della scrittura autobiografica vera e propria, che a differenza di un romanzo non può terminare con la morte: rimane senza fine, sempre aperta e sempre in ritardo rispetto alla sua materia.

scribed in the text and, sometimes, recollected in other works (such as *Discourse of an Italian on Romantic Poetry*, *Canti* and *Zibaldone*): a lost portrait, a sketch owned by Giacomo's father, a miniature and several pictures printed in illustrated books (with a particular attention to the *Imitation of Christ* by Thomas à Kempis and the *Mémoires* by Carlo Goldoni). In conclusion, it will be also exemplified the metaphorical use of mental images and iconic symbols (e. g. pomes cut off from a tree or a small flame swaying in turbulent air).

Solo negli ultimi anni la critica ha superato il pregiudizio di un Leopardi, per dirla con De Sanctis, «poco educato alla scultura e alla pittura», disposto a scambiare «tutte le meraviglie di Roma per un riso di fanciulla». La poesia leopardiana, infatti, come dimostra – per fare l'esempio più evidente – La Ginestra, è d'ispirazione e di natura fondamentalmente visiva. A testimonianza del ruolo affettivo e simbolico svolto dalle immagini, va ricordato, com'è noto da una lettera a Paolina, che il poeta avrebbe voluto far incidere nella prima edizione dei Canti una miniatura in pergamena («quella famosa e mia cara miniatura che rappresenta un laghetto ec. coll'occhio della Provvidenza»). Un'immagine molto simile era dipinta nel soffitto della prima sala della biblioteca paterna, ma la stessa figura era stata già menzionata, insieme alle stampe illustrate del Kempis, di una storia sacra, dei libri dei santi e del Goldoni, come fonte di «pensieri romanzeschi» nella Vita abbozzata di Silvio Sarno (1819). Il presente studio assumerà proprio la Vita abbozzata come testo privilegiato per un'analisi del rapporto con il figurativo; quei fogli informi, vergati con singolare rapidità e impazienza, sommersi dal «flusso intermittente di immagini, sensazioni e ricordi» (D'Intino), costituiscono infatti uno straordinario esempio di scrittura per immagini o di «pensiero visivo» (Arnheim). L'obiettivo dell'intervento è di fornire alcune ipotesi sulle illustrazioni di cui sopra – una delle quali, stranamente trascurata, può servire da chiave interpretativa per un luogo testuale ambiguo (§ 19) – e di analizzare le immagini utilizzate nel testo, che siano reali e concrete (vedute paesaggistiche, affreschi di una stanza, un cammeo di Giove o un ritratto) oppure simboliche e mentali (S. Cecilia, una «facella», una «lucciola», pomi troncati o immagini mitologiche), per evidenziarne poi significati e funzioni: supporto per la memoria, ispirazione, «innalzamento», simbolo, rispecchiamento, ma anche sostituzione e nascondimento in una scrittura concepita e tenuta in segreto.

Emilio Mari

Soglie, isole e orti urbani: note a margine del 'testo pietroburghese'[1]

> Le 'utopie' consolano; se infatti non hanno luogo reale si schiudono tuttavia in uno spazio meraviglioso e liscio; aprono città dai vasti viali, giardini ben piantati, paesi facili anche se il loro accesso è chimerico. Le 'eterotopie' inquietano, senz'altro perché minano segretamente il linguaggio, perché vietano di nominare questo e quello, perché spezzano e aggrovigliano i luoghi comuni, perché devastano anzi tempo la 'sintassi' e non soltanto quella che costruisce le frasi, ma quella meno manifesta che fa 'tenere insieme' le parole e le cose.
>
> Michel Foucault (1969)

Crisi e decostruzione del 'testo pietroburgese'

È a partire dagli anni Trenta del secolo XIX che l'impalcatura iconologica e simbolica di Pietroburgo-'*Severnaja Pal'mira*' (Palmira del Nord), «città artificiale ideale, creata come realizzazione dell'utopia razionalista»[2] inizia a vacillare sotto i colpi di un radicale riassetto del sistema urbano, a cui fa da

[1] Riprendiamo in queste pagine alcuni sentieri esplorati solo in parte nell'ambito di un precedente intervento, dedicato alla definizione dei confini ontologici e materiali della nozione di 'paesaggio/testo culturale'. In tal senso è da intendersi anche il titolo del presente contributo: se si assume una focalizzazione interna al 'testo pietroburghese', si scorge ai suoi margini l'insieme dei relativi paesaggi/luoghi 'paratestuali', ovvero, in termini generali, «la somma di tutti quegli 'spazi del fra' (*promežutočnye prostranstva*), derivati in prima istanza dall'interazione fra due o più realtà topologiche e culturali di segno opposto o diverso (città/campagna, capitale/provincia, etc.)». Cfr. E. Mari, *Porogi i tret'i landšafty. S cel'ju issledovanija (para)teksta russkoj provincii*, in O. Discacciati, C. Scandura (a cura di), *Dalla provincia remota. Riflessioni su testi della cultura russa dal XVIII dal XXI secolo*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2016, pp. 77-93. Muovendo da tali premesse, dopo una sezione finalizzata alla raccolta degli elementi contestuali, si procederà all'analisi di alcune opere pittoriche e grafiche primo-novecentesche di Mstislav Dobužinskij (Novgorod 1875 – New York 1957).

[2] Ju. Lotman, *Simvolika Peterburga i problemy semiotiki goroda*, in «Trudy po znakovym sistemam», 18, Tartu,1984, trad. it. di Id., *Il simbolismo di Pietroburgo e i problemi della semiotica della città*, in Id., *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Venezia, Marsilio, 1985, p. 231.

contrappunto una altrettanto rapida evoluzione delle pratiche di auto-rappresentazione culturale.[3] Se da un lato la scoperta dei suoi spazi periferici e 'paratestuali', attribuibile in gran parte a Gogol' e Dostoevskij,[4] favorisce l'affermarsi di un'interpretazione duplice e rovesciata del testo pietroburghese (il modello, in ultima analisi, è sempre quello dell'*antimir* carnevalesco, o ancora della sua variante antico-russa, descritta da Lichačëv e Pančenko),[5] inclusiva dei suoi elementi rimossi e latenti (da qui l'origine del mito 'povero' di Pietroburgo, alternativo e antitetico a quello 'ufficiale'),[6] dall'altro – e in ciò risiede forse l'elemento di maggiori potenzialità applicative in ambito narrativo – tale sdoppiamento dell'identità cittadina[7] si riflette nel moltiplicarsi, all'interno

[3] È su questo doppio registro che ci muoveremo anche noi: «Occorre tener ben distinti due problemi: la struttura spaziale del quadro del mondo e i modelli spaziali in quanto metalinguaggio per la descrizione dei tipi di culture. […] Tuttavia, fra questi due piani – assai diversi – modelli esiste un preciso rapporto di correlazione: […] i modelli spaziali intervengono come un metalinguaggio, e la struttura spaziale del quadro del mondo come un testo». Ju. Lotman, *O metajazyke tipologičeskich oposanij Kul'tury*, in «Trudy po szakovym sistema», IV (1969), trad. it. di Id., *Il metalinguaggio delle descrizioni tipologiche della cultura*, in Ju. Lotman; B. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, p. 151.

[4] Tuttavia, la 'scoperta della periferia' non riguarda unicamente le forme alte di cultura, ma coinvolge all'incirca allo stesso tempo le varie espressioni del folclore e della cultura popolare cittadina. Cfr. E. Mari, *Lo sguardo dall'oblò. Paesaggio urbano e spazio 'altro' nel raëk*, in E. Dammiano, E. Gironi Carnevale, E. Mari, O. Trukhanova (a cura di), *Tema e variazioni. Quaderni di studi slavi I*, Napoli, Il Torcoliere, 2016, pp. 129-150.

[5] Nel classico studio *'Smechovoj mir' Drevnej Rusi* (Il 'mondo del riso' dell'antica Rus'), Dmitrij Lichačëv e Aleksandr Pančenko definiscono il concetto di '*kromešnyj mir'*. Il vocabolo *kromešnyj*, derivante dalla preposizione *krome* (eccetto, oltre), ha come primo significato 'estremo', 'ultimo', 'che si trova oltre i confini'. In questo senso, esso viene ricollegato all'inferno e alle tenebre in espressioni come *kromešnyj ad* e *kromešnaja t'ma*, rispettivamente ''infernaccio' e 'buio pesto'. Aggiungono gli autori: «Caratteristica delle parodie antico-russe è il seguente schema di costruzione del mondo. Il mondo si divide in un mondo reale, organizzato, e un mondo non reale, non organizzato, negativo: il mondo dell''anticultura'. Nel primo mondo regna il benessere, nel secondo la miseria, la fame e l'ubriachezza. Nel secondo la gente […] non ha una posizione sociale fissa e, in generale, alcuna stabilità, vive allo sbaraglio, la bettola rimpiazza loro la chiesa, il cortile del carcere il monastero, l'ebbrezza gli slanci ascetici». Si raffronti questo modello con l'immagine dei sobborghi pietroburghesi offerta da Dostoevskij, Blok e Belyj. D. Lichačëv, *La rivolta del 'mondo delle tenebre'*, in S. D'A. Avalle (a cura di), *La cultura nella tradizione russa del XIX e XX secolo*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 203-206.

[6] Cfr. G. P. Piretto, *Derelitti, bohémiens e malaffari: il mito povero di Pietroburgo*, Bergamo, Pierluigi Lubrina Editore, 1989.

[7] La città e l'universo finzionale (e viceversa), sovrapposizioni, slittamenti (*sdvigi*) e procedimenti metonimici: il testo 'imperiale' pietroburghese, da Puškin sino a Blok passando natural-

della letteratura pietroburghese, delle testimonianze del 'limite' (e, contestualmente, dell''altrove'), ovvero di quell'esperienza che costituisce una delle costanti del rapportarsi dell'individuo con la modernità metropolitana.[8]

Come ha rilevato Vladimir Toporov, lo spazio di Pietroburgo si struttura in *Prestuplenie i Nakazanie* (Delitto e castigo) secondo l'opposizione fondamentale fra centrale [*seredinnyj*] (interno), e periferico [*periferijnyj*] (esterno), da una parte, e, dall'altra, in base alle opposizioni graduali che scandiscono il tratto che si estende fra i luoghi dove il segno del 'centrale' e quello del 'periferico' si realizzano nel modo più completo.[9] Non una superficie piana, liscia e uniforme dunque, come quella tracciata dalla tradizione primo-imperiale, bensì una città-caleidoscopio, un ambiente frammentato, dinamico e polilogico,[10] percepito dall'eroe e restituito dal narratore nei suoi contrasti talora violenti e nei suoi toni intermedi e sfumati. In tal senso, l'operazione che Dostoevskij compie può essere in una certa misura assimilata a un originale tentativo di analisi, scomposizione o decostruzione *ante litteram* del testo urbano, se per 'decostruzione' si intende un esercizio ermeneutico teso all'identificazione delle unità minime significanti che compongono la città e, soprattutto, al discernimento dei rapporti gerarchici – o, più propriamente, 'sintattici' – vigenti fra le relative 'componenti (o unità) linguistiche'.[11] Natural-

mente per Gogol' e Dostoevskij, presenta una nutrita galleria di doppi (*dvojniki*), sosia e *Doppelgänger* di hoffmaniana memoria.

[8] Sul rapporto fra città moderna e esperienza del limite (o esperienza-limite), cfr. F. Rella, *Miti e figure del moderno*, Milano, Feltrinelli, 1993; V. Giordano, *La metropoli e l'esperienza del limite*, in I. Tani (a cura di), *Paesaggi metropolitani. Teorie, modelli, percorsi*, Macerata, Quodlibet, 2014.

[9] V. Toporov, *La poetica di Dostoevskij e gli schermi arcaici del pensiero mitologico (Delitto e castigo)*, in Avalle, *La cultura nella tradizione russa*, cit., p. 296.

[10] Si intenda il termine nell'accezione specificata da Jurij Lotman: «L'idea della dialogicità nella struttura dello spazio cittadino (naturalmente il dialogo è preso come forma minimale ed elementare, di fatto si intende un polilogo: un sistema a più canali di flussi informativi), che sottintende nella fattispecie il rispetto sia del rilievo naturale sia delle costruzioni precedenti, trova corrispondenze in un'ampia gamma di idee contemporanee, dall'ecologia alla semiotica». Ju. Lotman, *Architektura v kontekste kul'tury*, in «Architecture and Society/Architektura i obščestvo», 6 (1987), trad. it. di Id., *L'architettura nel contesto della cultura*, in Id., *Il girotondo delle muse: saggi di semiotica delle arti e della rappresentazione*, Bergamo, Moretti & Vitali, 1998, pp. 38-39.

[11] A tale proposito ci ricolleghiamo ad alcune interessanti osservazioni di Fabio Bacchini: secondo lo studioso, sarebbe proprio questa reticenza della città a palesare le sue 'unità significanti' (seguendo la metafora 'testualistica': i suoi monemi, grafemi, fonemi, etc.) una delle prime aspe-

mente, l'interesse dell'autore si focalizza principalmente sulle modalità con cui tali rapporti e gerarchie di valori entrano, a loro volta, in collisione con il sistema dei personaggi:

> Fra l'altro si può osservare che, di norma, questi spostamenti [dell'eroe nello spazio] sono legati ai mutamenti dello stato d'animo dell'eroe […]: i momenti di lucidità, di speranza, di liberazione sopraggiungono quando l'eroe esce di casa. L'opposizione centrale *vs* periferico (a cui corrisponde, sul piano morale, l'opposizione morale sottomissione *vs* massima libertà) si realizza in modo chiaro e palese nelle immagini del quartiere dove abita Raskol'nikov (il vicolo vicino alla piazza del Mercato del fieno e il canale), della sua casa, della sua stanzetta, del suo divano. Si tratta di una struttura concentrica nella quale il significato negativo va aumentando man mano che ci si avvicina al centro. Questa opposizione si realizza anche nelle immagini degli spazi ampi della città (il panorama della Nevà, a volte i giardini e le piazze) e delle isole (e dei luoghi fuori città).[12]

Alla luce di ciò, ci sembra, si può comprendere anche la peculiare connotazione semantica conferita da Dostoevskij agli elementi di crisi e frattura nell'organizzazione topologica interna (finestre, porte, fessure, interstizi, tramezzi, etc.), così sistematica e ricorrente da indurre Michail Bachtin e parte della critica semiologica posteriore a insistere sulla possibilità di isolare e descrivere un 'cronotopo della soglia' specificamente dostoevskiano:

> In Dostoevskij, ad esempio, la soglia e i cronotopi, ad essa contigui, della scala, dell'anticamera e del corridoio, nonché i cronotopi, che li continuano, della via e della piazza sono i principali luoghi d'azione delle sue opere, luoghi dove si compiono gli eventi delle crisi, delle cadute, delle resurrezioni, dei rinnova-

rità da sormontare nell'ambito di un'ipotesi di lettura semiologica dello spazio urbano. Da qui anche l'aspetto aperto (e, in una certa misura, irrisolto) del problema posto da Roland Barthes nell'intervento *Sémiologie et urbanisme*, tenutosi nel 1967 presso l'Istituto di storia e architettura dell'Università di Napoli: «Tuttavia il problema è di far uscire dallo stadio puramente metaforico un'espressione come 'linguaggio della città'. […] Abbiamo bisogno di nuova energia scientifica per trasformare questi dati, passare dalla metafora alla descrizione della significazione, ed è in questo che la semiologia (nel senso più ampio del termine) potrà forse aiutarci, sviluppandosi in una direzione ancora sconosciuta. Non ho qui intenzione di evocare i procedimenti della semiologia urbanistica. Probabilmente essi consistono nel dissociare il testo urbano in tante unità, nel distribuire poi queste unità in classi formali, e in terzo luogo nel trovare le regole di combinazione e di trasformazione di queste unità e di questi modelli». R. Barthes, *Sémiologie et urbanisme*, in «L'Architecture d'aujourd'hui», CLIII (1970-71), trad. it. di Id., *Semiologia e urbanistica*, in Id., *L'avventura semiologica,* Torino, Einaudi, 1991, p. 53.

[12] Toporov, *La poetica di Dostoevskij*, cit., pp. 296-97.

> menti, delle illuminazioni, delle decisioni che determinano tutta la vita di un uomo.[13]

Si è fatto cenno, in esordio, ai vasti processi di riordino che interessano l'assetto urbanistico-edilizio di Pietroburgo in età tardo-imperiale (ne ricorderemo qui solo alcuni, fondamentali: l'espansione diffusa e non pianificata della città verso le aree eccentriche; la nascita e lo sviluppo, intorno al vecchio centro amministrativo, dei nuovi anelli industriali [*kol'ca*];[14] la riqualificazione degli insediamenti rurali in località suburbane o di villeggiatura [*prigorody*, *dačnye mestnosti*];[15] etc.). Lungi dall'intaccare il solo aspetto estetico e formale, tali fenomeni rigenerano lo spazio cittadino dall'interno, modificandone una volta per tutte sia i rapporti gerarchici e funzionali, sia quelli legati al simbolismo dei luoghi concreti. Prima di volgere definitivamente l'attenzione all'oggetto della nostra analisi converrà soffermarsi, seppur brevemente, anche sulla natura di questi processi. Nel suo saggio *Petersburg: The Modernism of Underdevelopment*, Marshall Berman ripercorre le tappe di un cammino tanto impervio quanto travagliato, quello che conduce Pietroburgo e soprattutto l'insieme dei suoi abitanti nell'anticamera della modernità occidentale.[16] Ciò che preme sottolineare in questa circostanza è piuttosto come tali tensioni si ripercuotono sull'assetto territoriale e, quindi, sulle dinamiche di percezione e rappresentazione del pae-

[13] M. Bachtin, *Voprosy literatury i estetiki*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1975, trad. it. in Id., *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979, p. 396. Dal 'cappotto di Bachtin' esce anche il rilevante studio di Gian Piero Piretto sul 'cronotopo finestra' nei romanzi dostoevskiani, G. P. Piretto, *Fessure, fenditure, voragini: le finestre di Dostoevskij*, in «Europa Orientalis», XV (1996), fasc. 1, pp. 77-102.

[14] Per una panoramica generale sulle dinamiche dello sviluppo industriale a Pietroburgo, cfr. R. Zelnick, *Labor and Society in Tzarist Russia: The Factory Workers of St. Petersburg, 1855-1870*, Stanford, Stanford University Press, 1971; J. H. Bater, *St Petersburg. Industrialization and Change*, London, Edward Arnold, 1976.

[15] Ad accelerare il processo di urbanizzazione delle campagne contribuisce non poco l'apertura, avvenuta nel 1870, della rotta ferroviaria Pietroburgo-Riihimäki (*Finljandskaja železnaja doroga*). Le 'cittadelle' di dacie raggruppatesi intorno alle prime stazioni (Lanskaja, Udel'naja, Ozerki, Šuvalovo, Pargolovo, etc.) divengono, verso la fine del secolo, una meta privilegiata dai ceti medio-bassi pietroburghesi per le scampagnate e le vacanze estive. Attento testimone dei mutamenti in corso è Blok: dalle frequenti deambulazioni del poeta nei villaggi e nelle zone rurali dell'attuale *Leningradskaja oblast'* nascono le liriche *Milyj brat! Zaverečelo* (1906), *Nad ozerom* (1907), *V severnom more* (1907), *V djunach* (1907) e, naturalmente, *Neznakomka* (1906).

[16] Cfr. M. Berman, *All that is Solid Melts into Air*, New York, Simon and Schuster, 1982, trad. it. di Id., *Tutto ciò che è solido svanisce nell'aria. L'esperienza della modernità*, Bologna, il Mulino, 2012.

saggio. In particolare, la tesi che si vuole sostenere è che il processo di transizione di Pietroburgo da monolitica capitale zarista a moderna metropoli industriale produce, a) sul piano interno, un'elevata frammentazione e diversificazione del tessuto urbano; b) sul piano dei rapporti esterni, una generale ridefinizione del dualismo città/non-città. Se da una parte l'unità simbolica dell'*urbs* si dissolve nell'opposizione metageografica centro *vs* periferia[17] (e, come aveva intuito già Dostoevskij, nel variegato dispiegarsi degli spazi 'intermedi'), dall'altra la spinta espansiva della città verso i suoi orizzonti liminari favorisce lo sviluppo di fenomeni di ibridazione e coesistenzialità ('orti' urbani, 'isole' provinciali in città, etc.), nonché la formazione di fragili terre di 'scarto', dall'identità incerta e ancora *in fieri*, situate materialmente e simbolicamente ai margini e alle soglie della civiltà industriale.[18] L'esperienza della modernità, o per dirla con Franco Rella, la 'vertigine del moderno'[19] passa, a Pietroburgo, attraverso la cognizione produttiva della 'frattura'.

Alcune opere pietroburghesi di Mstislav Dobužinskij

Quando, verso la fine del 1903, Mstislav Dobužinskij espone a Pietroburgo le opere *Gorod* (La città, si veda fig. 1), e *Dvor* (Un cortile, si veda fig. 2), la que-

[17] Rimarcando l'approccio soggettivo/percettivo proprio della disciplina, Martin W. Lewis e Kären E. Wigen definiscono così la metageografia: «the set of spatial structures through which people order their knowledge of the world». M. W. Lewis, K. E. Wigen, *The Myths of Continents: A Critique of Metageography*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1997, p. IX.

[18] Si veda, a tale proposito, la nozione di 'Terzo paesaggio' formulata dall'architetto e teorico del paesaggio Gilles Clément: «Se si smette di guardare il paesaggio come l'oggetto di un'attività umana subito si scopre (sarà una dimenticanza del cartografo, una negligenza del politico?) una quantità di spazi indecisi, privi di funzione sui quali è difficile posare un nome. Quest'insieme non appartiene né al territorio dell'ombra né a quello della luce. Si situa ai margini. [...] Il Terzo paesaggio è la somma del 'residuo' – sia rurale sia urbano – e dell''incolto': comprende il ciglio delle strade e dei campi, i margini delle aree industriali e delle città, le torbiere». G. Clément, *Manifeste du Tiers paysage*, Paris, Éditions Sujet/Objet, 2004, trad. it. di Id., *Manifesto del Terzo paesaggio*, Macerata, Quodlibet, 2005, p. 10.

[19] «Lo spaesamento è la celebrazione del nuovo che si manifesta allo sguardo, e l'indifferenziato è il segno di una totalità che si manifesta oltre i limiti consueti della ragione. Probabilmente questo duplice atteggiamento è legato, come dice Simmel, alla 'potenza del fascino formale del confine' caratteristico del 'tempo impaziente della vita moderna'. Il fascino di un confine è il fascino 'di un inizio che è, al tempo stesso, una fine, il fascino della novità e al contempo quello della fragilità': qui sul confine, ogni forma è 'la cosa stessa e, nello stesso tempo, il cessare di ogni cosa'». Rella, *Miti e figure*, cit., p. 75.

stione della conservazione e della rivalutazione del patrimonio architettonico e monumentale primo-imperiale (quel tanto vituperato stile neoclassico, manifestatosi a Pietroburgo più che in Occidente nelle sue due principali varianti, neoellenica e neoromana)[20] aveva appena assunto una certa rilevanza all'interno del gruppo e della rivista *Mir iskusstva* (Il mondo dell'arte) e, più generalmente, in ambito culturale. La pubblicazione, avvenuta l'anno precedente, dell'articolo-manifesto di Aleksandr Benois *Živopisnyj Peterburg* (La Pietroburgo pittoresca), aveva gettato le basi per la formazione di una corrente dichiaratamente neoclassicista (Georgij Lukomskij, Vladimir Kurbatov, Vladislav-Otton Karpovič, etc.),[21] il cui operato non avrebbe tardato a riflettersi sulle pratiche edilizie coeve (si vedano, ad esempio, i progetti presentati sulla rivista *Zodčij* [L'architetto], secondo organo del movimento).[22] Rispetto a tali modelli, le opere di Dobužinskij si ponevano in aperta contraddizione: si trattava, per l'artista membro del *Mir iskusstva*, di spostare nuovamente l'attenzione critica ed estetica dal progetto allo 'scarto', dagli avamposti del potere e della cultura (residenze e giardini imperiali, piazze di centro-città, *prospekty* e viali, etc.) ai territori del 'potenziale'. Tradotto in termini foucaultiani: aprire uno squarcio negli spazi dell'eterotopia, rinvenire il senso rimosso e soggiacente, annidatosi negli interstizi e nelle pieghe del 'testo' pietroburghese. Quella modernità così a lungo invocata, e poi con altrettanta pervicacia ritrattata e rifuggita nelle opere a soggetto urbano di Benois, di Konstantin Somov e degli altri esponenti del *Mir iskusstva* (espressioni tipiche, queste, di un lezioso e diffuso manierismo di gusto rococò e *fin de siècle*),[23] si mostrava d'improvviso nei dipinti di Dobužinskij in tutta la sua complessità.

[20] E. Lo Gatto, *Il mito di Pietroburgo. Storia, leggenda, poesia*, Milano, Feltrinelli, 2003, p. 92.

[21] Sul neoclassicismo nella cultura pre-rivoluzionaria russa, cfr. E. Kiričenko, *Neoclassicismo e acmeismo nell'arte russa all'inizo del XX secolo*, in R. Casari, M. Lorandi, U. Persi, F. Rodriguez Amaya (a cura di), *Testo letterario e immaginario architettonico*, Milano, Jaca Book, 1996, pp. 83-97.

[22] Tutti i numeri di «Zodčij» sono reperibili *online* presso l'emeroteca virtuale del portale «Tehne.com»: <http://tehne.com/library/zodchiy-arhitekturnyy-i-hudozhestvenno-tehnicheskiy-zhurnal-s-peterburg-1872-1924>.

[23] «Soltanto i pittori di 'Mir iskusstva' tenteranno all'inizio del secolo una valutazione estetica di Pietroburgo, magnificandone i parchi, i monumenti, i palazzi, tutta l'impalcatura architettonica, senza guardare al maleficio degli stagni, senza porgere orecchio al pigolio delle larve, al lamento delle creature malate». A. M. Ripellino, *«Pietroburgo»: un poema d'ombre*, in A. Belyj, *Pietroburgo*, Torino, Einaudi, 1980, p. VI.

Modelli duali. Lo spazio artistico si articola, in *Gorod* come in *Dvor*, secondo la seguente partizione: città/non-città = qui/altrove. Fra i due piani sussiste, tuttavia, una stretta relazione di contiguità: «[la città moderna] non è l''altrove assoluto' intorno a cui si articola ogni metafisica, ma una sorta di 'qui-altrove' in cui l'eterogeneo non può essere che taglio o interruzione».[24] Lo stesso schema compositivo e semantico, seppur in varie declinazioni e in diverse gradazioni, si ritrova grosso modo in tutte le opere di Dobužinskij prese in esame (cfr., in particolare, le opere *Peterburg* [Pietroburgo, si veda fig. 4]; *Ogorod na Obvodom kanale* [Un orto presso il canale Obvodnyj, si veda fig. 5]; *Sad* [Un giardino, si veda fig. 11]).

Chiusure. Ai margini del deposito di legname (si vedano figg. 1; 2), come segni di interpunzione nel 'discorso' urbano proliferano gli elementi di frattura nello spazio: ciechi falansteri disposti a mo' di scatole cinesi, solide e invalicabili mura di recinzione, fragili steccati, rilievi, scarpate, terrapieni.

Vie di fuga. Il portone intarsiato e fiabesco, unico sbocco sulla città (si veda fig. 1; l'elemento ritorna pressoché invariato nel disegno a matita *Staryj domik* [Una vecchia casetta, si veda fig. 9]), costituisce un rimando sin troppo limpido al moderno *mystère* della soglia. Per di più, la composizione delle linee e la scelta dei colori favoriscono la proiezione dello sguardo nel disco lunare: la città e l'altrove.

Simbologia dei materiali. Il legno rappresenta sia l'elemento non-urbano dissonante, poiché decontestualizzato (l'opposizione è quella nota, pietra *vs* legno = cultura *vs* natura),[25] sia la natura addomesticata, posta al servizio della costruzione urbana. Nella sua variante più contraffatta e funzionale (il legname ad uso edilizio o industriale), esso reca in sé l'idea del divenire, della 'fondazione'. In tal modo, alla dimensione spaziale si sovrappone nei due dipinti quella temporale: l'eterna incompiutezza e il dinamismo della grande metropoli.

Soglie e frontiere dell'urbano: topografie della cultura popolare. La lunga fila di capanni che delimita il deposito (si veda fig. 1) rimanda implicitamente ad

[24] L. Gabellone, *L'oggetto surrealista. Il testo, la città, l'oggetto in Breton*, Torino, Einaudi, p. 54.

[25] Secondo un *cliché* di petrina memoria, rapidamente affermatosi nell'immaginario collettivo, Mosca costituiva il prototipo della «città di legno, mentre Pietroburgo doveva essere una città di pietra». Lo Gatto, *Il mito di Pietroburgo*, cit., p. 61.

un altro lavoro di Dobužinskij, di poco successivo, intitolato *Vil'no. Bazar u steny* (Vilnius. Bazar a ridosso della parete, si veda fig. 6). Del resto, gli spazi periferici destinati allo svago dei ceti medi e subalterni (fiere popolari [*narodnye guljan'ja*], parchi di divertimento [*uveselitel'nye sady*], luna-park, giardini zoologici, cinematografi e teatri delle miniature [*teatry miniatjur*], ristoranti e bettole [*kabaki*], etc.) costituiscono, per la loro pregnanza semantica, un *topos* ricorrente nella rappresentazione modernista della città. Come piccole isole/oasi nell'oceano/deserto metropolitano, questi luoghi nascosti e appartati offrono al *flâneur-mečtatel'* la possibilità di sperimentare l'esperienza del fuori, l'epifania produttiva del caso, dell'inatteso (ciò che Blok definisce, a seconda delle sfumature, *neožidannost'*, *neskazannost'*).[26] A proposito di fiere, bazar e mercatini delle pulci, scrivono Walter Benjamin e, più di recente, Rem Koolhaas:

> Incantesimo della soglia. All'ingresso della pista di pattinaggio, della birreria, del circolo del tennis, delle località turistiche della campagna vicina: i penati. La gallina che fa uova d'oro di cioccolato, la macchina che stampa targhette con il nostro nome, macchine per il gioco d'azzardo, quelle che predicono il futuro e le bilance – il moderno Υνώθι σεαυτόν – sono i custodi della soglia. Stranamente queste macchine non proliferano in città, ma sono una componente essenziale dei luoghi da scampagnata e delle birrerie dei sobborghi. E le gite della domenica pomeriggio non hanno come unica meta la campagna e il verde, ma anche quelle soglie misteriose.[27]

> In ogni Città Generica c'è un *waterfront*, non necessariamente provvisto d'acqua (può anche essere un deserto, per esempio) ma comunque un confine sul quale si incontra una condizione altra, come se una comoda via di fuga fosse la miglior garanzia per poterne godere. Qui i turisti si riuniscono nelle mandrie intorno a gruppi di bancarelle. Orde di 'venditori ambulanti' cercano di vendere loro gli aspetti 'unici' della città.[28]

[26] Sul rapporto fra modernismo russo, cultura popolare e folclore urbano (*gorodskoj fol'klor*), cfr. Ju. Lotman, *Blok i narodnaja kul'tura goroda*, trad. it. di Id., *Blok e la cultura popolare della città*, in Id., *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, Bari, Laterza, 1980, pp. 105-107; N. Zorkaja, *Na rubeže stoletij. U istokov massovogo iskusstva v Rossii 1900-1910*, Moskva, Nauka, 1976; S. Nekljudov, *Ustnye tradicii sovremennogo goroda: smena fol'klornoj paradigmy*, in A. Archipov, I. Polinskaja (a cura di), *Issledovanija po slavjanskomy fol'kloru i narodnoj kul'ture (Studies in Slavic Folklore and Folk Culture)*, vol. 2, Oakland, Berkeley Slavic Specialities, 1997, pp. 77-89.

[27] W. Benjamin, *Das Passagenwerk*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1982, trad. it. di Id., *I "passages" di Parigi*, Torino, Einaudi, 2010, p. 226.

[28] R. Koolhaas, *Junkspace. Per un ripensamento radicale dello spazio urbano*, Macerata, Quodlibet, 2006, p. 48.

La città delle finestre. Nei suoi dipinti pietroburghesi, Dobužinskij sviluppa sin dall'inizio una certa predilezione per l'elemento-finestra, quasi a volersi riallacciare a una consolidata tradizione cittadina, prolungandone ed esaurendone metaforicamente il ciclo vitale: quel «gran finestrone novellamente aperto nel norte, per cui la Russia guarda in Europa» di cui faceva menzione l'Algarotti,[29] già a suo tempo ridimensionato, socchiuso e velato da Dostoevskij,[30] si chiude ora del tutto (si veda, ad es., fig. 2), spogliandosi di conseguenza dell'insieme delle sue funzioni primarie di apertura/chiusura (consentire il passaggio della luce e dello sguardo, separare lo spazio esterno dall'*intérieur*, etc.).[31]

Paesaggio con figura. Nell'ambito della produzione urbana di Dobužinskij, l'acquerello e carboncino *Čelovek v očkach* (Un uomo con gli occhiali, si veda fig. 7) costituisce un raro e interessante esempio di ritrattistica (secondo le prime intenzioni dell'autore, l'opera doveva intitolarsi *Portret K. A. Sjunnerberga* [Ritratto di K. A. Sjunnerberg]). Dobužinskij ci presenta il poeta, filosofo e storico dell'arte, anch'egli membro del *Mir iskusstva*, assorto nel suo studio presso il canale Obvodnyj, nei sobborghi industriali a sud di Pietroburgo. Tuttavia, il *focus* si sposta solo apparentemente dall'ambiente alla figura umana: grazie a un'ingegnosa trovata, come in un teatrino barocco di specchi (il riflesso dell'ampia vetrata nelle lenti), l'osservatore si ritrova a scrutare, attraverso gli occhi del poeta, il paesaggio che gli si apre dinanzi.[32] Nei recessi della modernità, dove l'intricata giungla viaria, abitativa e manifatturiera si sfrangia, la città nasconde e protegge il suo inconscio silente, le sue riserve di alterità: «La città produce tanti più residui quanto più il suo tessuto è rado. I residui sono scarsi e piccoli nel cuore della città, vasti e numerosi in periferia».[33]

Mitologie del moderno. L'esperienza estetica di una città è profondamente segnata dalla storia, poiché la città stessa, per come ci appare in un determinato momento, è solo l'effimero spaccato dei complessi processi di produzione e

[29] F. Algarotti, *Viaggi di Russia*, Torino, Einaudi, 1942, p. 30.

[30] Cfr. Piretto, *Fessure, fenditure, voragini*, cit.

[31] Cfr. V. Toporov, *K simvolike okna v mifopoetičeskoj tradicii*, in *Balto-slavjanskie issledovanija. 1983*, Moskva, Nauka, 1984, pp. 164-85.

[32] Non stupisce, allora, la sostituzione del nome proprio del soggetto con quello più generico di '*čelovek*'.

[33] Clément, *Manifesto del Terzo paesaggio*, cit., p. 14.

ri-produzione (qui nella doppia accezione di 'ricostruzione' e 'rappresentazione') che modellano i suoi spazi nel tempo. Compito e privilegio dell'artista è quello di penetrare in questo senso rimosso e sfuggente (Roland Barthes lo chiamerebbe 'ottuso')[34] e riuscire a vedere «la città in modo etnologico, come se facesse parte di un altro insieme, formato da tutti i residui mitici che in essa si sono accumulati».[35] In tal senso, le opere *Sadik v gorode* (Un giardinetto in città, si veda fig. 8); *Staryj domik* (Una vecchia casetta, si veda fig. 9); *Domik v Peterburge* (Una casetta a Pietroburgo, si veda fig. 10); *Sad* (Un giardino, si veda fig. 11) forniscono materiale di riflessione: ciascuna di esse descrive e produce un cronotopo chiuso (o più precisamente, 'insulare'), la cui sfasatura dall'ambiente circostante non deriva tanto dalla distanza fisica, quanto dall'incolmabile iato apertosi nella 'quarta dimensione', quella temporale.[36] È così che, percorsi i *terrains vagues* (o, alla russa, i '*pustiri'*, cfr. si veda anche fig. 5) del testo pietroburghese, Dobužinskij si cala in profondità nelle sue stratificazioni, in quel substrato sommerso e impregnato di simboli, dove la città riannoda, seppur precariamente, il legame ancestrale con tutto ciò che la precede. Al pari delle fatiscenti *usad'by* (le tradizionali dimore patriarcali della nobiltà russa), quasi inghiottite dall'avanzata dell'urbano sul rurale, le sparute figure umane che vivificano il paesaggio (si veda fig. 11) paiono anch'esse sul punto di dissolversi come diafane ed evanescenti fantasmagorie, immagini residuali e miti culturali di un'antica Rus' sviluppatasi secolarmente in orizzontale, minacciata ora dalla verticalità del moderno (si veda fig. 9).

> Tutte le città sono geologiche e non si fanno quattro passi senza incrociare dei fantasmi, armati di tutto il prestigio delle loro leggende. Noi ci evolviamo in un paesaggio chiuso i cui punti di riferimento ci riportano continuamente al passato. Alcuni angoli mobili, alcune prospettive fugaci permettono d'intravedere concezioni originali dello spazio, ma questa visione rimane frammentaria. Bisogna cercarla nei luoghi magici dei racconti popolari e degli scritti surrealisti: castelli, mura interminabili, piccoli bar dimenticati, caverna del mammut, specchi dei casinò.[37]

[34] Cfr. R. Barthes, *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 42-61.

[35] Gabellone, *L'oggetto surrealista*, cit., p. 55.

[36] Nella sua celebre definizione di cronotopo, Bachtin allude più volte al tempo come «quarta dimensione dello spazio», ponendo così l'accento sull'inscindibilità delle due categorie. Bachtin, *Estetica e romanzo*, cit., p. 231.

[37] G. Ivain, *Formulaire pour un urbanisme nouveau*, in «Internationale situationniste», 1 (1958), trad. it. di Id., *Formulario per un nuovo urbanismo*, Milano, Maldoror Press, 2013, p. 10.

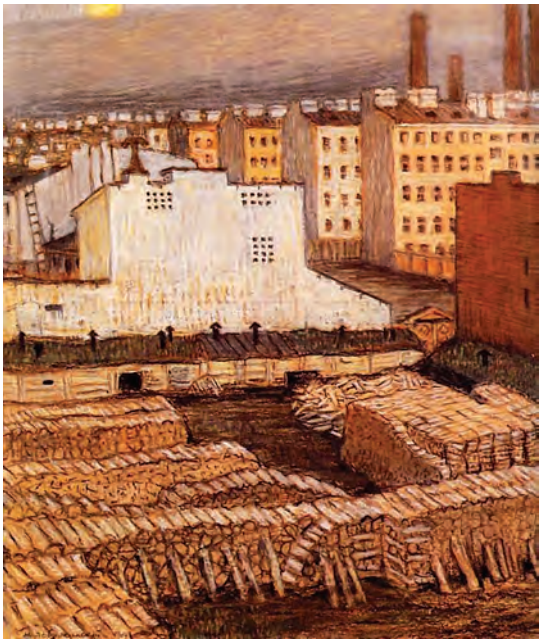


Fig. 1 – *Gorod* (La città, 1903)
Pastello su carta; cm 40 × 33,5; Museo ‘V. M. e A. M. Vasnecov’, Kirov

Fig. 2 – *Dvor* (Un cortile, 1903)
Carta su cartoncino, pastello, matita; cm 46 × 54; Galleria Trat’jakov, Mosca

Fig. 3 – *Peterburg* (Pietroburgo, 1914)
Olio su tela; cm 75,5 × 59,2; Museo di Stato Russo, San Pietroburgo

Fig. 4 – *Ogorod na Obvodom kanale* [Un orto presso il canale Obvodnyj, 1923]
Carta, litografia; cm 24,5 × 35,5; Biblioteca di Stato Russa, Mosca

Fig. 5 – *Pustyr' na Vasil'evskom ostrove* (Un terreno dismesso sull'isola Vasil'evskij, 1923)
Carta, litografia; cm 24,3 × 35,2; Biblioteca di Stato Russa, Mosca

Fig. 6 – *Vil'no. Bazar u steny* (Vilnius. Bazar a ridosso della parete, 1907)
Carta, acquerello, gouache, matita; cm 29,7× 39;
Museo Nazionale 'M. K. Čjurlënis', Kaunas

Fig. 7 – *Čelovek v očkach* (Un uomo con gli occhiali, 1905-06)
Carta su cartoncino, carboncino, acquerello, biacca; cm 63,3 × 99,6;
Galleria Trat'jakov, Mosca

Fig. 8 – *Sadik v gorode* (Un giardinetto in città, 1905)
Cartoncino, acquerello, biacca, china; cm 29 × 33,5; collezione privata

Fig. 9 – *Staryj domik* (Una vecchia casetta, 1905)
Carta, matita; cm 25,6 × 30,9; Galleria Trat'jakov, Mosca

Fig. 10 – *Domik v Peterburge* (Una casetta a Pietroburgo, 1905)
Carta su cartoncino, pastello, gouache; cm 37 × 49; Galleria Trat'jakov, Mosca

Fig. 11 – *Sad* (Un giardino, 1909-20)
Carta su cartoncino, acquerello, gouache, grafite; cm 44,5 × 61,2;
Galleria Trat'jakov, Mosca

Abstract

If St. Petersburg, at least in its origins, embodies the myth of the ideal city – a «peripheral space taken away from nature and devoted to the rationalist utopia» – then the idea of a dualistic and upside-down exegesis of the 'Petersburg Text' sweeps throughout the entire Late Imperial Russian culture. The transformation of the tsarist capital into a modern industrial metropolis produced a general reorganisation of the urban system (centre vs. periphery, thresholds, 'third' landscapes, etc.), which contrasted with an equally rapid evolution of the practice of cultural self-representation. Through an analysis of a number of Mstislav Dobuzhinsky's works, this paper aims to reconstruct the pieces of heterotopic image: that of the periphery of St. Petersburg, spreading away from the grandiose facades and colourful side streets of Nevsky Prospekt.

Se Pietroburgo, almeno alle sue origini, incarna il mito della città artificiale ideale, «spazio eccentrico sottratto alla natura e votato alla realizzazione dell'utopia razionalista», l'idea di una esegesi duplice e capovolta del 'testo pietroburghese' percorre l'intera cultura russa tardo-imperiale. Il processo di trasformazione della capitale zarista in moderna metropoli industriale produce un generale riassetto del sistema urbano (centro vs periferia, soglie, paesaggi 'terzi', etc.), a cui fa da contrappunto una altrettanto rapida evoluzione delle pratiche di auto-rappresentazione culturale. Attraverso l'analisi di una serie di opere di Mstislav Dobužinskij, il presente intervento mira a ricomporre i tasselli di un'immagine eterotopica: quella delle periferie di Pietroburgo, distese dietro le magniloquenti facciate e le variopinte 'quinte' del Nevskij prospekt.

Daniela Agrillo

L'artista surrealista: tra immagine, immaginario e realtà

«El fenómeno más curioso de la literatura actual es el surrealismo».[1] Con queste parole Ramón Gómez della Serna apre il saggio sul Surrealismo incluso nel libro *Ismos,* pubblicato nel 1931.[2]

L'autore madrileno compendia in poche ed incisive pagine l'analisi del fenomeno surrealista, un movimento complesso, articolato, di difficile definizione ed in continuo divenire: «no es necesario saber fijamente lo que es 'surrealismo', porque la verdad es que no es un punto en un mapa sino un tren que corre, que hoy estaba aquí y mañana estará mucho más lejos, no se sabe dónde».[3]

Il primo manifesto del surrealismo esce presso le *Editions du Sagittaire* (Simon Kra) nell'ottobre del 1924. Una riedizione appare poi nel 1929, seguita, nel 1930, dal secondo manifesto del movimento. Varie sono le conferenze e gli interventi che incontrano sistemazione organica in pubblicazioni corredate da continue ristampe dei manifesti, che culmineranno poi nel volume *Manifestes du Surrèalisme*, edito nel 1962 da Pauvert.[4]

I surrealisti puntavano alla svalutazione dell'arte-letteratura come 'prodotto' e si preoccupavano di illustrare la necessità e la possibilità di 'cambiare vita', «saggiando nuove logiche attinte al sogno, al caso, alla contraddizione, inven-

[1] R. Gómez de la Serna, *Surrealismo*, in *Ismos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2003, p. 526: «Il fenomeno più curioso della letteratura attuale è il surrealismo» (trad. mia).

[2] Nacque a Madrid nel 1888 in una famiglia abbiente e fin da piccolo mostrò una forte vocazione letteraria. Coltivò tutti i generi, ad eccezione della poesia, e ne inventò persino uno: la *greguería*. Trattasi di un testo breve, una specie di aforisma, generalmente costituito da una sola frase e che esprime in forma acuta ed originale, pensieri filosofici, umoristici, pragmatici o di altra natura. La definizione esatta di *greguería* è 'umorismo+metafora': frase ingegnosa che nasce dallo scontro casuale tra il pensiero e la realtà. Ramón fu importante anche perché grazie alla rivista letteraria *Prometeo*, fondata da suo padre, e alle riunioni - *tertulias*- che organizzava nel celebre caffè Pombo, riuscì a far emergere il talento di molti artisti e a mettere in contatto tra loro i molteplici movimenti d'avanguardia che in quel momento coinvolgevano la Spagna e l'Europa.

[3] Gómez de la Serna, *Surrealismo*, cit., p. 560: «[...] non è necessario sapere esattamente cos'è il "surrealismo", perché la verità è che non un punto su una mappa ma un treno in corsa, che oggi è qui e domani sarà molto più lontano, non si sa dove» (trad. mia).

[4] Cfr. A. Breton, *Manifesti del Surrealismo*, Torino, Einaudi, 2003.

tando continuamente le tecniche, trattando le forme artistico-letterarie e del linguaggio non come specchio o soluzione, ma come schermo sperimentale di prospettive inesplorate di pensiero».[5]

Ramón Gómez de la Serna, nel saggio su citato, inserì un breve racconto, *El hijo surrealista*, fondamentale secondo il critico Camón Aznar per comprendere la portata del movimento, «para conocer el surrealismo, mejor que ninguna proclama, declaración o estética de este movimiento, se halla concentrada en su esencia en estas páginas, cada uno de cuyos párrafos es revelador de la actitud surrealista».[6]

Ramón in effetti traccia il profilo dell'artista surrealista descrivendone le esagerazioni, le stravaganze, rendendolo degno del movimento che rappresenta. Tuttavia, pur romanzando tale figura, lo scrittore riesce a tracciare un profilo più reale e realistico di quello tracciato dal surrealista per antonomasia, Salvador Dalí, nonostante questi lo delinei in scritti autobiografici che presupporrebbero una maggiore aderenza alla realtà, ma che invece hanno contribuito a creare quel profilo, sedimentato oramai nell'immaginario collettivo,[7] dell'artista stravagante fino all'esagerazione.

Ramón Gómez de la Serna trae ispirazione dalla figura di Salvador Dalí per delineare il personaggio surrealista del suo racconto, ma introduce notevoli aspetti nuovi e inventati che, paradossalmente, lo rendono più veritiero, più vicino, nelle sue enormi contraddizioni, ad un essere umano che non al 'tipo' surrealista. I protagonisti del movimento surrealista erano stati già oggetto di studio da parte di Ramón nel saggio *Ismos*. Significativo è che tra questi inserisca il *Dalíismo* movimento che viene considerato a se stante. Si tratta di un 'ismo' costruito *ad personam*, che non può essere in alcun modo inglobato nel movimento surrealista. Proprio perché l'autore conosce il pittore, sa che non può essere costretto nel movimento ed elabora per lui una dottrina tutta personale. Ramón Gómez de la Serna aveva tutti gli strumenti e gli elementi per costruire nel racconto il profilo del surrealista che riteneva degno di tale nome. Eppure non si spinge molto in là, mostrandoci un surrealista con poca *verve*, fiacco nelle azioni come nelle parole.

[5] G. Neri, *Introduzione*, in Breton, *Manifesti sul Surrealismo*, cit., p. XVIII.

[6] J. Camón Aznar, *Ramón Gómez de la Serna en sus obras,* Madrid, Espasa Calpe, 1972, p. 357: «[...] per conoscere il surrealismo meglio che in qualsiasi proclama, dichiarazione o estetica di questo movimento, si trova concentrata la sua essenza in queste pagine, i cui paragrafi rivelano l'atteggiamento surrealista» (trad. mia).

[7] Cfr. F. Cappa (a cura di), *Tracce di immaginario*, Milano, Mimesis, 2008.

È Salvador Dalí a creare l'immagine canonizzata dell'artista surrealista, potenziando le esagerazioni, le stravaganze, gli eccessi; ciò nonostante nessuno può sapere se, al di là degli atti pubblici, nella sua vita privata accadessero davvero le cose da lui descritte. Ramón crea un'immagine molto meno carica sotto questo punto di vista, che mostra quanto difficile fosse essere davvero surrealista.

Il protagonista del racconto *El hijo surrealista* di Gómez de la Serna è Henri Kloz. Antonio del Rey Briones ascrive questo racconto alla fase decandente della produzione ramoniana, quando ormai l'apice della creatività romanzesca, toccato nella prima metà degli anni '20, si sta avviando al tramonto.

Tuttavia questo racconto conserva un certo interesse anche perché resta fedele a due costanti della traiettoria del romanziere, ovvero la presentazione di un personaggio singolare e «la vinculación a referentes extraídos de la literatura o el arte».[8]

Henri è a tutti gli effetti il paradigma dell'artista surrealista ma ci offre un'immagine più reale giacché mostra la sua estrema codardia dinanzi alle cose importanti, come la nascita di un figlio o la sorveglianza di uno dei musei più importanti di Francia. L'autore sottolinea i limiti del personaggio mostrando cosa sarebbe disposto a fare ma che non riesce a portare a compimento mai. Il protagonista è perennemente diviso tra il mondo convenzionale, borghese in cui è cresciuto e quello avanguardista che tanto gli piacerebbe vivere pienamente ma non vi riesce.

C'è un palese divario tra ciò che vorrebbe fare e ciò che fa. Risulta illuminante a tale proposito considerare le opinioni di Lucáks in merito.[9] Pronunciandosi sulla letteratura d'avanguardia mette in evidenza l'importanza del concetto di 'possibilità': dinanzi all'aspettativa del soggetto ce ne sono di due tipi: una astratta e una concreta. L'astratta rispecchia il mondo dei sogni e dei desideri, la concreta, le possibilità che sono realmente raggiungibili. Nel caso di Henri lo scarto tra l'una e l'altra è chiaramente visibile, ma non nel caso di Dalí. Tutte le possibilità astratte Dalí riesce a trasformarle in concrete, creando così quel mito che è riuscito a perdurare nel tempo, il mito della sua immagine che, arrivando a scandalizzare, provocare, appassionare il pubblico, non ha lasciato, e non lascia tutt'oggi, indifferente nessuno. La sua stessa persona diventa 'opera d'arte', sopratutto grazie a dei segni distintivi che, acquisendo

[8] A. del Rey Briones, *La Novela de Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, Editorial Verbub, 1988, p. 148: «[...] il legame a riferimenti presi dalla letteratura e dall'arte» (trad. mia).

[9] Cfr. G. Scalia, *Signor capitale e signora letteratura*, Bari, Dedalo Libri, 1980.

una forte carica simbolica, si trasformano nei segni della sua identità: i baffi e gli occhi.

Dalí, costruttore e promotore della sua immagine, recitava un ruolo, in pubblico e in privato. In *Diario di un genio*, accingendosi a ricevere un amico in casa, scrive: «Così mi vesto da Dalí e scendo a riceverlo». [10]

Nei suoi scritti autobiografici, *Diario di un genio,La mia vita segreta* e *Confessioni inconfessabili*, costruisce quell'immagine che si è legata all'immagine dello spagnolo per antonomasia. Tant'è vero che, nel 1958, il quotidiano *ABC* pubblica l'articolo *Bigotes celebres*[11] che così recitava:

> Los bigotes han creado muchas grandes personalidades […]. Los españoles somos tan rumbosos, que nuestras auténticas creaciones […] casi no las cotizamos. Tenemos una origínalisima, extraordinaria, universal: ¡el bigote de Dalí […]. Y como estoy a punto de ir al Salón de la Piel de París y a la EXPO de Bruselas, dispuesto a no pasar desapercebido, […] estoy pensando en ponerme algo que cuando me vean exclamen: ¡español! Y he pensado en Dalí, nuestro Dalí que se gasta unos bigotes de campeonato.[12]

Dalí costruisce la sua immagine e la sua personalità. Le sue azioni, i modi di porsi, di rispondere alle domande, il suo modo di mangiare e persino il suo modo di amare contribuiscono a creare l'immagine canonizzata dell'artista surrealista. Difficile è stabilire il confine tra la realtà e la finzione in questa costruzione. Quello che però interessa maggiormente è che quell'immagine costruita negli scritti autobiografici, seppur non reale, è riuscita ad imporsi come imprescindibile termine di paragone allorché si parli di 'artista surrealista'; sopratutto perché l'immagine ben si sposa con gli atti pubblici, attraverso i quali Dalí si è sempre affermato come personaggio, *showman*, *performer* che vive un po' sulle righe.

Henri, invece, frammenta il suo essere, visto che ci sono possibilità astratte che prende in considerazione in circostanze avverse e che non riesce a trasfor-

[10] S. Dalí, *Diario di un genio*, Milano, SE, p. 52.

[11] L.R. Armengol, *Dalí, icono y personaje*, Ensayos Arte Cátedra, 2003, p. 19.

[12] Armegol, *Dalí, icono y personaje*, cit., p. 19: «I baffi hanno creato moltre grandi personalità […]. Noi spagnoli siamo così tanto pomposi che le nostre autentiche creazioni quasi non le appreziamo. Ne abbiamo una molto originale, straordinaria, universale: i baffi di Dalí!. E siccome sto per andare al *Salón de la Piel* di Parigi e all'EXPO di Breuxelles, disposto a non passare inosservato […], sto pensando a cosa indossare affinché quando mi vedano, esclamino: spagnolo! E ho pensato a Dalí, il nostro Dalí che porta baffi da campionato» (trad. mia).

mare in possibilità concrete. C'è una palese difficoltà del personaggio ad essere pienamente surrealista. Difficoltà reale, come ben sapeva Ramón Gómez de la Serna, ma che Dalí era stato disposto a sfidare.

Lo scrittore madrileno, quindi, cerca di tracciare il profilo del suo personaggio tenendo in considerazione questi presupposti, ma arriva, in alcuni episodi, a caricaturizzarlo. Emblematica è la scena in cui la polizia irrompe in casa Kloz per verificare se la lettera irriverente inviata al presidente della Repubblica sia frutto o meno della penna di Henri. Questi rivendica la paternità dell'atto, ma paradossalmente la polizia non può incriminarlo perché, sottoponendolo a perizia calligrafica, arriva alla conclusione che si tratta di due grafie distinte. Henri spiega che ciò è dovuto al processo di scrittura automatica che produce lettere ogni volta diverse, dichiarandosi di nuovo autore dell'atto. In questo episodio il personaggio raggiunge il punto di caricatura più alto, dal momento che si vede negato come surrealista dalla logica della legge convenzionale e non riesce neanche a finire in carcere grazie al cognome che porta. A questo punto, ad Henri non resta nient'altro da fare che servirsi di quelle stesse convenzioni per lottarci contro. Spinto da un impulso individualista, caratteristico della borghesia più conservatrice, il protagonista crea e mantiene il suo senso della proprietà. Henri è ferito dal fatto che si vede negato come surrealista e quindi a più riprese reclama la paternità del suo atto. Si serve delle armi che mette a disposizione il sistema e in questo modo prende le distanze da un fondamentale precetto surrealista, il quale presuppone che l'autore che sia accusato di aver scritto un testo dovrà limitarsi ad affermare che non si considera l'autore del suo libro, dal momento che esso è un prodotto surrealista che esclude qualsiasi questione di merito e demerito.[13] Il surrealismo rifiuta la produzione individuale, che invece, in questo caso, difende Henri ferito in quello stesso orgoglio borghese. La società borghese e i suoi meccanismi influiscono sulle azioni di Henri e frustrano la sua pretesa di essere un vero surrealista. Il giovane Kloz è un aborto dell'autentico surrealista, così come, per Dalí, lo erano tutti quelli che si professavano tali ma che tali non erano, soprattutto nel modo di condurre la propria vita.

Dalí stesso in *Confesiones inconfesables* scrive:

> Los surrealistas compartían todos los tabúes pequeñoburgueses, lo demuestro: hablaban del sexo en forma simbólica y ni siquiera los padres de la Iglesia hubieran censurado sus discursos. La mayor audacia de Aragon fue haber escrito *Le con d'Iréne*, una obra erótica laboriosa pero dentro del espíritu del grupo; ni

[13] Cfr. Breton, *Manifesti del Surrealismo*, cit..

> la sodomización ni los fantasmas anales se cotizaban en su bolsa amorosa, como tampoco la pederastia ni el misticismo. Me asombré mucho al constatar cómo Breton imponía una verdadera jerarquía de valores en relación a los sueños. Por ejemplo estaba estrictamente prohibido mencionar cualquier sueño en que apareciera la Virgen María- con quien yo soñaba a menudo-; igualmente, no podía confesar que estaba obsesionado con los pelos del culo de la Virgen. Lo consideraban mala educación y peor gusto. Desgraciado también aquel que no respetaba el código de la fidelidad amorosa.[14]

Fino alla fine del racconto non si rompe il legame di Henri con il mondo borghese, tant'è che questi lascia la casa paterna solo nel momento in cui il padre lo mette alla porta. Non era stato in grado, pur desiderandolo, di lasciare la casa paterna, eppure la sua insofferenza sembra rasentare spesso i limiti della non sopportazione:

> Henri no podía parar en su casa y se pasaba los días jugando a los dados en el café y mirando el pasar de las gentes que parecen ir a reunirse en algún sitio para bailar en zarabanda libre.
> No podía resignarse a aquella vida de encierro y repetición. La angustia de los pasillos martirizaba su adolescencia y hubiera arrancado de un tirón de campanilla alguna de aquellas cortinas.
> Le parecía que su padre le hacía expedientes de encierro, y su madre, con aquella hipocresía pacífica con que movía las agujas de caramelo, le preparaba camisas de fuerza.[15]

[14] S. Dalí, *Confesiones inconfesables*, in *Textos Autobiográficos*, vol.2, Barcelona, Ediciones Destino, 2003, p. 441: «I surrealisti condividevano tutti i tabù piccolo-borghesi e lo dimostro: parlavano del sesso in forma simbolica e neanche i padri della chiesa avrebbero censurato i loro discorsi. La più grande audacia di Aragon fu quella di scrivere *Le con d'Irene,* un'opera erotica laboriosa ma in consonanza con lo spirito del gruppo; né la sodomizzazione né i fantasmi anali si quotavano nella loro borsa amorosa, né tantomeno la pederastia e il misticismo. Mi meravigliò molto constatare che Breton imponeva una vera e propria gerarchia di valori in relazione ai sogni. Per esempio era severamente proibito menzionare qualsiasi sogno che avesse a che fare con la Vergine Maria- che io sognavo spesso; allo stesso modo non potevo confessare la mia ossessione per i peli del culo della Vergine. La consideravano maleducazione, di cattivo gusto. Disgraziato era anche colui che non rispettasse i codici della fedeltà amorosa» (trad. mia).

[15] R. Gómez de la Serna, *El hijo surrealista* in *Ismos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2003, p. 567: «Henri non poteva restare in casa e passava intere giornate a giocare a dadi nei caffè e a guardare il passeggio delle persone che sembravano dirigersi verso qualche posto per ballare liberamente. Non poteva rassegnarsi a quella vita di clausura e ripetizione. L'angustia dei corridoi martoriava la sua adolescenza e avrebbe strappato d'un colpo quelle tendine.
Gli sembrava che suo padre lo tenesse rinchiuso con delle scuse e sua madre, con quella ipocrisia pacifica con cui movrava i ferri, gli costruisse camice di forza» (trad. mia).

Nato e cresciuto nel seno di una famiglia borghese che scopre il 'figlio surrealista' solo nel momento in cui questi si proclama tale esplicitamente, Henri non riesce a rompere il legame con quel mondo borghese, a cui, suo malgrado, appartiene. Tant'è vero che i genitori non si erano resi conto prima della confessione del figlio di aver a che fare con un 'surrealista'. Il che lascia presupporre che nell'aspetto e nell'abbigliamento Henri fosse alquanto formale. Al contrario di Dalí che in *Vita segreta* ricorda quanto il padre si vergognasse di lui proprio per il suo aspetto e scrive:

> Effettivamente avevo un aspetto curioso ed esotico, con quella mia giacca di velluto, i capelli lunghi come una ragazza, il mio bastoncino smaltato, le basette lunghe a metà guancia; forse mi credevano un attore. Il mio aspetto restava, secondo la definizione generale 'fantastico': un gran cappello di feltro, una pipa che non fumavo e non accendevo, ma che tenevo sempre in bocca, una cappa impermeabile che mi giungeva ai piedi. Voltandomi scorgevo sempre i passanti fermi a guardarmi. E io proseguivo, a testa alta, gonfio di orgoglio.[16]

Fatto sta che Henri si dichiara surrealista solo nel momento in cui il padre lo mette dinanzi ad una triste e sconcertante realtà: ha messo incinta la figlia del portiere. L'essere surrealista sembra essere uno scudo in grado di proteggerlo dalle proprie responsabilità.

Il protagonista del racconto non riesce dove era riuscito Salvador Dalí, cioè andare oltre, riuscire a scandalizzare sempre più, con nuove provocazioni, rendendo tutto imprevedibile e improbabile: «Todo lo que aterroriza a los otros, a mí me exalta; los miedos y los fantasmas de lo común, cuidadosamente reprimidos en los demás, son otras tantas fuentes vivas para mi inteligencia crítica».[17]

C'è in lui il desiderio e la volontà, che arrivano fino quasi all'ostinazione, di non 'appartenere a' per non essere inglobato: non appartenere ad un movimento, non appartenere ad una classe sociale.

Il protagonista del racconto in questo non riesce. C'è di più. Henri non si azzarda a commettere l'atto più scandaloso, quello davvero vietato che potrebbe consacrarlo come autentico surrealista; dinanzi ad una proibizione netta si ferma e non è in grado di eludere la sorveglianza di uno dei musei più importanti di Francia e infatti leggiamo: «Henri comprendía que era el museo más salvaguardado de Francia. No podía ser objetivo de sus rebeldías, pero en

[16] S. Dalí, *La mia vita segreta*, Milano, Abscondita, 2006, p. 132.

[17] Dalí, *Confesiones inconfesables*, cit., p. 482: «Tutto ciò che spaventa gli altri, a me esalta; le paure, i fantasmi comuni, attentamente repressi dagli altri, sono al contrario, fonti vive per la mia intelligenza critica» (trad. mia).

cambio, en el mismo trecho, un poco más abajo, se le ofrecían aquellas puertas aprovechadas para escaparates de galardones oficiales».[18]

Ripiega, quindi, su un obiettivo più semplice. Tuttavia pur vincendo questa sfida, direi prima di tutto con se stesso, arrivato ad un certo punto, Henri si ferma e non riesce a varcare il limite che lo legittimerebbe realmente come surrealista: «Henri no se atrevió a ir más allá, porque podía encontrarse cortada la retirada por alguien que se diese cuenta de la desaparición de las caras más celebres, vitrioladas por el surrealista».[19] Eppure non avrebbe dovuto essere così. L'autentico surrealista è disposto a finire in carcere. In *Surrealismo* Ramón Gómez de la Serna scrive: «son artistas que están dispuestos a la cárcel y al martirio y que quieren hacer la revolución [...] Odian las costumbres burguesas de la Francia cristalizada [...] quieren transmutar la cristalización, entreabrir las durezas».[20]

Ed inoltre consideriamo che lo stesso Dalí, finito in carcere, non ne sembrava affatto dispiaciuto:

> Fui subito arrestato dalla guardia civile e rinchiuso nella prigione di Figueras. Di lì mi trasportarono in quella di Gerona, e vi rimasi un mese, finché mio padre non districò la strana matassa delle accuse a mio carico, dimostrando la mia innocenza. Questo periodo fu per me piacevolissimo. Ero ovviamente in compagnia di altri detenuti politici, i cui amici, parenti, ammiratori, ci inondavano di doni. La sera bevevamo sempre champagne. Avevo ripreso la mia *Torre di Babele* […]. Ero felice, ricominciavo a scoprire il paesaggio della pianura dell'Ampurdán, chiuso tra le sbarre del carcere, e mi accorgevo di essere un poco invecchiato. Era un sentimento delizioso, almeno quanto quello della 'prigione vera'. Mi permetteva, finalmente, di abbandonarmi ai giochi della mia immaginazione.[21]

Henri sembra essere disposto solo a parole, la 'possibilità astratta' di cui prima, ma nei fatti non è realmente disposto a rischiare.

[18] Gómez de la Serna, *El hijo surrealista*, cit., p. 576: «Henri capiva che era il museo più vigilato di Francia. Non poteva essere oggetto della sua ribellione, ma in cambio, sullo stesso tratto, poco più avanti, gli si offrivano quelle porte allestite a vetrine di primi ufficiali» (trad. mia).

[19] Gómez de la Serna, *El hijo surrealista*, cit., p. 573: «Henri non si azzardò a proseguire più in là, perché avrebbe potuto incappare in qualcuno che si rendesse conto della sparizione dei più celebri busti, sfigurati dal surrealista» (trad. mia).

[20] R. Gómez de la Serna (a cura di I. Zlotescu), *Surrealismo*, en *Obras Completas*, vol. XI, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2003, p. 538: «[...] sono artisti disposti al carcere e al martirio, vogliono fare la rivoluzione […] Odiano i costumi borghesi della Francia cristallizzata […] Vogliono mutare la cristallizzazione e aprire le chiusure» (trad. mia).

[21] Dalí, *La mia vita segreta*, cit., p. 156.

Elemento che invece li accomuna è la risata, una risata fragorosa, che ha il compito di sostituire le parole, non più adeguate ad esprimere le emozioni e gli stati d'animo. Possiamo addirittura parlare di uno smembramento del linguaggio: è molto importante se si considera che questi è una convezione sociale accettata da una comunità e che permette appunto la comunicazione. Henri tenta di violare queste convenzioni tramite due trasgressioni: la prima è quella di inventare parole di cui nessuno conosce il significato. La seconda è la risata, risata irriverente a cui faceva ricorso lo stesso Dalí e che doveva essere in grado di sostituire il linguaggio quando questi non era in grado di esprimere ciò che davvero il soggetto desiderava o per provocare consapevolmente l'irritazione negli interlocutori incapaci di condividere lo stesso codice comunicativo.

Dalí, in più di un'occasione, aveva promesso a Gala di non ridere in luoghi pubblici. Allo stesso modo Henri, quando sente di non avere alcuna possibilità di essere compreso dai genitori, scoppia in grasse risate che infastidiscono terribilmente, ottenendo così l'effetto desiderato: provocare. Al riguardo Ramón scrive:

> ¿Dónde has aprendido esa risa? Nadie de la familia ha reído nunca de ese modo
> Tu madre tiene razón... Esa es una risa indigna de los Kloz y de los Geraud.[22]

Ma non solo. Per rinunciare a qualsiasi tipo di comunicazione e sottolineare la mancanza di contatto tra i due mondi, come accennavo, Henri inventa parole:

> Ponía a las cosas y a las personas nombres que nadie había oído en francés:
> ¡Ese es un *triburburtien*!
> ¡Eso es un *volticon!*
> ¡Esa en una *gromard*![23]

L'immagine stereotipata del surrealista e quella reale trovano un punto di contatto anche dinanzi all'atteggiamento che entrambe assumono nei confronti della paternità, della prospettiva di diventare genitori.

[22] Gómez de la Serna, *El hijo surrealista*, cit., p. 568: «- Dove hai imparato questa risata? nessuno della famiglia ha mai riso in questo modo!
- Tua madre ha ragione! è una risata indegna dei Kloz e dei Giraud!» (trad. mia).

[23] Gómez de la Serna, *El hijo surrealista*, cit., p. 568: «Dava alle cose e alle persone nomi che nessuno mai aveva sentito in francese:
questo è un t*riburburtien!*
questo è un *volton!*
questa è una *gromard!*» (trad. mia).

Henri ne è terrorizzato. È il motore che lo spinge a confessare di essere un surrealista, all'inizio del racconto. Ma neanche in seguito, nella relazione che intraprende con la signorina Lied, una ragazza di appena diciassette anni, accetta l'idea della paternità. A tal proposito l'autore scrive: «Henri temía los hijos que le naciesen de ella, la única preocupación insubsanable de la vida. El único problema que no sabía resolver surrealisticamente era el de los hijos, los futuros enemigos. Le daba miedo de ellos como de sí mismo renovado».[24]

Bisogna sottolineare che l'atteggiamento di Henri nei confronti della paternità sembra essere affrontato dall'autore madrileno in maniera sbrigativa, ma non lo è affatto. Molteplici sono gli spunti che vengono offerti e che possono rivelarsi interessanti per stimolare numerose osservazioni in merito. Prima di tutto la prospettiva di diventare padre gli appare due volte dinanzi. La prima volta con la figlia del portiere, donna appartenente alla massa anonima di cui, non a caso, ignoriamo persino il nome, e la seconda, appunto, con la signorina Lied. Tuttavia in questa situazione non è solo l'atteggiamento nei confronti della paternità che ci interessa ma ciò che ne segue. Henri è spaventato dal futuro, atteggiamento che non è degno di un vero surrealista. Teme i figli perché pensa che possano rivoltarglisi contro, proprio come ha fatto lui con suo padre. Henri non è disposto ad affrontare cambiamenti, varianti di visioni del mondo che distruggano quella che lui ha. Tuttavia proprio nel saggio sul Surrealismo, Ramón Gómez de la Serna chiedendosi se il mondo surrealista fosse reale, rispondeva: «Si lo real es lo anterior, puede haber muchas realidades diversas y nadie tiene derecho a creer que la suya sea la unica».[25] I timori che mostra il personaggio nei confronti di un mondo non completamente aperto a nuove possibilità, ci restituiscono un surrealista caricaturizzato, che dopo aver fatto un passo in avanti ne fa due indietro e si rinchiude nel guscio del suo piccolo mondo borghese.

L'atteggiamento di Dalí nei confronti della paternità, apparentemente, non è molto distante da quello di Henri. Egli, infatti, in *Confessioni inconfessabili* scrive:

> No tenemos hijos. Y no lo lamento. No soporto a los niños, físicamente no los soporto. Cuando son pequeños me angustian, como todo lo que recuerde al estado

[24] Gómez de la Serna, *El hijo surrealista*, cit., p. 578: «Henri temeva i figli che le nascessero da lei, l'unica preoccupazione insanabile della sua vita. L'unico problema che non sapeva risolvere surrealisticamente era quello dei figli, i futuri nemici. Aveva paura di loro, come di sé stesso rinnovato» (trad. mia).

[25] Gómez de la Serna, *Surrealismo*, cit., p. 534: «Se il reale è il precedente, possiamo avere molte realtà diverse e nessuno ha il diritto di credere che la sua sia l'unica» (trad. mia).

> embrionario. Más tarde, cuando han dejado de ser los monstruos blandos de los primeros meses, los puedo tolerar. Pero, en el fondo, no deseo que haya seres que lleven mi nombre. No deseo transmitir a Dalí. Quiero que todo termine conmigo. Es más, todos los hijos de genio son unos cretinos. Esos niños que no te aportan nada te deshonran y llevan tu nombre sin haber comprendido quien eras.[26]

Nonostante queste affermazioni, l'artista avrà un figlio da Gala. A riprova del fatto che, pur trattandosi di scritti autobiografici, non bisogna cedere alla facile tentazione di credere che tutto sia reale. Uno scritto autobiografico è pur sempre una finzione, attraverso la quale il soggetto racconta e costruisce se stesso, la sua identità, il tutto complicato dalla percezione interiore che il soggetto ha di sé, che lungi dall'essere la più obiettiva, può anzi essere la più distorta, soprattutto se si tratta di un personaggio stravagante come Salvador Dalí.

Possiamo, quindi, concludere affermando che l'immagine stereotipata dell'artista surrealista, l'immagine sedimentata nell'immaginario collettivo a cui accennavo, è l'immagine creata dallo stesso surrealista, dai suoi molteplici scritti autobiografici, ennesima opera d'arte che contribuisce a creare un ruolo, una maschera che solo fino ad un certo punto si può considerare reale. Eppure tale immagine è spesso ritenuta autentica. Assottigliando il confine tra il reale e l'immaginario, i due profili si fondono, confondono producendo commistioni interessanti. In questo caso il tutto viene potenziato dal fatto che un'immagine non contaminata dalla finzione, vicina il più possibile al reale, sembra non poter essere delineata.

Abstract

At the beginning of the 20th century Europe is crossed by a current of *-ismos* – from Futurism to Surrealism, passing for Dadaism and Expressionism – that modify the concept of art and literature. The word, considered until this moment the means of expres-

[26] Dalí, *Confesiones Inconfesables,* cit., p. 66: «Non abbiamo figli e non mi dispiace. Non sopporto i bambini. Fisicamente non li sopporto. Quando sono piccoli mi angosciano, come tutto ciò che mi ricorda lo stato embrionale. Dopo, quando non sono più i mostri blandi dei primi mesi, riesco a tollerarli. Ma in fondo non desidero che ci siano esseri che portino il mio nome. Non desidero trasmettere Dalí. Voglio che tutto termini con me. C'è di più, tutti i figli di geni, sono dei cretini. Questi bambini che non ti apportano nulla, ti disonorano e portano il tuo nome senza aver compreso chi eri» (trad. mia).

sion of the self and the world, loses its supremacy. As a result, the image acquires more importance, supports the word, and in some instances replaces it. The character of the unconquered world – that is to say the world of dreams, the fantastic universe – is visual rather than verbal, and is therefore more intelligible through images rather than words. The interest of vanguard literature for worlds as yet unexplored is partly due to the coeval discovery of the unconscious through psychoanalysis.

Among the different vanguard movements, it is especially Surrealism that pays greater attention to these themes. Through painting, in fact, well-known artists, among whom Salvador Dalí, succeeded in transposing onto the canvas their inner worlds and their detailed vision of reality. Surrealist artists led a lifestyle often ridiculed, denigrated and criticised by a majority of people who did not share their peculiar perception of the self and the world.

Hence the interest in investigating the image of the surrealist artist as portrayed in *El hijo surrealista*, a 1930 short novel by the well-known Spanish vanguard writer Ramón Gómez de la Serna. Of particular interest is the fact that the profile traced by the Madrilenian writer is perfectly aligned with the one that Salvador Dalí would trace in his autobiography years later.

The aim of this paper is to delineate the image of the surrealist artist through the eyes and the perception of contemporary writers and to highlight similarities and differences with the one that the renowned Catalan painter traced in *Vida secreta de Salvador Dalí* and in *Diario de un genio*.

Nei primi anni del Novecento l'Europa è attraversata da una corrente di *ismos*, che vanno dal futurismo al surrealismo, passando per il dadaismo e l'espressionismo, che modificano il concetto di arte e letteratura. La parola, considerata fino a questo momento il mezzo atto ad esprimere se stessi e il mondo, perde la sua supremazia. L'immagine acquista un'importanza tale da farle da supporto costante e arriva finanche a sostituirla.

Il mondo non conquistato, e quindi il mondo dei sogni, di visioni impreviste, l'universo fantastico, ha indubbiamente un carattere più visivo che verbale, più leggibile attraverso le immagini che non attraverso le parole. Le letterature d'avanguardia hanno il merito di prestare attenzione a mondi fino a questo momento inesplorati, grazie anche alle contemporanee scoperte sull'inconscio e la psicanalisi. Il surrealismo è uno dei movimenti d'avanguardia che maggior attenzione prestò a queste tematiche . Attraverso la pittura, infatti, illustri artisti, uno su tutti Salvador Dalí, riuscirono a trasporre sulla tela i loro mondi interiori e la loro particolare visione della realtà.

I surrealisti, avendo una percezione di se stessi e del mondo piuttosto peculiare, conducevano uno stile di vita fuori dagli schemi, spesso schernito, denigrato, additato da una maggioranza che non lo condivideva. A questo proposito è molto interessante delineare l'immagine dell'artista surrealista che ci restituisce un piccolo romanzo di uno scrittore illustre della letteratura spagnola d'avanguardia, Ramón Gómez de la

Serna. Il romanzo in questione, scritto nel 1930 è *El hijo surrealista*. Singolare è il fatto che il profilo tracciato dallo scrittore madrileno sia perfettamente in linea con quello tracciato anni dopo nell'autobiografia di Salvador Dalì.

Lo scopo della comunicazione è delineare l'immagine dell'artista surrealista attraverso gli occhi e la percezione di scrittori contemporanei , più o meno illustri, e di evidenziarne le affinità e differenze con quella che, ne *La mia vita segreta* e Diario di un genio, tracciò l'illustre pittore catalano.

Hanin Hannouch

«It's so plastic, so visually written!»: Sergei Eisenstein on Émile Zola

> One must know what, in each writer, is to be studied. Particularly outside literary study – in study for the cinema's sake.
>
> Sergei Eisenstein, *Lessons from Literature* (1963)

Recent scholarship around Sergei Eisenstein (1898-1948) has been immensely focused on his undeniable contributions to the world of cinema and on his own film practice, while neglecting his theories about artists, authors, and art historians. This article puts forward the consideration of Eisenstein as an art historian in his own right by investigating the complexity of his interest in the visual arts, and by examining the start of his search for the cinematic quality of artworks predating cinema in the writings of Emile Zola, later called 'cinematism'. Although my work steers away from the director's cinematic practice and from film analysis, it is most challenging, if not counter-intuitive, to delimit where does Eisenstein the director end, and where does Eisenstein the literary theorist/art historian begin, knowing that he himself conceived of all arts as belonging to a complex network in which they, as parts, come into conflict with each other, but can reach synthesis with the whole of cinema.[1] Since the film-maker/art historian himself does not separate his work on movies from his writings on the arts, I would like to maintain a tension in the rapport I articulate between them both under the umbrella of 'cinematism'.

Eisenstein merely liked to collect and study artists foreshadowing film, so as to capture and study the inherent cinematic quality to their compositions, but he did not explicitly create an all-encompassing revisionist approach to the history of the arts in which form follows a teleological model at whose end the film as medium justifies its progression. He used the term 'cinematic' often to describe artists who preceded films and later, towards the end of his life said: «Il semble que tous les arts aient, à travers les siècles, tendu vers le cinéma.

[1] M. Iampolsky, *The Memory of Tiresias. Intertextuality and Film*, Berkeley, University of California Press, 1998, p. 2.

Inversement le cinéma aide à comprendre leurs méthodes».[2] Here he highlights the double function of his endeavor; of both understanding which artists foreshadow cinema and which works present cinematic properties predating film, as well as, and more importantly, how cinema helps us re-conceive of art history. Cinema is not a one-way street; same we created the moving image, the moving image, in turn, shaped our perception and offered us conceptual tools to analyze and envision the world and art history. This back and forth between creating moving images and perceiving the world through them is the crux of this article. Moreover, Eisenstein relies on a distinction between cinema as essence that is not time bound, and film as medium that emerged in the early 19th century. His goal is to determine how the essence of cinema and cinematic thinking were already part of the arts by positing that there are specific artists, scattered throughout the history of all arts that thought, drew, and wrote cinematically. Cinema, for Eisenstein, did not develop suddenly, but have «grown out of the depth of human culture»[3] as an essence that is not bound by historical time or by film as its privileged medium of the turn of the last century and his starting point were the writings of Émile Zola (1840-1902).

This study not only draws on research conducted by Albera, but also on the writing of Annaee Gural-Migdal who has examined the similarities between Eisenstein and Zola's theories, but focused exclusively on Zola's *Les Rougon-Macquart: Histoire Naturelle et Sociale d'une famille sous le Second Empire* (1871-1893) series, and did not examine 'cinematism' as such. Moreover, my contribution is an attempt to fill the gap in the study of Eisenstein's rapport to Zola by examining his first articulation of 'cinematism' in 1928 in Zola's texts, as well as in two other articles, making the French author a fertile ground for the evolution of 'cinematism'. But Eisenstein's interest in him was not limited to theorizing: he both taught his novels at the State Institute of Cinematography in Moscow in 1928 and 1929,[4] and used his writing as inspiration for his movies.[5] In 1930, Eisenstein even wanted to make a film financed by

[2] S. Eisenstein, *Cinématisme*, French trans. by V. Posener, E. Rolland, A. Zouboff, Dijon, Les Presses du Réel, 2009, p. 10. «It seems that all arts have been, since all centuries, tending towards cinema. Inversely, cinema helps comprehend their methods» (trans. mine).

[3] Eisenstein, *Laocoon,* Eng. trans. by R. Taylor, in *Selected Works: Towards A Theory of Montage, 2*, London, I.B. Tauris, 2010, p. 117.

[4] Eisenstein, *Lessons from Literature*, «The Anglo-Soviet Journal», Summer 1963, p. 27.

[5] Such as *La Terre*, a novel about the brutality of rural France being one of the sources for his film *The General Line* (1929) about peasants and collectivization, and the use of *La Débâcle* in

Paramount Pictures in the USA about Zola and the Dreyfus trial, but the project never saw the light of day.[6]

Out of the multitude of material, I chose Eisenstein's first work on Zola, titled *Literature and Cinema: A Reply to a Questionnaire* (1928) to uncover early 'cinematism', then his canonical art theory treaty and critique of Gotthold Ephraim Lessing's (1729-1781) medium specificity; *Laocoon* (1937) to highlight Eisenstein's distinction between image and representation, and lastly his intended introduction to an unrealized book, *Pushkin and Cinema,* titled *Lessons from Cinema* (1939) to uncover his fascination with realism. I am, of course, for the sake of homogeneity and consistency excluding other canonical writings such as *Dickens, Griffith, and Film Today* (1944) because it is representative of an entirely different Soviet cultural climate and of another artistic period in Eisenstein's life; one that merits an article all on its own. My overreaching goal is to integrate Eisenstein and especially the last two articles in a lesser known aspect of the Soviet Union of the 1930s: its strong emphasis on aesthetics and literature in the endeavor to become a cultural hub, as well as its ties to Western Europe, particularly French authors, both living and dead, in the constitution of the socialist realist novel. I would also like to highlight «the way nationalist or imperialist trends coexisted with, and were often imbricated with, some form of cosmopolitanism […] [and] the extent to which 'world literature' and the Enlightenment played an important role in European intellectual, and even political, life».[7] Moreover, I posit that Eisenstein's articles occasionally work as replies to previous or contemporary theoretical debates about Zola and are representative of the consideration of the new Soviet literary paradigm as belonging to world literature. But first of all, I will begin by offering a brief account of Zola's ties with pre-revolutionary Russia and then his reception in the Soviet Union in order to comprehend the conditions under which Eisenstein's ideas developed and better understand their evolution, and then I will discuss the director's articles in chronological order, while taking into account the writings of his contemporaries about the French author.

Starting in 1875, Émile Zola worked with Ivan Turgenev (1818-1883) as a Parisian correspondent, and for the next five years, he published articles about French arts, literature and politics in the Russian journal *The Herald of Europe*

Eisenstein's film *October* (1928), commemorating the 10th anniversary of the Bolshevik Revolution.

[6] K. Clark, *Moscow The Fourth Rome,* Massachusetts, Harvard University Press, 2011, p. 137.

[7] Clark, *Moscow,* cit., p. 4.

on a monthly basis. Zola's novels and literary theories which helped construct and define *le grand roman naturaliste* with which he would become tightly associated,[8] were likewise translated to Russian and received widespread success in Russia.

Barely a year after the Bolshevik Revolution, Vladimir Lenin (1870-1924) mentioned Zola on June 29th, 1918 in one of his political speeches, and compared a revolution to childbirth, both transforming society and the woman into a bloodstained and tortured body for the sake of bringing a new entity into the world. Lenin cites two authors who have pertinently described childbirth and presented a «truthful picture of the severity, pain and horror of the act of travail»:[9] Émile Zola's *La Joie de Vivre*, and Russian writer and doctor Vikenty Veresaev's (1867-1945) *Notes of a Doctor*. Although Lenin does not analyze excerpts of either author, the very mention of Zola in a public speech in the newly-founded Soviet Union further emphasizes his importance as part of the literary legacy of the country, and Eisenstein, having joined the Red Army also in 1918, most likely came into contact with the official Party newspaper and read this mention. Zola was thus not completely unknown when he was rediscovered in the Soviet Union of the 1930s under Joseph Stalin (1878-1953), but this time he played a larger role than merely being cited in public, and became part of a nation-wide emphasis on literature and aesthetics, exercised by the State whose goal was to make Moscow the cultural and literary hub of Europe through cosmopolitanism, as in the world culture which the Soviet Union promoted and thought itself as belonging to.

Starting in 1931, philosophers and literary critics György Lukács (1885-1971) and Mikhail Lifshitz (1905-1983) began working on 'Marxist aesthetics'. They introduced this concept to the public in the Russian journal *Literary Critic* (founded in 1933), by deducing out of the unsystematic writings of Karl Marx (1818-1883), Friedrich Engels (1820-1895), and Lenin on aesthetics, ideas about European arts, with focus on literature for the creation of a more cohesive 'literary heritage', aided by the interpretations of writer Ernst Fischer (1899-1972) and art critic and politician Anatoly Lunacharasky (1875-1933).[10] Therefore, Eisenstein's access to authors from outside the Soviet Union grew as the political oppression within the Soviet Union increased.

[8] É. Zola, *Ecrits sur le roman*, Paris, Le Livre de Poche, 2004, p. 9.

[9] V. I. Lenin, *Prophetic Words,* in *Collected Works*, 4th English Edition, Vol 27, Moscow, Progress Publishers, 1972, pp. 494-499.

[10] Clark, *Moscow*, cit., pp. 132-133.

Yet, Moscow's privileged relationship with France remained, and the attraction that Paris exerted over exiled authors, and its power and prestige in the literary scene of Europe became a goal for the Soviet Union to achieve, epitomized by its defensive treaty against fascism with the French *Front Populaire* in 1935.[11] Literature sanctioned by the latter and rejected by the Nazis integrated into the Soviet version of 'world literature' in the quest for cosmopolitanism, and was promoted for «domestic consumption and as emblem of the antifascist movement».[12] In this context, Zola was not only a major figure for the French party but among the European authors who were politically-correct by Soviet standards, was 'sanctioned' by Lenin, and widely read and studied in the Soviet Union, hence already quite present in Eisenstein's surroundings in Moscow around the time when the director started writing intensely about him.

Eisenstein's first consideration of Zola in his 1928 article *Literature and Cinema* is part of a larger study he undertook about the relationship between the two arts, just three years after having shot his first movie *Strike* (1925), by answering the following questions: «1) Knowledge of Literature. Literature and Cinema. 2) Is there a common style of development in literature and cinema? 3) What is required of contemporary literature?».[13] So as a film-maker with cinema as his central theory and practice, Eisenstein articulates a love-hate relationship to literature in general. On the one hand, he writes «The remainder of literature seems to me, from the point of view of its utility for cinema – although this may be more than enough – to be merely 'an inexhaustible fund', a storehouse of materials»,[14] thus recognizing the infinite possibilities of writing to inspire cinema by providing it with raw material. But on the other hand, merely one page later, Eisenstein explains that the mutual relationship of cinema to other arts is as such: «I can say that we have now completed the process of 'purging' cinema respectively of: 1) Literature (primitive and operating only through plot [...] 2) Theater 3) Painting»,[15] thus stating that film should not rely on other arts because it no longer needs to

[11] Clark, *Moscow,* cit., p. 16.

[12] Clark, *Moscow,* cit., p. 4.

[13] Eisenstein, *Literature and Cinema: Reply to a Questionnaire,* Eng. trans. by R.Taylor, in *Selected Works*, 1, London, I.B. Tauris, 2010, p. 95.

[14] Eisenstein, *Literature and Cinema*, cit., p. 96.

[15] Eisenstein, *Literature and Cinema*, cit., p. 97.

legitimize itself. Although literature can provide funds and sources for film-makers, they should eliminate its traces, visible in plots and storytelling. And among the funds that cinema can turn to for inspiration, Eisenstein deems some writers as particularly relevant, thus marking the start of his own consideration of cinematic writing, especially in Zola, with focus on the latter who has done «more than anyone else for cinema».[16]

While in real life Zola was interested in photography, he was not a film director and showed very little interest in cinema.[17] So how could an author who reportedly did not care for cinema have contributed so immensely to it? Eisenstein writes that «Zola is in the 'methodological sense' the greatest school for a film-maker (his pages read like complete 'cue sheets'».[18] Directors usually use cue sheets to determine and control what takes place inside an image in order to shoot it. Similarly, Zola's 'method' enables him to create images in his text, therefore by borrowing the term 'cue sheets' from cinema, Eisenstein uses a device employed by film-makers in order to interpret Zola's writing which generates a cinematic image that Eisenstein would define in greater details in his later theories. Zola's method which the director does not specify, makes his novels easily transposable unto the film screen, inciting Eisenstein to read his works before starting his film projects at least three times.[19] In fact, both Zola and Eisenstein borrowed from 19th century hard sciences the idea of experimentation and brought it into humanities and art by theorizing about their fields around the same time they were producing an artwork:[20] Zola wrote *Nana* (1880) while theorizing about literary forms in *Le Roman Expérimental*, and Eisenstein made both his film *Strike* around the same time he articulated his first major film theory in *The Montage of Film Attractions*. Therefore, Zola inadvertently created a working method that is crucial for film-makers to study because it is capable of generating cue sheets: cinematic images in both films and texts. Although in this 1928 essay, Eisenstein's mention of Zola is

[16] Eisenstein, *Literature and Cinema*, cit., p. 95.

[17] R. Cousins, *Zola et le Cinéma: filmographie, filmographie de l'affaire Dreyfus,* http://www.emilezolasocietylondon.org.uk/zola-cinema.html (last accessed: 10 March 2016).

[18] Eisenstein, *Literature and Cinema*, cit., p. 95. Cue sheets are detailed listing of cues for use by a stage manager or a technician during the production of a play or broadcast or film.

[19] In 1924 with *Germinal* (1885) and *Strike*, in 1928 with *La Débâcle* (1892) and *October* (1928), and again that same year with *La Terre* (1887) and *The General Line* (1929).

[20] A. Gural-Migdal, *L'Écrit-écran des Rougon-Macquart. Conceptions iconiques et filmiques du roman chez Zola,* Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2012, p. 12.

somewhat modest, he nonetheless manages to find three common grounds between cinema and literature: cinematic writing predating film in the case of Zola and Joyce, the use of cinematic devices such as 'cue sheets' to interpret texts, and lastly the necessity of properly cinematic film scripts for Soviet film practice, that would enter both his own film-making strategies and theoretical works under the name of 'Kino-Novelle' in the coming years.

By the mid-1930s, Zola's writings, and most importantly his realism, were part of the debates concerning the creation of the socialist realist novel at the Soviet Writers Congress in 1934, around the time when ties with French authors and thinkers intensified. That year, French authors André Gide (1869-1951) and André Malraux (1901-1976) were present at the Congress, and the latter's 1933 novel *La Condition humaine* was translated into Russian.

At the Congress, Nikolai Bukharin (1888-1938) highlighted the lineage between 'world heritage' and Soviet culture which has inherited the arts of all ages, emphasizing evermore the cosmopolitanism of the Soviet Union, and inquiring as to the status of Soviet literature in comparison with the grandiose writing of earlier times: «Have our poets assimilated to a sufficient degree the splendid heritage bequeathed us by the old masters of all times and peoples, the right to receive which has been given them by the triumphant proletariat, whose sons they now are?».[21] He answers to this question negatively and warns of the danger of poetic work becoming alienated from life due to bureaucratization, unless it is saved by the creation of a unified style or method of socialist realism, as the direct translation of dialectical materialism.

To express the tight rapport between philosophy and literature, Bukharin uses the positivism of Auguste Comte (1798-1857) and its literary rendering by Zola. Zola translated positivist philosophy into language and made an art form out of it, thus generating style and content that are unified and relying on the same principle. By the same token, socialist realism cannot be 'just realism', it must reflect dialectical materialism by building socialism and representing the struggle of the proletariat, without idealism or mysticism. Furthermore, he theorized that, although Zola applied positivist thinking to art, he cannot be a cornerstone of socialist realism because he merely described reality the way it was, unimaginatively, without the 'practical alteration of the objective world' in the direction of socialism. The socialist realist novel must

[21] N. I. Bukharin, *Poetry, Poetics and the Problems of Poetry in the U.S.S.R.*, https://www.marxists.org/archive/bukharin/works/1934/poetry/5.htm (last accessed: 10 March 2016) (1st ed. Gorky, Radek, Bukharin, Zhdanov and others, *Soviet Writers' Congress 1934*, Martin Lawrence Ltd, 1935, pp. 185-258).

go beyond Zola's simple description, and express the fight for socialism and project itself into a future when such a victory can be assured.

Although Eisenstein does not cite Bukharin and does not accord him a personalized answer, Zola's realism was at the center of Eisenstein's writings, especially in his massive 1937 thesis *Laocoon*. For Eisenstein, same as cinema is the synthesis of the methods of both painting and poetry without any regard to the professed boundaries imposed by their media. In turn, certain painting, poetry, and other art forms have tended towards cinema. They possess an inherent cinematic element in their constitution, that expands the possibilities of their form and fuses them with cinema. As an example, he confronts Zola's realism to that of Honoré de Balzac (1799-1850), inadvertently replies to Bukharin's earlier claim, and revitalizes Engels' opposition of the same authors. In fact, in his 1888 brief letter to author and activist Margaret Harkness (1854-1923), Engels states that Balzac was «a far greater master of realism»[22] than Zola, but without analyzing the specificities of each author or justifying his opinion. This letter was most likely part of the writings of Marx and Engels on aesthetics which were published in 1931 in the Soviet Union, and it is quite probable that Eisenstein was familiar with them and decided to mark his stance on the matter.

The literary realism that Eisenstein considers to be cinematic is the one anchored in the body, similar to his 1924 ideas in *The Montage of Film Attractions* about spectator identification. Film actors, in order to promulgate spectator identification, must rely on a scientific understanding of the body, and should imitate with scientific physiological accuracy the process of experiencing certain sensations on screen, in order to generate and guarantee the empathy of the audience. The director likewise posited that the modeling of writing on the like of the moving human is an essential condition for the reader's empathy, exemplified by James Joyce's *Ulysses*:

> A novel which is thematically the absolute equivalent of a human being must take as its perfect compositional exemplar the body. And indeed *Ulysses* blatantly gives the name of a dismembered part of the body to each chapter. These random parts of the body – whether limbs or innards – are not only a device for articulating the novel into a unity modeled on the human body: they make for thematic unity by symbolizing the subject matter and the image of the chapter to which they correspond.[23]

[22] F. Engels, *Engels to Margaret Harkness in London,* https://www.marxists.org/archive/marx/works/1888/letters/88_04_15.htm (last accessed: 10 March 2016) (1st edition on the website is wrong).

[23] Eisenstein, *Laocoon,* cit., p. 195.

Moreover, he links Joyce to both Zola and Balzac's diverging treatment of the body in literature, and construes that Zola's interest is in the genealogical tree in *Les Rougon-Macquart* as the anthropological equivalent of the work of French genealogist Étienne Geoffroy Saint-Hilaire (1772-1844), whereas Balzac's interest is on the side of a merely anatomical atlas of a class, with no reference to philosophy.[24] Zola distinguishes himself from Balzac in planning all his novels as a single organism unified through lineage as well as the bodies of children, grandchildren etc. maintained throughout his novels, whereas Balzac fails to do so. By grounding his writings in the genealogy of his protagonists, as well as in the organic structure traversing all his works, «Zola's novels are constructed on the principle of 'a single generalizing image' for each given novel»,[25] and Eisenstein differentiates between generalizing image and a representation/description.

A generalizing image for Eisenstein is the expression of the artist's (in this case Zola) attitude towards the object in question,[26] an attitude that generates feelings in the viewer/reader because the artist succeeds not in merely representing or describing what the story is, let's say rural France in *La Terre*, but in overtaking these details by conveying the essential significance of rural life: brutality. So both the novel or the film are both an objective depiction of a society that cannot at all be disassociated from an imaginative intrinsic generalized image of what life in this society implies: hardship.[27] An image, whether in film or in writing, is by default generalized, it contains the essence of the matter, otherwise it would be a mere representation that stops at objective and meticulous description, which is un-cinematic.

Read in the light of this distinction, Balzac fails in reaching a generalized image and his writings are hence relegated to basic mimesis, whereas Zola constructs images not only because he operates like a film-maker with cue sheets, but also because he conveys in his text the generalized essence of what he describes on three levels: the setting conveyed by the author merges tightly with the plot and creates «a single colossal generalization»;[28] the plausible protagonists which he creates who are «endowed with such frankness, (that

[24] Eisenstein, *Laocoon*, cit., p. 196.

[25] Eisenstein, *Laocoon*, cit., p. 196.

[26] Eisenstein, *Montage 1937,* Eng. trans. by R.Taylor, in *Selected Works: Towards A Theory of Montage, 2*, cit., p. 28.

[27] Eisenstein, *Montage 1937,* cit., p. 25.

[28] Eisenstein, *Laocoon,* cit., p. 196.

their) features do not prevent individual features from merging into a unified generalization of an individual exhibition all those characteristics, bringing together all the specific variants»;[29] and lastly the construction of a unity by «creating the image that dominates each separate novel; he also keeps to it in unfolding the theme which develops between the leading characters within individual novels».[30] Therefore, although the author relies on description to construct places, people, and novels, he transcends it by reaching a form of unity of the generalized image that is properly cinematic.[31]

After examining Zola's distinctive ability to create images that mirror what Eisenstein accomplished in his films, two years after *Laocoon*, Eisenstein wrote *Lessons from Literature* (1939) in which he offered a visual equivalent to the writings of both Zola and Balzac. The text opens up with Lenin's quote «[t]he heritage of all mankind is ours to master and apply», mirroring the Soviet Union's will to become the center of the European literary heritage. Although meant as an introduction to a theoretical work on Alexander Pushkin (1799-1837), the presence of the French author in the text is quite noticeable as Eisenstein mentions his seminar about him at the State Institute of Cinematography which took place a decade earlier, relying on the «purely cinematic elements in the 'plastic' side of his (Zola's) creative work, drawing attention to a series of 'compositional peculiarities' that in literature are found almost exclusively in this writer and that are very close in their nature to cinema».[32] But before explaining the nature of plasticity and compositional peculiarities, Eisenstein revitalizes once more Engels' claim of Balzac's superiority over Zola, but this time he answers him personally and justifies his preference.

He starts by confirming that both authors are indeed masters, but gives two arguments in favor of Zola. Firstly, Eisenstein is only studying specific works of Zola and not the totality of his oeuvres in order to avoid any wholesale treatment of the author. Secondly, although Balzac's socio-economic documentation in his novels is indeed more robust than Zola's, the latter's plastic quality of writing is more important for Eisenstein's cinematic and visual work saying that «it's so plastic, so visually written».[33] He concludes his arguments

[29] Eisenstein, *Laocoon*, cit., p. 197.

[30] Eisenstein, *Laocoon*, cit., p. 197.

[31] Eisenstein, *Montage 1937,* cit., p. 32.

[32] Eisenstein, *Lessons*, cit., p. 27.

[33] Eisenstein, *Lessons*, cit., p. 27.

by stating that Balzac is needed for building of characters, whereas Zola is more important for the plasticity of his texts that creates images.

To elucidate the visually evocative quality of writing, Eisenstein chooses painters whom he considers to be close to both authors, and pictures by them that can best encapsulate the essence of a writer's words, thus relying on a hitherto unexplained common denominator between texts and images. For him, Balzac's work is closer to Diego Velasquez's (1599-1660) paintings which reveal several dimensions of the characters, same as Balzac offers us with the human figure along with all of its details gathered into one picture. The picture is thus a summary of its myriad constitutive elements which we gaze at from afar. In contrast, Zola is on the side of Édouard Manet (1832-1883), especially his *Un bar Au Folies-Bergère* (1882) in which, although the viewer can see only one half of the bartender's body, he/she does not doubt the existence of the rest of her, since the painter provides the observer with «clots of real detail»[34] spread in the space around her like a close-up, which is similar to how Zola «takes you into the image […] and Zola cuts his way into your visual memory with an unforgettable 'shot'».[35] The ability to enter into an image in/of the text has a direct impact on the reader/viewer's psyche, it stimulates memory which helps constitute the missing parts of either Manet's painting or the lacking details in Zola's writings. The reader actively participates in the creation of the protagonists whom he is reading since not all the details about the figure are given to him.[36] Eisenstein gives an example of the opening of chapter II in Zola's *La Terre,* which the film-maker found particularly relevant:

> Maitre Baillehache, notary of Cloyes, lived on the left-hand side of the Rue Grouaise, on the way to Chateaudun, in a small white one-story house. From a corner hung the solitary street-lamp that lit up the wide paved street, deserted during the week but loud and lively on Saturdays with the influx of peasants on their way to the market. The two professional plates were visible from afar, shining against the chalky surface of the low buildings; behind the house, a narrow garden ran right down to the bank of the Loire.[37]

[34] Eisenstein, *Lessons,* cit., p. 18.

[35] Eisenstein, *Lessons,* cit., p. 29.

[36] The emphasis on the active participation of the reader/viewer and the importance of reaching the audience's psyche is also an integral part of Eisenstein's film theories about spectator identification, as elaborated in his 1924 article *The Montage of Film Attractions*.

[37] Zola, *La Terre*, quoted in Eisenstein, *Lessons*, cit., pp. 27-28. The version of *La Terre* used by Eisenstein was translated by Ann Lindsay.

Reading this text from Eisenstein's perspective, one realizes that the author has visited the street in question while observing meticulously his surroundings. Zola's ability to stimulate the visual memory of the viewer by creating film 'shots' hinges on his talent for realism and on his ability to extract elements from real life, same as a film director chooses out of his environment, the elements to be shot. Zola would repeatedly visit the places where the action in his novels were set, he would research meticulously the habits of people from various social classes to describe them accurately, and he would write down their actions in time and space, same as a director chooses his filming locations, draws his storyboard, and creates his cue sheets.[38] Eisenstein did the same while preparing for his film *The General Line* by living in the Soviet countryside, researching the attitudes of peasants towards the land and the changes incurred by the coming of new modern and industrialized times. Experiencing real life for both authors and film-makers, instead of inventing stories or remembering them. It is precisely 'this' working method with its strong emphasis on estranging real life that generates the visual/cinematic quality to Zola's cue sheets and makes them inspirational for films, and since the author operated like a director, we can also use films as a tool to interpret texts.

To conclude, although Sergei Eisenstein remains widely known as a film director and theorist, his writings on art history which he developed in the Soviet Union of the 1930s, enjoy a certain degree of independence from his other artistic practices.

During this decade of oppression and political purges, translation of works of European authors multiplied, visits from Westerns increased, and publications on aesthetics and on art grew numerous. As Moscow sought cultural hegemony in Europe in an attempt to emulate the magnetism of Paris, it founded its very own socialist realist literary paradigm and tried to integrate it in 'world literature'. Although several authors emerged as particularly relevant for this quest for cosmopolitanism, Émile Zola was crucial in debates pertaining to realism, exemplified by Nikolai Bukharin's 1934 speech at the Soviet Writers Congress.

Also Eisenstein's theories of the late 1920s, but especially of the 1930s, reflect this rich and cosmopolitan intellectual climate, with his referencing of Engels' mention of the difference between Zola and Balzac, modern paintings, etc.[39] But the director's interest in Zola had a different objective in mind than

[38] R. Cousins, *Zola et le Cinema,* cit..

[39] Clark, *Moscow The Fourth Rome,* cit., p. 107.

the Soviet Union cosmopolitan aim: he was searching for the antecedents of cinema throughout the history of all arts, and found specific and isolated moments in which artists and authors employed visual and textual devices and methodologies, that would later become part of the practice of film-makers, that François Albera called 'cinematism'. Eisenstein located this cinematic practice first and foremost in the writings of Zola. And same as a text can be visually endowed with the qualities of cinema, cinema can also be used as a prism to interpret the text.

Over time, the complexity of Eisenstein's writings on Zola increased, and he went from merely referring to the author's cinematic methodology, to examining the difference between image and representation in the arts to prove that Zola's generalized image is capable of communicating the essence of its own descriptions, and that he is capable of transcending realism towards a higher level of understanding of what this realism implies in 1937.

Two years later, Eisenstein's desire to find common denominators between images and words incited him to think of Zola in terms of a painter; Edouard Manet, as he demonstrated how the latter's treatment of the lady at *Un bar au Folie-Bergères* is similar to Zola's elaboration of his protagonists. Eisenstein's 'cinematism' implies the letting go of artistic media and of the strict linear evolution of the arts in favor of a more complex network in which images in texts, paintings, and films are not time-bound, and can refer to each other unhindered.

Also, 'cinematism''s double function, of both pointing out the presence of cinema in texts and paintings preceding it, as well as the reconsidering the arts through terms and concepts that are part of film-making, aid Eisenstein in redeeming arts of their fragmentary nature by integrating them into cinema.

Abstract

The scholarship around Sergei Eisenstein has mainly considered him as a film director and theorist, therefore failing to take into account his extensive work on the history of art and his quest for the antecedents of cinema in images and texts predating film. François Albera studied this quest along with the use of cinema as a tool to interpret the arts and gave these two functions the name of 'cinematism'. My paper intends to mark the beginning of Eisenstein's cinematism in 1928 with the analysis of the cinematic quality of Émile Zola's writings. Firstly, I will contextualise the French

author's presence in pre-revolutionary Russia and then in the Soviet Union of the 1930s. Secondly, I will examine three important articles by Eisenstein citing Zola: *Literature and Cinema: A Reply to A Questionnaire* (1928), *Laocoon* (1937), *Lessons from Cinema* (1939), so as to uncover cinematism in the plasticity of his texts as well as in Eisenstein's use of devices that would later become part of the aesthetic practices of film-making to understand his oeuvre.

La critica ha considerato Sergei Eisenstein soprattutto come un regista e un teorico, tralasciando in questo modo il suo vasto lavoro nell'ambito della storia dell'arte, nonché la sua ricerca per antecedenti al cinema in immagini e testi precorrenti la pellicola. François Albera ha studiato questa ricerca di Eisensetin insieme all'utilizzo del cinema in quanto strumento per interpretare le arti, dando a queste due funzioni il nome di 'cinematismo'. Il mio articolo intende segnare l'inizio del cinematismo di Eisenstein nel 1928 con l'analisi della qualità cinematica della scrittura di Émile Zola. In un primo momento mi occuperò di contestualizzare la presenza dell'autore francese nella Russia pre-rivoluzionaria e poi nell'Unione Sovietica degli anni '30. In un secondo momento analizzerò tre importanti articoli in cui Eisenstein cita Zola: *Literature and Cinema: A Reply to A Questionnaire* (1928), *Laocoon* (1937) e *Lessons from Cinema* (1939), in modo da rivelare il cinematismo nella plasticità dei suoi testi nonché nell'uso, da parte di Eisenstein, di dispositivi che diventeranno parte delle pratiche estetiche cinematografiche, con l'obiettivo di approfondire la sua produzione artistica.

Emilio Amideo

Queer Tidalectics: Sea-change in *Giovanni's Room* by James Baldwin

> Words […] are full of echoes, of memories, of associations – naturally. They have been out and about […] for centuries. […] In the old days, of course, when English was a new language, writers could invent new words and use them. Nowadays it is easy enough to invent new words […] but we cannot use them because the language is old. […] In order to use new words properly you would need to invent a new language; and that, though no doubt we shall come to it, is not at the moment our business. Our business is to see what we can do with the English language as it is. How can we combine the old words in new orders so that they survive, so that they create beauty, so that they tell the truth? That is the question.[1]

In this excerpt, from a 1937 BBC radio broadcast for the series *Words that Fail Me,* Virginia Woolf maintains that words come always loaded with implications and that, in order to produce a new meaning and, as a consequence, a new understanding of reality, it is necessary to combine them in new and different ways. This combination, Woolf seems to suggest a few pages later, is made possible by the metamorphic potential of words themselves, by their capacity to be unstable, shifting, fluid: «it is their [words'] nature to change. […] because the truth they try to catch is many-sided […] and it is because of this complexity that they survive. We pin them down to one meaning […] they fold their wings and die».[2] The movement that Woolf suggests, the metamorphic aspect of words and their potential to be combined in order to express the unsayable or the not yet said, is what prompted the African American writer James Baldwin to address queer desire in the 1950s.

In the absence of, or in the face of very scant, representations of homosexuality in literature in those years – even less so by black writers – Baldwin subtly turned to the aquatic imagery in his novel *Giovanni's Room* (1956) as a way of expressing a more complex and fluid conception of sexuality in a society still strictly bound to dichotomous thinking, particularly in relation to issues

[1] V. Woolf, *Craftsmanship*, in *The Death of the Moth and other Essays*, London, The Hogarth Press, 1942, pp. 126-132, pp. 129-130.

[2] Woolf, *Craftsmanship*, cit., pp. 131-132.

of gender and sexuality. Baldwin tries to find a fluid language that, as Luce Irigaray would theorise in the late 1970s, «overflows the subject», that is to say, it undoes the common notion of the unified and all rationalist Western *cogito* by blurring its boundaries through a discussion which, like fluids themselves, is «unstable», uncontainable, both «inside/outside of philosophical discourse».[3]

Drawing on Edward Kamau Brathwaite's concept of 'tidalectics' and on the work on queer temporalities,[4] this paper aims at reading Baldwin's novel through what I would call a 'queer tidalectics' in order to show how the author's use of aquatic images associated with queer desire, has the potential of re-imagining life outside of contemporary «racialized heteropatriarchy».[5]

Queer Tidalectics

> Queer subcultures produce alternative temporalities by allowing their participants to believe that their futures can be imagined according to logics that lie outside of those paradigmatic markers of life experience – namely, birth, marriage, reproduction, and death.
>
> Judith Halberstam, *In a Queer Time and Place* (2005)

The main aim of the anti-essentialist and anti-identitarian discourse of queer theory is to sustain that sexuality is not natural, but is rather discursively constructed and historically contingent.[6] The endorsement of heteronormativity, that is to say of heterosexuality as the 'norm' in society, is reflected in what Elizabeth Freeman calls 'chrononormativity'. As an institutionalised regulation of time meant to preserve the state apparatus, 'chrononormativity' compels in-

[3] L. Irigaray, *The "Mechanics" of Fluids*, in *This Sex which is not One*, Eng. trans. by C. Porter, Ithaca – New York, Cornell University Press, 1985 (1977), pp. 106-18, p. 112.

[4] Especially J. Halberstam, *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York, NYU Press, 2005; J. E. Muñoz, *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, New York, NYU Press, 2009; and E. Freeman, *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*, Durham, Duke University Press, 2010.

[5] J. S. Allen, *Black/Queer/Diaspora at the current conjuncture*, «GLQ: A Journal of Gay and Lesbian Studies», 18:2-3, 2012, pp. 212-248, p. 220.

[6] Cf. N. Sullivan, *A Critical Introduction to Queer Theory*, New York, NYU Press, 2003, p. 1.

dividuals toward maximum productivity by organising their lifetime, literally, and expectations: birth, health preservation, wealth accumulation, reproduction, and death.[7] Hence, by imagining alternative modalities of existence, as the epigraph to this section advances, queer theory and politics necessarily situate themselves in dissonance with the common and linear notion of time. As José Esteban Muñoz sustains in *Cruising Utopia*:

> Queerness is not yet here. Queerness is an ideality […] that can be distilled from the past and used to imagine a future. […] The here and now is a prison house. We must strive, in the face of the here and now's totalizing rendering of reality, to think and feel a *then and there*. […] Queerness is also a performative because it is not simply a being but a doing for and toward the future. Queerness is essentially about the rejection of a here and now and an insistence on potentiality or concrete possibility for another world.[8]

Queerness' intrinsic potentiality to create another world, its grounding itself in an alternative temporality which breaks up the historical temporal order, is evoked also in the concept of 'tidalectics'. The term, coined by the Barbadian theorist Brathwaite by joining the words 'tidal' and 'dialectics', expresses a resistance to the synthesising *telos* of Hegel's dialectic by invoking the movement of the sea waves, of the tides, as a way of explaining our histories, lifestyles and life changes. Through the performing of a going out and a return movement which does not have an imposed resolution,[9] Brathwaite's cyclical, oceanic poetics of flows and currents is hence characterised by interruptions, repetitions and returns. Tidalectics can be thus read as a 'queer' conception of time that validates a fluid, rhizomatic,[10] and relational[11] approach to the past (and present) while clashing with the linear and fixed Western official historiography. In refusing the violence inherent in monolithic thinking and linear historiographic accounts, the trajectory of both theoretical paradigms takes the shape of a 'détour' (in Édouard Glissant's terminology): «not a return to the longing for origins

[7] Cf. Freeman, *Time Binds*, cit., p. 3.

[8] Muñoz, *Cruising Utopia*, cit., p. 1.

[9] Cf. Naylor, *Poetic Investigations: Singing the Holes in History,* Evanston, Northwestern University Press, 1999, p. 145.

[10] Cf. G. Deleuze and F. Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Eng. trans. by B. Massumi, London, Continuum, 2003 (1980).

[11] Cf. É. Glissant, *Poetics of Relation*, Eng. trans. by B. Wing, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2006 (1990).

[…] but a return to the point of entanglement».[12] The long history of the erasure of queer desire, which mirrors the attempt of colonialism to obliterate the origins of the Afro-diasporic tradition, enables a rethinking of the false universality of what Glissant terms 'systematic thought' (*pensée du système*) to venture into a 'trace thought' (*pensée de la trace*):[13] a non-linear process which recognises the importance of a necessarily fragmented memorial retrieval, but also (and especially) of syncretism and the creation of a 'usable past'.[14] The 'trace', then, is meant as Deleuze's and Guattari's 'rhizome', that is multiple rather than univocal or dichotomous, circular rather than linear, broken and dispersed but always recreating itself.[15] Against the attempts to break, disperse and silence queer desire, Baldwin thus demonstrates in his novel the possibility of alternative modalities of existence. In anticipating and fruitfully conflating both theoretical paradigms, Baldwin links queer desire to the aquatic imagery in order to conjecture not only the disruption of the linearity of gender essentialism but also the subversion of the Western binary and individualistic ontological system. Through the homoerotic subtext – literally a sub(merged)text, a text underwater – of *Giovanni's Room*, Baldwin disentangles desire from rooted and monolithic interpretations and 're-presents' it as multiple and nomadic.

The Sub(merged)text in Giovanni's Room

> Prefer what is positive and multiple, difference over uniformity, flows over unities, mobile arrangements over systems. Believe that what is productive is not sedentary but nomadic.
>
> Michel Foucault, Preface to *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, (1983)

[12] Glissant, *Caribbean Discourse: Selected Essays*, Eng. trans. by M. Dash, Charlottesville, University of Virginia Press, 1994, p. 26. Drawing on Deleuze's and Guattari's rhizomatic thinking, by 'détour' Glissant refers to a departure ('dé-part') which is also a return ('re-tour'), and yet becomes a different thing altogether.

[13] Cf. Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1990, p. 14.

[14] Firstly theorised by the American historian and literary critic Van Wyck Brooks, the concept of 'usable past' refers to the production through narrative of an otherwise irretrievable past and has been widely used in the black diasporic tradition. Cf. V. W. Brooks, *On Creating A Usable Past*, «The Dial. A Fortnightly Journal of Criticism and Discussion of Literature and the Arts», LXIV:757, Chicago, 3 January 1917, pp. 337-341.

[15] Cf. Deleuze and Guattari, *A Thousand Plateaus*, cit., pp. 3-28.

Since the beginning, *Giovanni's Room* demonstrated to be an atypical, even 'problematic', text, bound to create interest and even public outrage for a long time to come. Following the publication of his first largely autobiographic novel, *Go Tell it on the Mountain* (1953), which introduced Baldwin as the most promising black novelist of the second half of XX century, his second novel – with his white characters, the homosexual theme and the Parisian location – seemed doomed to fail. In a 1984 interview Baldwin explained the reason behind his decision to leave out any black character from his novel:

> […] *Giovanni's Room* came out of something I had to face. […] I certainly could not possibly have – not at that point in my life – handled the other great weight, the "Negro problem." The sexual-moral light was a hard thing to deal with. I could not handle both propositions in the same book. There was no room for it. I might do it differently today, but then, to have a black presence in the book at that moment, and in Paris, would have been quite beyond my powers.[16]

Baldwin's decision to carry on with the homosexual theme, despite being advised to 'heterosexualise' the main love story of the novel, met fierce opposition. His agent Helen Strauss, after openly advising him to burn the manuscript in order to avoid the demise of his emerging career, decided to end their professional relationship. The editor of his first novel, Alfred A. Knopf, refused to publish the novel for fear of legal consequences. It was only thanks to the British editor Michael Joseph that the novel was published in 1956.[17]

Set in the bohemian environment of post-WWII Paris – the same that Baldwin frequented in his Parisian 'exile' started in 1948 –[18] the novel narrates the

[16] J. Baldwin interviewed by J. Elgrably, *James Baldwin, The Art of Fiction No. 78*, «The Paris Review», 91 (Spring 1984), http://www.theparisreview.org/interviews/2994/the-art-of-fiction-no-78-james-baldwin (last accessed: 15 January 2016).

[17] Subsequently the novel was accepted also by the American publishing house Dial Press. Cf. Y. Y. DeGout, *Dividing the Mind: Contradictory Portraits of Homoerotic Love in Giovanni's Room*, «African American Review», 26:3, Fiction Issue, (Autumn, 1992), pp. 452-435, p. 452.

[18] Aware of the difficulty that many authors have highlighted in defining Baldwin's departure from the United States either as an 'expatriation' or as an 'exile', I have decided to use 'exile' in this paper because this is the word that Baldwin uses to describe his own condition: «I was an exile long before I went away […] I am an exile because I can't live in America under the terms on which Americans offer me my life». Baldwin and M. Mead, *A Rap on Race*, Philadelphia, Lippincott, 1971, pp. 220-221.

story of a young and white American man, David, who leaves his country in order to "find himself":

> Perhaps, as we say in America, I wanted to find myself. [...] I think now that if I had any intimation that the self I was going to find would turn out to be only the same self from which I had spent so much time in flight, I would have stayed at home. But again, I think I knew, at the very bottom of my heart, exactly what I was doing when I took the boat for France.[19]

As the story evolves, the reader understands that rather than trying to find himself, David flees his homoerotic feelings. After recalling a first homoerotic encounter in his childhood with Joey, a school friend with whom he fears losing his manhood,[20] David takes a boat for France where he meets Hella, an American girl to whom he soon proposes. «I wanted a woman to be for me a steady ground, like the earth itself» (GR: 305) he explains later on, metaphorically connecting heterosexual marriage with stability. His aim is to comply with what Baldwin calls the 'American ideal of manhood', that is to say with the societal construction of heteronormative masculinity and its code of conduct.[21] While Hella is away in Spain, pondering over his marriage proposal, David meets Giovanni, an Italian bartender with whom he has a passionate love affair that ends abruptly upon Hella's return. While Giovanni's life slowly descends into tragedy as, accused of a murder, he is sentenced to death, Hella discovers the truth about David's sexuality and leaves him. The narration ends with David's final departure from Paris.

The novel, which clearly criticises heteronormativity and its damaging effects on a healthy heterosexual or homosexual relationship, is structurally interested by the 'queer tidalectics' paradigm as the narrative strategies of *analepsis* and *prolepsis* break up the linearity of the narration. The story starts with a lone David in a big house in the south of France on the eve of Giovanni's execution, it con-

[19] Baldwin, *Giovanni's Room*, in T. Morrison (ed.), *James Baldwin: Early Novels and Stories*, New York, The Library of America, 1998 (1956), pp. 217-360, p. 236. From now on quoted 'GR' in the text.

[20] Recalling the masculine features of Joey's body, David remembers: «The power and the promise and the mystery in that body made me suddenly afraid. That body suddenly seemed the black opening of a cavern in which I would be tortured till madness came, in which I would lose my manhood» (GR: 226). The choice of the character's name – Joey – moreover allows Baldwin to play with David's contrasting feelings of fear and joy, as he recalls that during the night that they spent together they: «[…] gave each other *joy*» (GR: 225, my emphasis).

[21] Cf. Baldwin, *Freaks and the American Ideal of Manhood*, «Playboy», January 1985.

tinues with a long flashback through which David remembers his relationship with Giovanni, and eventually ends, coming full circle, with David's final departure on the morning of Giovanni's execution. This cyclical and open-ended structure is emphasised by the presence of smaller back and forth movements that testify to the constant washing upon each other of past and present.

Through the use of the aquatic imagery, the 'queer tidalectics' returns at a thematic level in the opposition between stasis (earth) and movement (water). By representing David as constantly anxious over his performance of heteronormative masculinity, Baldwin explores, and eventually reverses, the usual perception of security and stability granted by the land and the danger and instability generally associated with water, movement, or wandering (e.g. the devil as the quintessential wanderer). If pressurised by the society's gaze, David is afraid of «*rocking* through the world *unanchored*» (GR: 271, my emphasis) and wants to find his «mooring posts» through his marriage with Hella (GR: 222), most of the time he is actually drawn to movement. When asked by his father to go back home and «settle down», he ponders: «whenever he said that, I thought of the *sediment* at the bottom of a *stagnant pond*» (GR: 237, my emphasis). Similarly, throughout the novel, his interactions with women are usually associated with groundedness and rigidity, while his relationship with Giovanni is mostly associated with fluidity, movement, and to a greater extent with water, as if suggesting the regeneration that Giovanni brings to his life. The first time that they meet in the gay bar where Giovanni works, David notices: «[i]t was as though his [Giovanni's] station was a promontory and we were the sea» (GR: 241) which is reinforced by the fact that every time he thinks of Giovanni, «a million details, proof and fruit of intimacy, *flood* my [David's] mind» (GR: 313, my emphasis). This first association of Giovanni with water becomes a constant as Giovanni's 'overflowing' of emotions clashes with David's difficulty in letting himself go (GR: 283). In this case, movement is associated with affect, as when David describes his attraction for Giovanni through the image of the flowing of a defrosted river:

> […] I really loved Giovanni, who had never seemed more beautiful than he was that afternoon. And, watching his face, I realized that it meant much to me that I could make his face so bright. I saw that I might be willing to give a great deal not to lose that power. And *I felt myself flow toward him, as a river rushes when the ice breaks up*. (GR: 288, my emphasis).

The happiness and love that David feels with and for Giovanni are, nevertheless, often accompanied by David's second thoughts, sprouting out of his sense of inadequateness when confronted with society's stereotypes and rigid norms

of masculine conduct. Accordingly, the positive qualities associated with water become threatening in David's mind. Already connected with Giovanni (and as such with queer desire), the aquatic imagery becomes synonym with 'transgressive' behaviour: the 'queer tidalectics' does not only privilege movement over fixity, but is also characterised by a basic disruptive potential. When Hella gets back from Spain her 'transgressive' decision to postpone the heteronormative aspiration of creating a nuclear family is marked by the fact that «[s]he smelled of the wind and sea» (GR: 318), and again, when she asks David to marry her, she pleas: «David please let me be a woman. […] *Don't throw me back into the sea*» (GR: 353, my emphasis).[22] Indeed, the evolving of the story shows that even Hella's acceptance of David's marriage proposal is not dictated by love, but by societal expectations.

Later on, aquatic images are used by David in his reconstruction of the events leading to the death of Guillaume – the owner of the bar in which Giovanni worked for some time – and to the incarceration of Giovanni for his murder. In this context, the aquatic imagery is not only conceived of as threatening but becomes a means for the expression of an unspeakable pain, as Giovanni's refusal of the sexual advances by Guillaume turns into a rape:

> He [Giovanni] tries to talk, to be practical, to be reasonable, but of course, it is too late, *Guillaume seems to surround him like the sea itself*. And I think that Giovanni, tortured into a state like madness, *feels himself going under*, is overcome, and Guillaume has his will. I think if this had not happened, Giovanni would not have killed him. For, with his pleasure taken, and while *Giovanni still lies suffocating*, Guillaume becomes a business man once more and, walking up and down, gives excellent reasons why Giovanni cannot work for him anymore. Beneath whatever reasons Guillaume invents the real ones lies hidden and they both, dimly, in their different fashions, see it: Giovanni, like a falling movie star, has lost his drawing power. Everything is known about him, his secrecy has been discovered (GR: 348, my emphasis).

The image of Giovanni being dragged underwater, recalls a similar expression used by David to describe something that he cannot name: the fear that his feeling for Giovanni has awakened in him. Remembering the time spent with Giovanni, David recalls: «Now – now of course, I see something very beautiful in those days, which were such a torture then. I felt, then, that Giovanni was *dragging me with him to the bottom of the sea*» (GR: 313-314, my emphasis).

[22] Symbolically enough, David is caught cheating on Hella with a sailor: a figure mixing sea imagery with wandering.

It is particularly the room that David shares with Giovanni that assumes aquatic connotations and becomes a sort of metaphor not only for David's relationship with Giovanni but also for 'non-normative' sexualities in a heteronormative society. Drawing on Mikhail Bakhtin's use of the concept of 'chronotope' for literary analysis, that is to say a trope bearing witness to the intrinsic interconnectedness and inseparability of spatial and temporal relationships,[23] the room could symbolically represent: a 'closet' as the «structure of gay oppression»;[24] an enclosed and protected space for self-expression; a cavern associated with castration fear through a psychoanalytical reading; or a womb, in its capacity to create a new life.

Describing the room David recalls: «I remember that life in that room seemed to be occurring beneath the sea, time flowed past indifferently above us, hours and days had no meaning» (GR: 281). It is particularly this (in)different flowing of time which David experiences in the room that is of interest to this paper, as it suggests the possibility for an alternative temporality or tempo-r(e)ality that the two manage to create together. The room as a chronotope, read through a 'queer tidalectics', represents indeed an epistemic interruption in the dominant heterosexist discourse, as it enables David and Giovanni to create an alternative (dis)order and to experience life otherwise, that is to say outside of the 'norm' dictated by heteronormative society and its chrononormativity. This alternative tempo-r(e)ality, however, has to remain hidden ('beneath the sea') in order to be fully enjoyed, and indeed when society's heteronormative gaze dawns upon David, he continues:

> In the beginning our life together held a joy and amazement which was newborn everyday. Beneath the joy, of course, was anguish and beneath the amazement was fear; […] anguish and fear had become the surface on which we *slipped and slid*, losing balance, dignity, and pride (GR: 281, my emphasis).

On the surface, that is to say facing society's judgement, the positive emotions connected with water assume again negative connotations, derailing the possibility of creating a space for the expression of their 'forbidden' desire. The room becomes for David claustrophobic and threatening: the windows appear

[23] Cf. M. M. Bakhtin, *Forms of Time and the Chronotope in the Novel*, in M. Holquist (ed.), *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakthin*, Eng. trans. by C. Emerson and M. Holquist, Austin, University of Texas Press, 2011 (1981), pp. 84-258.

[24] E. K. Sedgwick, *Epistemology of the Closet*, Berkley, University of California Press, 1990, p. 71.

as two big staring eyes, the ceiling seems to lower like a demonic cloud, and the yellow ceiling light resembles a hanging «diseased and undefinable sex» (GR: 291) testifying for the judgement and pressure that David feels from society and its pathologisation of homosexuality. With his mind saturated by these discourses, David believes that the key to the disorder of the room is a «matter of punishment and grief», and believes that Giovanni has brought him there in order to destroy the room and to give Giovanni a new and better life (GR: 291). Giovanni, instead, in order to show to David how much «love had changed him» (GR: 291) starts working on the renovation of the room:

> He [Giovanni] had some weird idea that it would be nice to have a bookcase sunk in the wall and he chipped through the wall until he came to the brick and began pounding away at the brick. It was hard work, it was insane work, but I did not have the energy or the heart to stop him. In a way he was doing it for me, to prove his love for me. He wanted me to stay in the room with him. Perhaps he was trying, with his own strength, to push back the encroaching walls, without, however, having the walls fall down (GR: 313).

Giovanni's insane work on the room symbolically demonstrates how he tries with all his strength to make room for their love in a society which ostracises it, but without having the whole system collapsing. While at first David believes that Giovanni wants him to destroy the room (the 'closet'), hindsight he understands that Giovanni was already over the Western dichotomous structuring of sexuality as something which is secret and has to be revealed, and which is also partly responsible for its pathologisation.[25] Giovanni recognises the true metamorphic potential of the room, the possibility for another world,

[25] In *The Will to Knowledge*, Michel Foucault sustains that Western cultures, through a mechanism of knowledge-power, have historically tended toward the revelation of the practices pertaining to sexuality. In other words, by indirectly forcing individuals to reveal the 'secret' of their sexual practices, Western cultures have constituted a *scientia sexualis*, whose desire to define the 'truth' about sexuality is responsible for the pathologisation of certain forms in which sexuality comes. To these cultures, Foucault opposes the ones belonging to the ancient Chinese, Japanese, Indian, Roman and Arabo-Moslem societies, where sexuality remained *ars erotica.* In these cultures the pleasure connected to sexuality had to remain secret, not because it was perceived as negative, but because the truth did not come from a categorisation of the practices of pleasure, but from the pleasure itself, that would have lost its validity and virtue if made known. Pleasure, therefore, was intended as an experiential practice to be known as such, according to its intensity and reverberation on the body and soul. In this context the practice of initiation was privileged, as opposed to the Western knowledge-power structure based on the strategy of confession. Cf. M. Foucault, *Scientia Sexualis*, in *The History of Sexuality Vol. 1: The Will to Knowledge*, Eng. trans. by R. Hurley, London, Penguin, 1998 (1976), pp. 53-73.

which David only grasps once the situation has irrevocably precipitated: «I scarcely remember how to describe that room. […] I did not really stay there very long […] but it still seems to me that I spent a lifetime there. Life in that room seemed to be *occurring underwater*, as I say, and it is certain that I underwent a *sea-change* there» (GR: 289, my emphasis). The reference to the different tempo-r(e)ality is again aided by the aquatic imagery which serves not only as an enhancer of perceptions (the few months that David spends sharing the room with Giovanni become a lifetime), but also to blur temporal categories. As Neil Browne sustains:

> […] the sea […] contains the past, present, and future; indeed, in the cycle of things, the distinction between these humanly defined temporal categories become blurred. Time does not seem linear – if anything is cyclical, experiential, linked with the processes of living, dying, and decomposing of various life forms.[26]

The metamorphic potential of the cyclical, experiential time that David perceives in the room is emphasised by the use of the word 'sea-change' intertextually evoking a deep transformation «into something rich and strange».[27] The life that David experiences in the room as a chronotope, albeit strange – and 'strange' is one of the meanings of the word 'queer' – indeed enriches him past his expectations. Through a 'queer tidalectics', that is to say through the experiencing – aided by aquatic imagery – of an alternative temporality which does not 'flow' historically (and as such heteronormatively) but cyclically, experientially, relationally, David understands (and with him the readers) the possibility for a different world. Jacques, who like all the minor characters in Baldwin's oeuvre is pivotal in conveying the narrative meaning,[28] recognises this potential for change when, with reference to the friendship between David

[26] N. Browne, *Activating the 'Art of Knowing': John Dewey, Pragmatist Ecology, and Environmental Writing*, «ISLE», 11.2 (Summer 2004), pp. 1-24, p. 20.

[27] Literally meaning 'deep transformation', the expression 'sea change' was coined by William Shakespeare in *The Tempest*, when Ariel sings about King Alonso's death by drowning and the metamorphosis he goes through. Recalling how King Alonso's bones became coral and his eyes pearls, Ariel sings: «[n]othing of him that doth fade/But doth suffer a sea-change/Into something rich and strange». W. Shakespeare, *The Tempest*, 1.2.403-405.

[28] In a 1984 interview Baldwin sustained that «minor characters are the subtext, illustrations of whatever it is you're trying to convey. […] They carry on the tension in a much more explicit way than the majors». Cf. Baldwin interviewed by Jordan Elgrably, *James Baldwin, The Art of Fiction No. 78*, cit.

and Giovanni, he tells David: «you are afraid it may change you. […] love him and let him love you […] you can give each other something which will make both of you better – forever – if you will *not* be ashamed, if you will only *not* play it safe» (GR: 267). Despite his love for Giovanni, David fears a world which constantly slips from his grasp, which is out of control. This is especially evident when he decides to leave Giovanni and meets him for the last time. In this occasion Giovanni opens up to David and tells him his story: he used to live in a small Italian village with his wife but, overwhelmed by the desperation of witnessing the death at birth of his child, he decided to leave everything behind him to move to Paris. After hearing his story, David recalls:

> I stood up, my head was turning. Salt was in my mouth. The room seemed to rock, as it had the first time I had come here, so many lifetimes ago. I heard Giovanni moan behind me: '*Chéri, Mon très cher*. Don't leave me. Please don't leave me.' I turned and held him in my arms staring above his head at the wall, at the man and woman on the wall who walked together among roses (GR: 336).

With the room rocking, salt in his mouth, and an altered perception of time, David describes again his discomfort through aquatic images. He embraces Giovanni and notices the only wall that, despite Giovanni's efforts in renovating the room, was «destined never to be uncovered» (GR: 289). That wall presents a wallpaper in which a man and a woman «perpetually walked together, hemmed in by roses» (GR: 289) symbolically representing the, as yet, dominant and unalterable heterosexist norm. Feeling like he could not move, as if his «feet were held back by water» (GR: 306), David recalls the very last moment he saw Giovanni:

> I will never forget the last time he looked at me. […] Giovanni sat on the bed, completely naked, holding a glass of cognac between his hands. His body was dead white, his face was wet and grey. I was at the door with my suitcase. With my hand on the knob, I looked at him. Then I wanted to beg him to forgive me. But this would have been too great a confession, any yielding at that moment would have locked me forever in that room with him. And in a way this was exactly what I wanted. I felt a tremor go through me, like the beginning of an earthquake, and felt for an instant, that I was *drowning* in his eyes (GR: 339, my emphasis).

David feels like drowning in Giovanni's eyes and wishes to remain forever locked in his room, that he now recognises as his dwelling place: his life with Giovanni gives him a sense of belonging that he cannot find in the threatening

world waiting outside those four walls. David understands that he will never be able to erase Giovanni from his memory and that Giovanni's room has irrevocably altered him, so much that towards the end of the story it is Hella's body – the one that he thought of as a refuge, the safe mooring post – that becomes threatening: «I felt my flesh recoil. […] I was frantically intimidated by her breasts, and when I entered her I began to feel that I would never get out alive» (GR: 350).

Giovanni's body becomes a constant presence in his mind. In the night preceding his execution, while David gets undressed to have a shower, the reflection of his naked body in the mirror starts to merge with that of Giovanni's as evoked by his memory. He imagines Giovanni's tensed muscles opposing resistance to his executioners while he is dragged to the guillotine, and his forthcoming beheading becomes a haunting parallel to David's castration: the demise, psychically and physically, of queer desire. Feeling trapped in the reflected image, which symbolically represents society's controlling gaze, David longs to «crack that mirror and be free» (GR: 359).

By announcing the death of Giovanni, Baldwin seems to adjust to the classic script that wants the 'deviance' removed in order to restore the 'order'. After all, when David and Giovanni meet for the first time, he entrusts Giovanni with a reflection on time which hauntingly foresees his death:

> '[…]. Time is just common, it's like water for a fish. Everybody's in this water, nobody gets out of it, or if he does the same thing happens to him that happens to the fish, he dies (GR: 247-248).

The figurative connection of water with time, in this case, affirms the impossibility of living 'out of time': recalling not only a sort of *memento mori*, but also a reflection on the impossibility of living in a world which does not accommodate difference. The end of the novel seems to confirm this state of things as David, preparing to depart on the morning that would lead to Giovanni's death, tears off the letter containing the time of the execution and watches its pieces flying about in the wind. Yet, when it all seems lost, in a final tidalectic movement, the wind blows some fragments of the letter back on him. Baldwin's closure to his novel is highly symbolical as it represents the folding of time upon itself. In resisting closure and with that erasure, Baldwin's 'queer tidalectics' disrupts the linear, chrononormative (which is also heteronormative) experience of time and history.

Conclusion: A Cultural Sea-change

If, to say it with Sara Ahmed, the queer body «does not extend the shape of this world, as a world organized around the form of the heterosexual couple»,[29] then Baldwin uses a language that draws on aquatic imagery not only as a means of expression for the unsayable – namely queer desire in the 1950s – but also to show the possibility of creating an alternative to society's heteronormativity. In Baldwin's quest for a dwelling time and place for queer people, Giovanni's presumed death at the end of the novel is not in vain, since his literary 'sacrifice' does not signal the demise of queer desire, but it rather calls for a future reverberation of its power, already manifest in the changes brought in David's life. Through a candid depiction of pain and loss, but also of love and joy, Baldwin shows the complexity of the human experience while conceiving a path-breaking text in the expression and recognition of queer desire. In other words, through an anticipation of the 'queer tidalectics' paradigm, Baldwin uses old words in a new order that blurs the boundaries of dichotomous categorisations pertaining to sexuality and opens up the potential for a cultural 'sea'-change:

> You write in order to change the world, knowing perfectly well that you probably can't, but also knowing that literature is indispensable to the world [...]. The world changes according to the way people see it, and if you alter, even by a millimeter, the way […] people look at reality, then you can change it.[30]

Abstract

In his second novel *Giovanni's Room* (1956), often quoted among the texts reconstructing a queer genealogy, the African American writer James Baldwin presented the damaging effects of what Jafari S. Allan has termed Western classed and 'racialized heteropatriarchy' (Allen 2012).

Drawing on the fruitful conflation of two theoretical paradigms – namely Edward Kamau Brathwaite's concept of 'tidalectics' and the work on queer temporalities (Hal-

[29] S. Ahmed, *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*, Durham, Duke University Press, 2006, p. 20.

[30] Baldwin, *interview with Mel Watkins*, «New York Times Book Review» (23 September 1979), p. 3.

berstan 2005; Muñoz 2009; Freeman 2010) – this paper aims at exploring how, through the use of aquatic imagery as a dissolvent of borders and categories, Baldwin tries to find a language to express an alternative to this normative and oppressive system. Brathwaite's 'tidalectics' (a 'tidal dialectic'), that draws on the back and forth movement of the tides to express a cyclical temporality which resists closure, parallels the resistance of queer temporalities to 'chrononormativity', that is the structuring of individuals' lifetime according to the rhythms of birth, accumulation of wealth, reproduction, and death.

In Baldwin's novel, shaped around the *ménage à trois* which sees the male protagonist (David) involved with his American fiancée (Hella) and his Italian secret lover (Giovanni), it is especially the room that David shares with Giovanni which assumes aquatic connotations. The room then, through the paradigm offered by the 'queer tidalectics', will be read as an ever-changing place of transformation that enables Baldwin to find a site for the expression and recognition of queer desire, while disrupting the linearity of Western historiography and gender essentialism.

Nel suo secondo romanzo *Giovanni's Room* (1956), spesso menzionato tra i testi che ricostruiscono una genealogia queer, lo scrittore afroamericano James Baldwin presenta gli effetti disastrosi di ciò che Jafari S. Allan ha definito come l''eteropatriarcato razzializzato e classista occidentale' (Allan 2012).

Sulla base della feconda combinazione di due paradigmi teorici – il concetto di 'tidalectics' di Edward Kamau Brathwaite e la produzione teorica intorno alle temporalità queer (in particolare Halberstan 2005; Muñoz 2009; Freeman 2010) – questo articolo intende esplorare il modo in cui, attraverso l'utilizzo dell'immaginario acquatico come solvente di confini e categorie, Baldwin cerca un linguaggio adatto ad esprimere un'alternativa a questo sistema normativo ed oppressivo. La 'tidalectics' (una dialettica delle maree) di Brathwaite, infatti, nel suo ispirarsi al moto delle maree per esprimere una temporalità ciclica che resiste qualsiasi chiusura, si pone in parallelo alla resistenza che le temporalità queer oppongono alla 'crononormatività', ossia allo strutturarsi della vita degli individui secondo i ritmi della nascita, dell'accumulazione di capitale, della riproduzione e della morte.

Nel romanzo di Baldwin, che si struttura intorno al triangolo amoroso che vede il protagonista (David) coinvolto in una relazione con la sua fidanzata (Hella) e con l'italiano Giovanni, è soprattutto la camera che David condivide con Giovanni che finisce per assumere connotazioni acquatiche. La stanza, dunque, attraverso il paradigma teorico offerto dalla 'queer tidalectics' (dialettica delle maree queer), sarà letta come luogo di trasformazione continua che permette a Baldwin di trovare una modalità di espressione e riconoscimento del desiderio queer, scardinando al contempo la linearità della storiografia occidentale e dell'essenzialismo di genere.

Giulia Imbriaco

Fuori di testo: il *pastiche* di Kathy Acker in *Blood and Guts in High School* (1978)

> «What are you like?»
>
> «I think I'm basically a painter who uses words. And I'm pretty influenced by a lot of political semiotic theory. And I like rock and roll».
>
> Kathy Acker interviewed by Tom Vitale[1]

Kathy Acker è una scrittrice americana nata a New York nel 1947 e morta a Tijuana, Messico, nel 1997. Viene inserita sotto diverse etichette: scrittrice sperimentale, d'avanguardia, postmoderna, post-punk, avant-pop, terrorista letteraria, femminista positiva, post-femminista... I suoi lavori hanno una cifra stilistica talmente *sui generis* da rendere difficile una sua catalogazione. Quel che è certo è che Kathy Acker fu un'intellettuale attiva e reattiva, influenzata da diverse correnti artistiche e di pensiero, e oltre a scrivere romanzi, racconti e saggi lavorò nel cinema, teatro, musica, grafica e body-art. Tutto ciò le diede il suo riconoscibile approccio non letterario alla scrittura.[2]

Per lei scrivere ha sempre significato esprimere se stessa senza costrizioni esterne e questo si nota subito dalla sperimentazione che le è propria, la quale non tiene conto né di canone, né di tradizione, né tanto meno di buone maniere, come si intuisce già dal titolo del suo romanzo che si intende analizzare in questo articolo: *Blood and Guts in High School* (1978).[3] Sono varie le traduzioni possibili del titolo, dato che «blood and guts» secondo il *Macmillan Dictionary online* significa «exciting action, including violence», mentre «guts» al plurale significa

[1] T. Vitale, K. Acker, *A Movable Feast*, audiotape, cit. in R. Siegle, *Suburban Ambush. Downtown Writing and the Fiction of Insurgency*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1989, p. 49.

[2] Cfr. Siegle, *Suburban Ambush*, cit., p. 26.

[3] Nella relazione si farà riferimento alla seguente edizione, riportando il numero delle pagine fra parentesi: K. Acker, *Blood and Guts in High School Plus Two*, London, Pan Books, 1984 (1978).

viscere, intestini, e porta lo stesso senso figurato di fegato in italiano, inteso come coraggio.[4] Si potrebbe tradurre come «Sangue e budella alle superiori» – un titolo che fa pensare a un film horror per ragazzi, così come la macabra copertina nell'edizione di Pan Books del 1984 disegnata da Sue Coe (si veda fig. 1).

La trama, che si può ancora rintracciare nonostante il postmodernismo del romanzo, segue la formazione di Janey, una bambina di 10 anni, ninfomane, che passa attraverso tre luoghi e tre fasi: Merida, Messico – la casa del padre e la relazione con lui che le fa da «boyfriend, brother, sister, money, amusement, and father» (7); New York – la scuola superiore, la vita di strada e la prigionia presso un commerciante di schiavi persiano che le insegna il mestiere di prostituta; Nord Africa – in viaggio per città esotiche e simboliche come Tangeri e Alessandria d'Egitto, dove Janey spera di comprendere se stessa grazie alla scrittura e all'incontro con lo scrittore Jean Genet. È una sorta di romanzo di formazione dark per una bambina che cresce in un mondo patriarcale e che cerca una propria identità. Quello che fa Acker in questo come negli altri suoi testi è cercare di svelare le politiche di genere che hanno posto sotto silenzio la soggettività femminile. Allo stesso tempo cerca di trovare una voce propria per se stessa e per Janey perché, secondo la teoria di diverse femministe fra cui Luce Irigaray, solo in questo modo i paradigmi del mondo occidentale potrebbero spostarsi e trasformarsi.[5] La soggettività femminile è intesa da Acker come un problema testuale oltre che sessuale, «implicated as it is in the sexual/textual dilemma that positions women as objects of discourse and desire».[6]

Con veemenza nelle sue opere Acker ha mostrato la forza oppressiva, violenta e impersonale di ogni discorso esistente negli Stati Uniti negli anni in cui fu attiva, ponendosi così all'interno non tanto (o non solo) delle teorie femministe, ma di tutto quell'ampio contesto culturale del secondo Novecento che mise in dubbio le verità fondanti il discorso filosofico occidentale, domandando un'analisi critica delle sue categorie. Oltre al femminismo, ritengo che anche postmodernismo, decostruzionismo e poststrutturalismo si

[4] *Macmillan Dictionary Online*, © Macmillan Publishers Limited 2009–2016: http://www.macmillandictionary.com/dictionary/british/blood-and-guts e http://www.macmillandictionary.com/dictionary/british/guts# (ultimo accesso: 05 gennaio 2016).

[5] Cfr. L. Irigaray, *The Power of Discourse and the Subordination of the Feminine. Interview*, in R. Kearney, M. Rainwater (eds.), *The Continental Philosophy Reader*, London and New York, Routledge, 2005, pp. 413-424, p. 418.

[6] K. Brennan, *The Geography of Enunciation. Hysterical Pastiche in Kathy Acker's Fiction*, «Boundary 2», Summer 1994, p. 246.

possano ascrivere a questo processo di interrogazione generale.[7] Questi approcci si trovano strettamente intrecciati nel pensiero e nell'opera ackeriana. Questo articolo, pur evidenziando l'importanza delle teorie femministe come quelle di L. Irigaray e H. Cixous per la riflessione sulle soggettività marginali, si concentrerà maggiormente sul pensiero di figure quali M. Foucault, R. Barthes e J. Derrida, evidenziando il legame fra le loro idee sul linguaggio e la produzione letteraria ackeriana dalla forte impronta postmodernista.

Le protagoniste di Acker combattono con il loro linguaggio. All'interno dei loro mondi sono degli agenti plenipotenziari del discorso dominante; dimostrano un'alta competenza nel navigare fra i sistemi di significati legati alle loro formazioni discorsive; ma ineluttabilmente raggiungono i limiti del loro linguaggio e cercano salvezza demolendolo, cercando nuove vie per generare 'un' significato che sia valido per la propria vita.[8] Le parole di Michel Foucault sul dolore insopportabile che si sente nello scoprire che c'è un'assenza del sé nel discorso, non c'è interiorità e l'Io non sopravvive, «[a]nd that in speaking I am not banishing my death, but actually establishing it»,[9] sarebbero un'ottimale epigrafe all'intero lavoro di Acker.

Secondo Roland Barthes non è possibile trovare un posto fuori da un linguaggio che è l'oggetto in cui il potere si inscrive: il linguaggio è sempre infettato dalla sua stessa logocentricità. Eppure Barthes crede che «Writing (*écriture*, as opposed to *écrivance*, the unselfconscious writing of discourses) was the type pf practice that would allow us to dissolve the image-repertoires of our language», dove le *image-repertoires* sono la designazione barthesiana di «The Lacanian imaginary – a set of images functioning as a misunderstanding

[7] Sulla comprensione dei termini post-strutturalismo, postmodernismo, decostruzionismo e femminismo come parte di un'unica reazione alle ideologie autoritarie e ai sistemi politici alla base della cultura occidentale, si rimanda a: J. Rivkin, M. Ryan (eds.), *Literary Theory: An Antohology*, Part 4 - *Post-structuralism, Deconstruction, Post-modernism*, Maiden-Oxford-Victoria, Blakwell Publishing, 2004, pp. 257-388; e S. Sim (ed.), *The Routledge Critical Dictionary of Postmodern Thought*, London and New York, Routledge, 2001, pp. 3-14.

[8] «[La] regolarità della scrittura è sempre sperimentata da parte dei suoi limiti; si trova sempre nell'atto di trasgredire e di invertire tale regolarità che accetta sfruttandola; la scrittura si dispiega come un gioco che oltrepassa infallibilmente le proprie regole, passando così all'esterno. Nella scrittura il pericolo non sta nella manifestazione o nell'esaltazione del gesto di scrivere; non si tratta di incastrare un soggetto in un linguaggio; si tratta dell'apertura di uno spazio in cui il soggetto scrivente non cessi di sparire». Foucault, *Che cos'è un autore?*, in M. Foucault, *Antologia*, a cura di V. Sorrentino, Feltrinelli, Milano, 2008, (1969), p. 63.

[9] M. Foucault, *The Archaeology of Knowledge and The Discourse on Language*, New York, Pantheon, 1972, p. 210.

of the subject by itself».[10] La scrittura, continua Barthes, è «[the] grand imposture which allows us to understand speech (*langue*) outside the bounds of power»,[11] ed invita alla pluralità e al *displacement* per sovvertire il linguaggio dall'interno.

Sembra proprio che Kathy Acker abbia accolto l'invito e cerchi a «Language/ to get rid of language», come lei stessa scrive in questo romanzo (76).[12] Così Janey in *Blood and Guts in High School* spazia nella pluralità del linguaggio, usando generi testuali fra i più vari (romanzesco, teatrale, poetico, giornalistico, diaristico) e giungendo sino all'uso di inserti grafici, figurativi. Mappe oniriche, schede tecniche, disegni pornografici, appunti manoscritti e favole illustrate s'innestano nel layout del libro e nel suo tripudio di generi. Un *pastiche* davvero ricco di testi e immagini, o più in generale di codici semantici che si dissolvono in un gioco di rifrazione infinito, così creando 'una' nuova scrittura della soggettività femminile. Ed è importante sottolineare che è 'una' scrittura e non la scrittura, perché al cuore del problema sul linguaggio vi è il palesarsi dell'arbitrarietà di ogni discorso. Al contrario, quando un discorso si dice 'verità', quando perde la capacità di contestualizzarsi, diventa opprimente per una o l'altra categoria di persone. Questo è il fondamento della teoria semiotica e politica a cui faceva riferimento Kathy Acker nell'intervista con Tom Vitale citata in epigrafe.

Come afferma Jacques Derrida nel 1963, «l'inquietudine sul linguaggio – che è anche del linguaggio e prodotta nel linguaggio stesso»[13] aveva allora

[10] W. Touponce, *Literary Theory and Difficulty*, in A. C. Purves (ed.), *The Idea of Difficulty in Literature*, New York, New York University Press, 1991, p. 67.

[11] R. Barthes, *Inaugural Lecture at the Collége de France, 7 January 1977*, in R. Kearney, M. Rainwater (eds.), *The Continental Philosophy Reader*, London-New York, Routledge, 1996, pp. 364-377, p. 367.

[12] Dalla citazione dell'intervista che segue, rilasciata da Kathy Acker a Sylvére Lotringer fra il 1989 e il 1990, si deduce che i filosofi francesi furono fondamentali per lei per comprendere quel che già stava compiendo: «Meeting you changed me a lot because by introducing me to the French philosophers, you gave me a way of verbalizing what I had been doing in language. I didn't really understand why my sexual genders kept changing; why basically I am the most disoriented novelist that ever existed». K. Acker and S. Lotringer, *Devoured by Myths. An Interview with Silvére Lotringer*, in Lotringer (ed), *Hannibal Lecter, My Father*, New York, Semiotext(e), 1991, p. 10. Non sapendo tuttavia quando Acker conobbe Lotringer e quando quest'ultimo le consigliò la lettura dei filosofi francesi, non si può affermare con certezza che la scrittrice conoscesse gli scritti di Barthes al momento della stesura di *Blood and Guts in High School.*

[13] J. Derrida, *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi, 1971, p. 3.

invaso la riflessione universale in tutti i campi del sapere a partire da, o forse solo in contemporanea con, l'invasione dello strutturalismo come fenomeno di massa.[14] Portato alla sua radicalizzazione con il nome di post-strutturalismo, quest'ultimo ha sostanzialmente cambiato il modo di porre l'interrogazione nei confronti di ogni oggetto, ponendo in dubbio la stessa essenza dell'oggetto. A partire dalla distinzione fra *langue* e *parole* teorizzata dal linguista Ferdinand de Saussure negli anni Dieci del Novecento (ossia la distinzione fra l'insieme di possibilità e potenzialità linguistiche in ogni momento dato e l'atto individuale e parziale del parlare), gli studiosi della scuola francese negli anni Sessanta e Settanta si concentrarono sulla *langue* per giungere alla teorizzazione del sistema totale dei segni. L'impresa è intesa da Fredric Jameson come lo studio del linguaggio o del discorso come sovrastruttura o ideologia, come «il sistema di valore inconscio o il sistema delle rappresentazioni che ordina la vita sociale a ciascuno dei suoi livelli, rispetto e contro il quale gli atti e gli eventi individuali e sociali consci hanno luogo e diventano comprensibili. […] [L]o strutturalismo può essere considerato uno dei primi tentativi consistenti e auto-coscienti di elaborazione di una filosofia dei modelli (costruita in analogia col linguaggio): il presupposto qui è che ogni pensiero conscio avvenga dentro i limiti di un modello dato e sia in tal senso determinato da quello».[15] Lo strutturalismo francese utilizzava il metodo dello strutturalismo linguistico per definire le strutture in cui è costituito l'oggetto della scienza coinvolta (testo letterario per la critica letteraria, la psiche per la psicoanalisi, l'aggregazione sociale per l'antropologia, …). Il post-strutturalismo, invece, compì una contestualizzazione delle regole secondo cui una data società vive, si regola, pensa, si relaziona. Colte solitamente come normali o naturali, tali regole vengono ora prese come oggetto di riflessione: da verità sovrastoriche divengono scelte storiche; e il linguaggio non è più inteso come costituito dal soggetto, ma come costituente il soggetto.

In questo ampio contesto teorico rientra anche *Blood and Guts in High School* di Kathy Acker. Il linguaggio è al centro del ragionare, dello scrivere e dell'esistere di questa artista. In questo romanzo Acker riflette contemporaneamente su tre

[14] Secondo F. Jameson, la nascita dello strutturalismo come «movimento di massa […] si può propriamente datare dalla pubblicazione dei *Tristi Tropici* di Lévi-Strauss nel 1955 […], e il cui apice può essere considerato la doppia apparizione, fra il 1966 e il 1967, degli ormai leggendari *Scritti* di Lacan e dei tre principali testi di Derrida». F. Jameson, *La prigione del linguaggio. Interpretazione critica dello strutturalismo e del formalismo russo*, Bologna, Biblioteca Cappelli, 1982, p. 12.

[15] Jameson, *La prigione del linguaggio*, cit., p. 93.

grandi questioni legate al linguaggio, costantemente interconnesse l'una con l'altra: a) come discorso auto-convalidante che proclama la verità, come se ogni segno fosse legato sempre a un significato stabile, unico e vero, in un rapporto biunivoco, universale e naturale; b) come discorso egemonico patriarcale che non tiene in considerazione la donna in quanto soggetto; c) come morte dell'autore e del romanzo, ossia della questione sull'impossibilità di dire senza rinchiudere, o sulla possibilità difficile e auto-contraddittoria proposta da diversi post-strutturalisti, quali Barthes o Derrida, di dire in *différance*.

In questa sede intendo soffermarmi sul primo punto, costituente la base per l'affermazione dei successivi (che difatti non potranno non comparire *in nuce* in alcuni punti dell'argomentazione che segue). Esso è posto magistralmente in crisi da Acker in questo romanzo grazie agli inserti figurativi, i quali smentiscono la stabilità del discorso e agiscono su entrambi i legami presenti nel campo della significazione individuati da Saussure: quello frontale fra significato e significante, e quello laterale fra un significante e un altro significante.[16] Iniziando dall'indagine sul legame frontale fra significato e significante, esso è esposto in tre momenti.

1) Si incontra dapprima in *The Persian Poems by Janey Smith* (71-93), quaderno di appunti manoscritti dalla protagonista durante la prigionia dello schiavista persiano Mr. Linker. I *Poems* riportano gli sforzi nell'imparare la lingua persiana e vi si contrappongono due alfabeti (il persiano e il latino), due direzioni standard di scrittura (da destra a sinistra per il persiano, da sinistra a destra per l'inglese), e in generale due grammatiche, due fonetiche, due lessici differenti e non combacianti che rivelano l'esistenza di più di un modello di significare, e dunque di pensare, la realtà (si vedano figg. 2-3). In mezzo a un *pot-pourri* di brevi frasi contrassegnate dalla semplicità («Janey is a girl») o dall'assurdità («there are fresh hairs»), si trovano gli insegnamenti dell'ideologia («Janey is expensive, / but cheap»; «a woman is dirty/black head»), ma anche la rivolta contro questa che parte dal linguaggio stesso: così il lungo elenco di «to have Janey/to buy Janey/to want Janey/...», in cui la protagonista è sempre oggetto posseduto, termina con «to know Janey», da cui poi parte la sezione finale in cui Janey riassume cosa ha imparato. È in questa sezione, anche, che è inserita in doppia lingua la frase «Language/to get rid of language». Come se Acker dicesse che

[16] Cfr. Jameson, *La prigione del linguaggio*, cit., p. 36.

qualunque sistema segnico si usi, la donna rimane un oggetto posseduto (o espandendo il concetto: ogni sistema segnico è portatore di un proprio modello di significare, una sovrastruttura, un'ideologia), ma anche che, come afferma sopra Barthes, la scrittura può essere *écriture*, in opposizione a *écrivance*, lo scrivere spontaneo dei discorsi.

2) Tre pagine successive di scarabocchi dalla frase introduttiva: «I don't know what or who's happening» (106-108). Le parole, scritte in diverse direzioni, ripetute in diversi accostamenti, sembrano essere state scelte e accostate per il loro suono (ad esempio il primo scarabocchio recita: «puke googoo me yumn shit shit shit face me»), e disperdono il loro valore segnico: non è possibile comprendere, manca un nesso logico. Questi scarabocchi appaiono come sintomi di grafomania, di un bisogno patologico di scrivere, nonostante non si riesca a significare: «me me me } who is this?», «I I I I I I I I I ← I wish that there was a reason to believe this letter» (si veda fig. 4). Il segno, costituito di significato e significante, ha perso il significato, e il significante viene ripetuto cercando in questo modo un'auto-convalidazione di se stesso. Nella crisi del legame fra significato e significante messo in pagina si afferma l'arbitrarietà di tale legame.
3) L'incipit della fiaba illustrata intitolata *The World* (141-164). Alla fine della fase africana nella formazione di Janey, l'eroina fallisce nel suo tentativo di essere soggetto autonomo in un discorso maschile e muore. Con la morte del soggetto, alla fine teorica del romanzo, è possibile un nuovo inizio, che parte proprio dalla creazione del mondo e dalla creazione con esso di un doppio sistema segnico, quello verbale e quello visivo: «this is a flower. ❀» (si vedano figg. 5-6). In questo nuovo mondo, Janey parte per recuperare il libro più importante sulla trasformazione umana, nascosto nel corpo morto di Catullo, «because all books were written by dead people». La crisi dei sistemi segnici attuata durante tutto il resto del libro ha portato alla loro morte, insieme alla morte dell'eroina. Dalla morte, dalla crisi, è possibile partire per risignificare. La favola illustrata finisce infatti con l'affermazione positiva: «So we create this world in our own image» (si veda fig. 7). Una delle contraddizioni, propria di questo romanzo e delle teorie post-strutturaliste, è il non poter dire la risignificazione se non con gli stessi segni della significazione precedente. La possibilità di cambiamento del linguaggio e del discorso socio-culturale in generale, è contenuto in esso stesso.

Attraverso l'analisi ackeriana del legame fra significato e significante, la scrittrice ha fatto trasparire l'arbitrarietà di ogni sistema segnico e quindi di

ogni sistema discorsivo, che altro non è se non la stessa possibilità alla base di un ragionare politico sul discorso come ideologia, sul ruolo possibile della letteratura e degli scrittori (punti b e c).

L'altro legame nel campo della significazione posto in crisi negli inserti figurativi di *Blood and Guts in High School* è quello laterale, nel passaggio da un sistema significante a un altro, ossia nel passaggio dal testo verbale al testo visivo. «I'm basically a painter who uses words», afferma Acker nella citazione in epigrafe. Cosa significa esattamente questa frase? Sono la pittura e la letteratura interscambiabili? Sono due sistemi segnici differenti, anche se entrambi possono essere inseriti all'interno di un unico grande discorso, ad esempio la pittura e la letteratura occidentali fanno entrambe parte del discorso occidentale. Se così fosse, il significato di pittura e letteratura appartenenti a un unico discorso culturale sarebbe il medesimo, e sarebbe solo il significante ad essere diverso. Ne è prova l'usanza tradizionale per cui i disegni inseriti in romanzi e in enciclopedie fissano in un'immagine definita ciò che altrimenti l'immaginazione del lettore costantemente trasformerebbe. Sono illustrazioni didascaliche che aiutano la configurazione. Eppure le illustrazioni di Acker tolgono ogni fissità, rompono le descrizioni testuali, moltiplicano le interpretazioni. Gli inseriti figurativi in *Blood and Guts in High School* sono virali perché fanno tremare nel regno del romanzo stesso, il regno della parola scritta, ciò che il romanzo afferma con le lettere.

Anche in questo caso si delineano tre tipologie di inserti figurativi, i quali evolvono insieme all'eroina in questo particolare romanzo di formazione: i disegni pornografici di Merida, le mappe dei sogni di New York, e le parabole grafiche dopo la morte di Janey in Egitto.

1) Nelle pagine narranti le vicende ambientate a Merida sono inseriti semplici disegni in bianco e nero, con didascalie che rimandano al testo. Se è semplice dire che al centro di questi disegni regna indiscussa la sessualità, è più difficile invece estrapolare la loro funzione nell'economia del volume. Prendiamo come esempio proprio l'immagine che ha nome «Merida» (14) (si veda fig. 8): il disegno ritrae due mani femminili, con un anello all'anulare sinistro, che indicano il punto in cui un pene entra sotto una maglia con zip. Ma è una maglia con zip? Dove sono le gambe? E soprattutto cosa significa tutto l'insieme? In questo caso la dicitura «Merida» ai piedi dell'immagine ci suggerisce essere una figurazione simbolica della città in cui Janey e il padre vivono. È una città che è un fallo, dunque patriarcale, eppure è un fallo che non è eretto, simbolo di virilità trionfante, ma quasi si nasconde. Si potrebbe ipotizzare che una parte della città sia celata (sotto la presunta maglia). Nel

testo Merida è, in effetti, descritta come doppia: vi vivono i messicani che «think money is more important than beauty», e i maya per cui «beauty is more important than money» (13). Ma nonostante questa differenza, i due popoli sono accomunati nell'usare la donna come oggetto nello scambio patriarcale, e quindi possono essere entrambi incorporati figurativamente nel fallo. I due popoli, tuttavia, non sono alla pari, dato che i messicani sfruttano i maya per trarne proventi economici, a questo forse si deve la mancanza di «virilità» del fallo e del suo nascondersi sotto questa zip, ossia al fatto che una parte di questa società patriarcale è soggiogata. Qual è il ruolo delle mani femminili? L'anello al dito fa presumere che non si tratti di Janey, dato che non è sposata, ma più probabilmente simboleggiano la donna come proprietà dell'uomo. Si trovano in una posizione sovrastante che potrebbe essere intesa per una posizione di controllo, come per una posizione funzionale e subalterna. Bisognerebbe comprendere se esse stiano indicando (se sì cosa), oppure forse stanno scoprendo la città di Merida, rappresentando così una presa di coscienza della simbologia sottostante la vita della città.

In uno solo schizzo Acker ha inserito tanto materiale capace di dare adito a tante letture come nessuna, senza inserire nel testo verbale chiari indizi che svelino in maniera compiuta il significato di questa immagine. In generale, si potrebbe affermare che le immagini, attraverso la sessualità – intesa da Acker come accesso primario, come contatto più diretto dell'io alla realtà –, rendono possibile una connessione fra la Janey inserita nelle *image-repertoires* proprie del mondo patriarcale e una Janey che tenta di autodefinirsi con dei primi tentativi di segni che fuoriescano dai codici di significazione abituali, che richiedano un alto lavoro interpretativo o immaginativo, ma soprattutto che non possano stigmatizzarsi in un'unica interpretazione. Spesso, infatti, viene da chiedersi se gli indizi contenuti nelle illustrazioni non siano in realtà nient'altro che vicoli ciechi, enigmi creati non per essere risolti ma per essere depositari magici di mistero. Vi è addirittura un'illustrazione («My cunt red ugh», 19) la cui didascalia non riprende il testo principale – come capita invece per tutte le altre didascalie delle illustrazioni della prima parte del romanzo. Questo porta il lettore a uno stato confusionale: in un primo momento diffida del suo stesso atto di lettura, poi successivamente pone in dubbio il legame fra codice di significazione testuale e quello figurativo. È una confusione in grado di aprire una sorta di universo parallelo alla narrazione, uno spazio privo di confini in cui tutto è possibile, in cui ogni cosa si interconnette all'altra in una serie infinita di rimandi e incastri lasciando aperta l'interpretazione ultima.

2) Questo universo parallelo senza confini, fatto di rimandi e incastri, intravisto nelle immagini isolate della prima parte, si trova ben più visibile nelle mappe oniriche di New York (si vedano fig. 9-10). Qui i diversi frammenti di cui è composto il *pastiche* ackeriano sono uniti all'interno di tre tavole: vi si trovano la storia col padre, le rovine maya, la città di New York, insieme ai «magic places» successivi e creature fra le più svariate. È impossibile leggere queste mappe secondo una logica, ci si può solo lasciare andare a connessioni improvvise o perdersi nel gioco (forse irrisolvibile) di cercarne le fonti prime nel racconto testuale. Ciò permette che a ogni lettura si costruiscano sempre nuovi ordini di lettura, si scoprano nuove parti a cui non si era prestata attenzione prima, e si creino di conseguenza nuove interpretazioni. Qui si rivede l'affermazione di Fredric Jameson, secondo il quale il *pastiche,* questo collage di frammenti, è una pratica neutra, una pratica che non ricade entro «la sana normalità linguistica» del discorso patriarcale, nonostante ne prenda a prestito il linguaggio.[17] Se da una parte, già il gioco plurale del *pastiche* nullifica la normalità linguistica, dall'altra la pratica della ripetizione e della rifrazione continua da codice a codice di significazione porta l'ordine unidimensionale proprio del linguaggio verso una pluridimensionalità delirante – una delle cose prospettate da Barthes nella *Lezione inaugurale al Collège de France* di cui sopra si è citato un passaggio, e che si rivede ancora nella chiamata di L. Irigaray per un tipo di scrittura femminile fluida: «we need to proceed in such a way that linear reading is no longer possible: that is, the retroactive impact of the end of each word, utterance, or sentence upon its beginning must be taken into consideration in order to undo the power of its teleological effect, including its deferred action». [18]

Questa fluidità non è di dominio assoluto della scrittura femminile, ma anzi è una delle caratteristiche più diffuse del fare arte postmodernista. Insieme alla definizione che Acker dà di sé come un'artista che disegna con le parole, essa si ritrova, ad esempio, in altri artisti che stavano formandosi negli stessi anni e nella stessa scena underground newyorchese in cui lei si formò artisticamente: i *writers.* I quadri di un'altra personalità al limite come Jean-Michel Basquiat, per esempio, ricordano molto le *dream maps* ackeriane per la combinazione di parola e immagine e la stilizzazione infantile, tuttavia pregna di un erotismo

[17] Cfr. Jameson, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991, p. 16.

[18] Irigaray, *The Power of Discourse*, cit., p. 420.

dalla forza selvaggia.[19] Secondo Leonhard Emmerling, l'utilizzo delle scritte in Basquiat non rappresenta il desiderio di raggiungere il senso negandolo al contempo, in un trionfo di fluidità e ambivalenza, bensì i legami multiformi creati dall'artista si propongono «come congerie simultanea di espressioni diverse e al contempo ermetiche»,[20] in un trionfo dunque dell'inconnesso e dell'incoerenza pittorica. La multi-stratificazione di significati estremamente diversi, che vanno dalla mitologia greca agli eroi dei fumetti, dà forma a un'identità sfaccettata e a una propria lingua, autonoma, formata da elementi di diversa origine culturale. L'ermeneutica è complicata, ma lascia all'immediatezza una comprensione istintuale.

> Proprio dove elementi pittorici di diversa origine e carattere vengono fusi creando una sorta di «pasticcio» artistico e uno stile dichiaratamente manieristico, le opere di Basquiat acquisiscono una complessità che nessuna volontà potrebbe mai riuscire a motivare in modo più esaustivo come pura espressione.[21]

Questa interpretazione di Basquiat funziona egregiamente per parlare delle mappe oniriche ed è anche analoga a quella proposta dallo studioso Robert Siegle nei confronti della scrittura ackeriana nel suo *toto*:

> […] the narrative neither follows one thread nor signals its transitions. Metaphors fail to describe fairly – it is not exactly layered, because no one thread is higher that another; it is not as continuous as a multistranded cable or rope, not as orchestrated as polyphony, not as staged as choral reading. Perhaps

[19] La divisione fra le diverse arti si stava facendo più labile, per un interesse crescente e diffuso sulla modalità linguistiche generali. La scena artistica newyorchese di fine anni Settanta aveva come centri catalizzatori club e locali in cui musicisti, artisti, poeti, scrittori e performer si incontravano e influenzavano vicendevolmente. Basquiat e Acker frequentavano allora gli stessi luoghi, come ad esempio il *Mudd Club* di Diego Cortez (cfr. L. Emmerling, *Jean-Michel Basquiat. 1960-1988. La forza esplosiva della strada*, Koln, Taschen, 2015, p. 14), e anche se non è sicuro che si conoscessero o che avessero un rapporto d'amicizia, è altamente probabile che l'uno conoscesse le opere dell'altra e viceversa, tanto quanto è sicuro che furono influenzati dallo stesso clima artistico particolarmente intenso del cosiddetto *Downtown New York* degli anni Settanta/Ottanta. Basquiat iniziò la sua attività di *writer* scrivendo brevi componimenti firmati con il tag SAMO nei dintorni del Lower East Side di New York. La testualità rimase presente in molte delle sue opere successive su tela, tanto che alcuni quadri sono composti esclusivamente da elenchi di nomi e parole, da lui definiti "facts". Si vedano ad esempio *Touissant L'Overture versus Savonarola*, 1983; *Pegasus*, 1988; o *Eroica II*, 1988.

[20] Emmerling, *Jean-Michel Basquiat*, cit., p. 29.

[21] Emmerling, *Jean-Michel Basquiat*, cit., p. 46.

> it is most like riding along a country road with someone who keeps changing the channels. We come to recognize the stations to be heard, and we feel that there are important relationships to be drawn from the juxtaposition that occur. We do not have the illusion that they add up to a whole that is coherent by the standards of the formalists. But the juxtapositions do seem to compose the collective but disparate babble that constitutes the consciousness of the contemporary subject.[22]

In questi *pastiche* postmodernisti, parole e immagini interpretano le une lo specchio delle altre: la loro commistione è in grado di *mostrare* il linguaggio invece che semplicemente usarlo, di riconoscere il linguaggio come un immenso alone di implicazioni, di effetti, di eco, di svolte, di ritorni, e gradi. Se si dovessero ritenere valide entrambe queste interpretazioni e si ritenesse valido il parallelo fra Basquiat, almeno quello degli inizi, e Kathy Acker degli stessi anni in cui fu composto *Blood and Guts in High School*, allora diventerebbe chiaro come in entrambi non ci sia una ricerca di coerenza, quanto la ricerca di un'incoerenza (nei termini del contesto semiotico tradizionale). L'incoerenza da loro ricercata è in grado però di comunicare qualcosa sul piano della pura espressione.

Al centro di questi inserti figurativi non vi è più la sessualità, ma le visioni che per Janey sono la cura alla psicosi della vita reale,[23] oppure usando le parole di Robert Siegle sono «zones in which the mind labors to resolve, at least

[22] Siegle, *Suburban Ambush*, cit., p. 79.

[23] Cfr. ad esempio questo brano: «I had to work seven days a week. […] I hated most that I didn't have any more dreams or visions. It's not that the vision-world, the world of passion and wildness, no longer existed. It always is. But awake I was disconnected from dreams. I was psychotic». (40). Ancora: «Dear dreams,/You are the only thing that matters. You are my hope and I live for and in you. You are rawness and wildness, the colours, the scents, passion, events appearing. You are the things I live for. Please take me over./Dreams cause the vision world to break loose our consciousness./Dreams by themselves aren't enough to destroy the blanket of dullness./The dreams we allow to destroy us cause us to be visions/see the vision world./Every day a sharp tool, a powerful destroyer, is necessary to cut away dullness, lobotomy, buzzing, belief in human begins, stagnancy, images, and accumulation. As soon as we stop believing in human beings, rather we know we are dogs and trees, we'll start to be happy./Once we've gotten a glimpse of the vision world (notice here how the conventional language obscures: WE as if somebodies are the centre of activity SEE what is the centre of activity: pure VISION. Actually, the VISION creates US. Is anything true?) Once we have gotten a glimpse of the vision world, we must be careful not to think the vision world is us. We must go farther and become crazier». (37)

imaginatively, the contradictions of experience».[24] Esse sono esplicitamente indirizzate a una nuova percezione del mondo e connesse con l'elaborazione di altri codici di significazione diversi da quelli standard. Eppure questi continuano ad appartenere a un mondo esclusivamente interiore, mentale. Infatti, sul piano delle esperienze, Janey è dichiarata nuovamente fallita anche dopo le *Dream Maps* nel suo tentativo di adeguarsi al secondo modello (dopo quello di figlia/moglie) che la società patriarcale le propone: prostituta, donna – oggetto dell'imprenditorialità e della sessualità maschile. Il padrone Mr. Linker la respinge perché simbolicamente malata e le fa trovare un biglietto aereo per il Nord Africa. Lo scrittore omosessuale francese Jean Genet, le cui opere fecero molto discutere per gli alti contenuti di violenza, erotismo e ambiguità morale, è qui la guida di Janey nella scoperta della scrittura (*écriture*) e quindi nella scoperta della soluzione del problema della soggettività femminile.[25] Hélène Cixous nel saggio *La Jeune Née* (1975) aveva indicato proprio Genet come modello d'eccezione nell'universo patriarcale, come una di quelle rare figure poetiche maschili che non si era fatto "programmare" e che poteva produrre una 'scrittura femminile' in grado di frantumare l'unità della cultura fallologocentrica e riassemblarla in un «a whole made up of parts that are wholes, not simple, partial objects but varied entirety, moving and boundless change».[26] Eppure, in *Blood and Guts in High School*, anche Genet, per quanto figura anomala per il discorso patriarcale, si riafferma maschio perché non riesce a percepire l'ambivalenza della donna, la sua rottura interna data da un immaginario maschile imposto su una soggettività femminile. Egli stesso alimenta tale idea fittizia della donna portando Janey all'annichilimento: «The more she [Janey] tries to be whatever she wants, the more he [Genet] despises her» (131). Dopo che Genet si scopre essere nient'altro che la terza figura di padre-padrone per la protagonista, Janey muore di cancro.

[24] Siegle, *Suburban Ambush*, cit., 82.

[25] Jean Genet è guida all'atto dello scrivere trasgressivo, ed anche guida in una città, Tangeri, che si presenta in quanto *testo,* dato che Acker la descrive a partire dall'immagine che di essa è stata data dalla letteratura e dal cinema dei «colonizzatori» di quest'area, come si comprende dai riferimenti a film hollywoodiani quali *Casablanca* (Michail Curtis, 1942) e *Morocco* (Josef von Stonberg, 1930) (cfr. Brennan, *The Geography of Enunciation*, cit., p. 244), e dalla stessa presenza di Genet. È una formalizzazione del discorso egemonico occidentale giunto a colonizzare anche semioticamente il territorio africano, ed è anche un tributo e insieme un attacco alla figura dello scrittore come guida nel mondo empirico oltre che in quello trascendentale.

[26] H. Cixous and C. Clément, *The Newly Born Woman*, London, I.B. Tauris Publishers, 1996 (1975), p. 84, 87.

3) Ecco che con la morte della protagonista, la fine del suo essere oggetto e testo nel mondo patriarcale, si apre la possibilità del cambiamento e della rinascita che Janey sognava. La storia infatti non finisce, ma si trasforma in una favola illustrata intitolata *The World*. Come si diceva sopra, si ri-inizia con la creazione del mondo e l'invenzione dei codici semiotici, prima di partire per il viaggio verso la tomba di Catullo alla ricerca del libro delle trasformazioni.

Il testo e le immagini della favola superano la fine del romanzo stesso, lo trascendono, sottolineando così da una parte l'idea della morte come rinascita,[27] dall'altra l'idea dell'immortalità del discorso e della letteratura (oltre i confini della morte dell'autore e del romanzo), ma soprattutto mettendo in scena la «forza semiotica» descritta da Barthes che afferma che la letteratura è capace di *agire* i segni piuttosto che distruggerli,[28] quindi è capace di resistere al linguaggio spingendo il linguaggio oltre i suoi confini, anche dopo la morte del soggetto, anzi grazie ad essa.

Acker non chiude il romanzo neanche con la parabola grafica, ma con un breve capitoletto dal titolo «So the doves...» (165), reiterando così con ancora maggior forza il bisogno di morte e trasformazione:

So the doves cooed softly to each other, whispering of their own
events, over Janey's grave in the grey Saba Pacha cemetery in Luxor.
Soon many other Janeys were born and these Janeys covered the earth.

Blood and guts in high school
This is all I know
Parents teachers boyfriends
All have got to go.

Some folks like trains,
                some folks like ships,
I like the way you move your hips,
All I want is a taste of your lips,
                boy,
All I want is a taste of your lips (165).

[27] «Either woman is passive or she does not exist. What is left of her is unthinkable, unthought», scrive ancora Cixous. Cixous and Clément, *The Newly Born Woman*, cit., p. 64.

[28] Barthes, *Inaugural Lecture at the Collége de France*, cit., p. 371.

Le colombe, anch'esse parlanti una propria lingua, si trovano dalla tomba di Janey che combacia con il luogo di sepoltura di Catullo e del libro delle trasformazioni. La morte di Catullo corrisponde alla morte di Janey, la morte di Janey corrisponde alla nascita di tante Janey, la cui storia sarà forse la medesima della Janey che abbiamo letto noi, intrisa di sangue e violenza, e rinvigorita dal desiderio e dalla volontà che darà il la a una nuova storia che irrimediabilmente si innesterà su quella passata.

Se è vero che il legame fra significante e significante tradizionalmente inteso è rotto da Acker nei vari modi qui descritti, è anche vero tuttavia che fonda un nuovo legame uguale e differente: nessuno potrebbe contraddire il fatto che la «pittrice di parole» sta compiendo la stessa azione di indagine sul linguaggio e sul discorso sia tramite le parole che tramite le immagini. Anzi è lei stessa ad affermarlo: «I was never an artist. […] But] I was doing verbally the sort of work that [painters and conceptualist artists] were doing visually, so it made sense. The language was the same. I could get tons of ideas and I could *translate* back and forth».[29] Rimane quindi un significato condiviso da due significanti appartenenti a due sistemi semiotici. Tuttavia, l'operazione ora non è più empirica, descrittiva, com'era quella didascalica tradizionale, ma altamente concettuale. In questa operazione, l'uomo in quanto autore scompare per lasciare il posto ai segni. Di nuovo, ricorrere alle teorie di coloro che furono posti sotto l'etichetta del post-strutturalismo, aiuta a comprendere il percorso concettuale di Acker. In un'intervista con R. Bellour, M. Foucault afferma:

> […] l'uomo non esisteva all'interno del sapere classico. Ciò che esisteva nel luogo in cui noi, adesso, scopriamo l'uomo, era il potere del discorso, dell'ordine verbale, di rappresentare l'ordine delle cose. […] L'uomo è esistito dall'inizio del XIX secolo solo perché il discorso aveva smesso di avere forza di legge sul mondo empirico. L'uomo è esistito là dove il discorso è taciuto. Ora, ecco che con Saussure, Freud e Husserl, al cuore di quanto vi è di più fondamentale nella conoscenza dell'uomo, riappare il problema del senso e del segno.[30]

L'ordine dei segni – che secondo Foucault starebbe dunque riprendendo il posto che occupava all'interno del sapere classico – è incompatibile con l'ordine dell'uomo e per questo la letteratura «deve indubbiamente assumere, e sta assumendo, un altro statuto». Sintomatico di questo cambiamento nello statuto

[29] Lotringer, *Devoured By Myths*, cit., p. 9 (Il corsivo è mio).

[30] Foucault, *Linguaggio, sistema, discorso*, in Foucault, *Antologia*, cit., p. 33.

letterario sarebbe il fenomeno oscillatorio «fra l'interpretazione e la formalizzazione, fra l'uomo e i segni».[31]

In *Blood and Guts in High School* i segni proliferano e si contraffanno l'un l'altro. La proliferazione di superfici verbali e figurative, ognuna significante l'altra, confonde l'operazione mentale e metaforica del lettore.[32] Addirittura, nell'arco della sua opera totale, Acker ripetutamente assembla in diverso ordine lo stesso materiale, aggiunge, si appropria, plagia, ritaglia e invita il lettore a fare le proprie modifiche, a scegliere il proprio percorso di lettura, non solo all'interno di un romanzo, ma nell'insieme generale delle sue opere. Come dice giustamente Douglas A. Martin, la struttura di Acker si dilata piuttosto che restringersi.[33] Così funzionano le illustrazioni aggiunte al romanzo in questione: tolgono ogni fissità e aprono universi paralleli per nuovi 'viaggi', nuove soggettività. La sua modalità di scrittura che si appropria di testi altrui, che riprende propri brani o vicende per includerle in uno e in un altro romanzo, in forma verbale o visiva, riprende la tradizione letteraria per creare qualcosa di nuovo e mandare avanti la narrazione che è vita e che è insieme morte. Non è importante l'uomo, quanto il discorso. Non l'interpretazione, quanto la formalizzazione.

A osservare bene *Blood and Guts in High School*, è difficile definirlo come un 'romanzo'. Larry McCaffery ha parlato infatti di «prose assemblages»,[34] Sylvère Lotringer di «terrorism in literature».[35] Più che al mondo letterario, Acker appartiene al mondo delle sperimentazioni artistiche in generale, concettuali e performative. Nonostante il suo mezzo per eccellenza sia la forma libro e le lettere, lei vi gioca costruendovi strati su strati, reti e rimandi creando un labirinto in cui il segreto è nel lasciarsi andare, smettere di cercare la via di uscita. Il lettore che accetta l'invito di vagare senza meta nel labirinto ackeriano, viaggerà al di là del linguaggio nel discorso: è consigliato abbandonare il desiderio di capire, interpretare, etichettare, e lasciarsi trasportare dalle connessioni improvvise della pura espressione.

[31] Foucault, *Linguaggio, sistema, discorso*, cit., pp. 32-33.

[32] Cfr. Brennan, *The Geography of Enunciation*, cit., p. 245.

[33] Cfr. Douglas A. Martin, *When She Does What She Does: Intertextual Desire and Influence in Kathy Acker*, ProQuest, 2007, p. 32.

[34] L. McCaffery (ed.), *Avant-Pop: Fiction for a Daydream Nation*, Normal, Black Ice Books, 1993.

[35] Lotringer, *Devoured By Myths*, cit., p. 13.

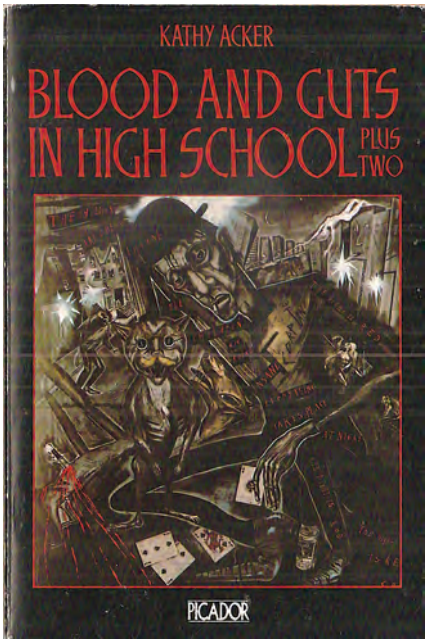
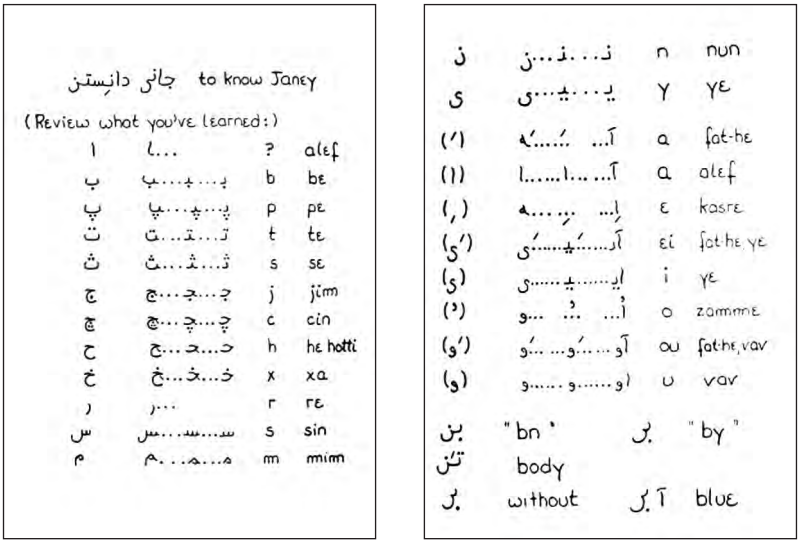


Fig. 1 - Copertina di *Blood and Guts in High School Plus Two*, disegnata da Sue Coe, edizione pan books, 1984.



جانی دانِستن to know Janey

(Review what you've learned:)

ا	ا...	?	alef
ب	ب...ب	b	be
پ	پ...پ	p	pe
ت	ت...ت	t	te
ث	ث...ث	s	se
ج	ج...ج	j	jim
چ	چ...چ	c	cin
ح	ح...ح	h	he hotti
خ	خ...خ	x	xa
ر	ر...	r	re
س	س...س	s	sin
م	م...م	m	mim

ن	ن...ن	n	nun
ی	ی...ی	y	ye
(َ)	آ... ...َ	a	fat-he
(ا)	آ...ا...ا	a	alef
(ِ)	اِ... ...ِ	e	kasre
(یَ)	آ...یَ...یَ	ei	fat-he ye
(ی)	اِ...یِ...ی	i	ye
(ُ)	اُ... ...ُ ...و	o	zamme
(وَ)	آ...وَ...وَ	ou	fat-he vav
(و)	او...و...و	u	vav

بن "bn" بی "by"

تن body

بی without آبی blue

Fig. 2 e 3 - Pagine estratte dai *Persian Poems*, stampate alle pagine 90 e 91 nell'edizione pan books, 1984.

Fig. 4 - Uno dei tre scarabocchi presenti nel romanzo (p. 108).

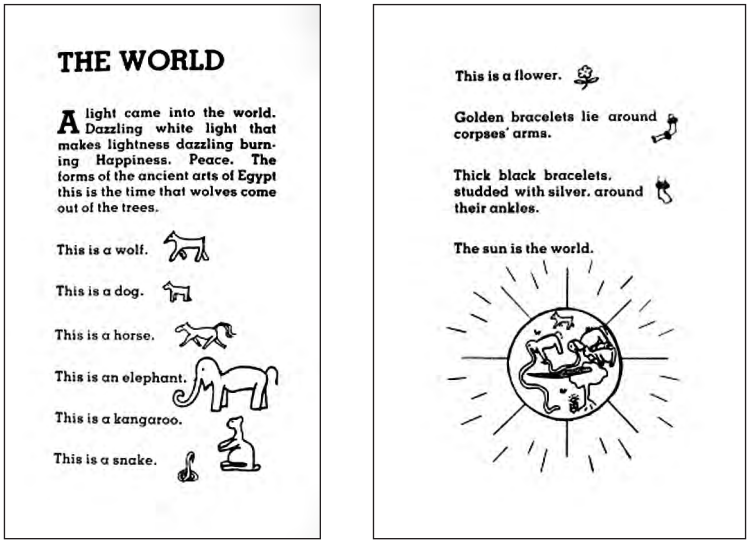


Fig. 5 e 6 - Pagine iniziali della parabola grafica *The World* (pp. 142-143).

Fig. 7 - Ultima pagina della parabola grafica
The World e penultima pagina del romanzo (p. 164).

Fig. 8 - Illustrazione *Merida* (p. 14).

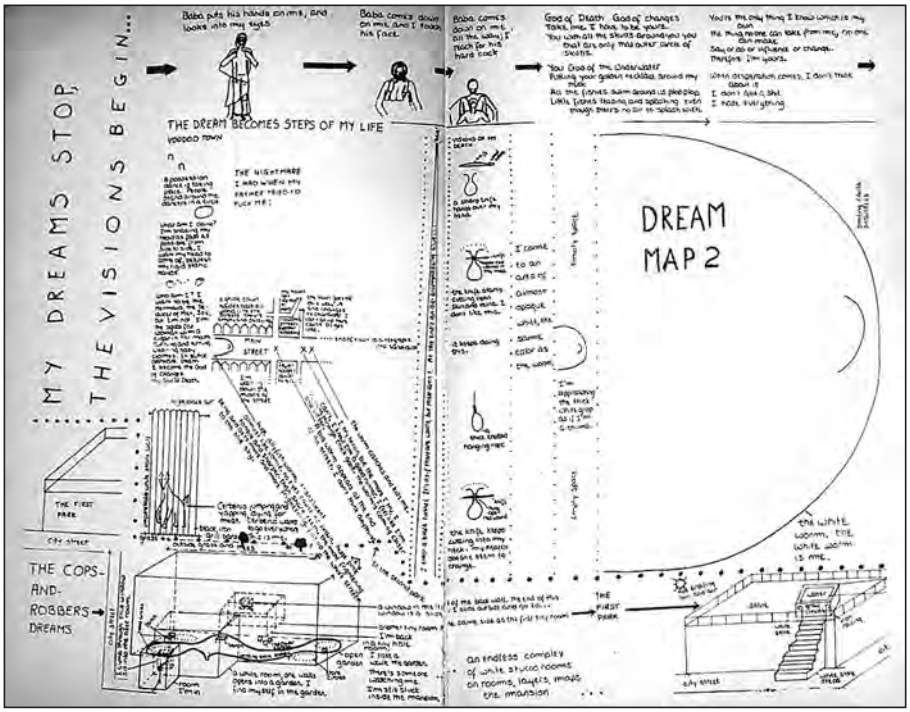


Fig. 9 e 10 - *Dream Map* numero 2 (pp. 48-49).

Abstract

Kathy Acker is one of the writers that more powerfully have exposed the power discourses of the USA between the 1970s and the 1990s. Michel Foucault's words about how unbearable it is to find out that there is an absence of the self in discourses, so that "in speaking I am not banishing my death, but actually establishing it," could work as an epigraph for Kathy Acker's whole work. Her protagonists fight with their own language in order to find their own subjectivity. In their worlds they are plenipotentiaries of the dominant discourse, and demonstrate a high competence in moving between the sign systems connected to their discursive education; but unavoidably they reach the limits of their language and rush for safety by demolishing it, thus opening up new paths of signification and of subjectivity. The article examines how this is effected in *Blood and Guts in High School* (1978) by intermingling words and images. Dream maps, technical files, pornographic drawings, handwritten notes, doodles and graphic stories graft themselves into the book's layout and into its array of genres. In that pastiche, semantic codes dissolve in a play of infinite refraction, while a new writing appears.

Kathy Acker si annovera fra il gruppo di scrittori statunitensi di fine Novecento che con più veemenza hanno indagato i discorsi del potere. Le parole di Michel Foucault su quanto sia insopportabile scoprire l'assenza del sé nei discorsi, cosicché "parlando non allontano la mia morte, ma in realtà la determino", potrebbe funzionare come epigrafe all'intera opera di Kathy Acker. I protagonisti dei suoi testi lottano con il loro stesso linguaggio per trovare la propria soggettività: nei loro mondi sono agenti plenipotenziari del discorso dominante, dimostrando un'alta competenza nel muoversi all'interno dei sistemi segnici connessi con la loro formazione discorsiva; ne raggiungono i limiti e cercano la salvezza allargandone i confini. L'articolo esamina come questo lavoro sia messo in opera attraverso l'interconnessione di parole e immagini nel romanzo *Blood and Guts in High School* (1978). Mappe oniriche, tavole tecniche, disegni pornografici, appunti manoscritti, scarabocchi e storie grafiche si innestano nel layout del libro e nella sua gamma di generi in un *pastiche* dove i codici semantici si dissolvono in un gioco di rifrazioni infinite, aprendo la possibilità a nuove significazioni e soggettività.

Biagio Scuderi

Teatro e immagine: *Die Waküre* e *Parsifal* secondo Federico Tiezzi e Giulio Paolini

> Di quante invenzioni sono state immaginate per creare il piacere, niuna forse ne fu più ingegnosa dell'Opera. Dove quanto ha di più attrattivo la Poesia, la Musica, la Mimica, l'arte del Ballo, e la Pittura, tutto si riunisce a incantare i sensi, a sedurre il cuore, e a fare illusione allo spirito.[1]

Così esordisce il conte Francesco Algarotti nel suo celebre *Saggio sopra l'opera in musica*, un agile discorso che l'autore – attraverso progressive ristampe – sostanzierà con nuove e sempre più ampie argomentazioni. Ma già dall'*editio princeps* del 1755 è chiaro il suo intento: operare una didascalica segmentazione del processo spettacolare, propedeutica all'analisi dei singoli codici e alla prescrizione di alcune regole necessarie affinché al diletto non si avvicendi la noia. Pertanto, dopo aver disquisito del libretto, della musica, della maniera del cantare, del recitare e dei balli, il nobile veneziano indugia sulla valutazione delle scene che «prima di ogni altra cosa nell'Opera attraggono imperiosamente gli occhi»: il pittore scenografo deve essere regolato «dall'erudizione, e da un molto discreto giudizio»,[2] e alle personali bizzarrie conviene che sostituisca la copia fedele di modelli classici. Nell'edizione del 1763 il conte si dilunga financo sull'illuminazione, auspicando che «la amenità di lumi e d'ombre, che hanno i quadri di Giorgione, o di Tiziano, non saria forse anche impossibile trasferirla alle scene».[3] L'osmosi tra figurazione pittorica e teatrale,[4] incentivata e quasi prescritta nel Saggio di Algarotti, genera un processo di contaminazione linguistica in cui il dipinto diviene modello per la scena: la grammatica del colore e la retorica dei 'lumi' – prerogative dei pittori da cavalletto – si innestano sulle tavole del palcoscenico informandolo come 'quadro' che necessita di uno sguardo analitico e contemplativo.

Su questo solco si inscrive l'opera di Federico Tiezzi, regista tra i più colti del panorama contemporaneo, in bilico tra prosa e lirica e artefice di una *écri-*

[1] F. Algarotti, *Saggio sopra l'opera in musica*, Venezia, G. Pasquali, 1755, p. 7.

[2] Algarotti, *Saggio sopra l'opera in musica*, cit., p. 23.

[3] Algarotti, *Saggio sopra l'opera in musica*, Livorno, M. Coltellini, 1763, p. 68.

[4] L. Zorzi, *Figurazione pittorica e figurazione teatrale*, in *Storia dell'arte italiana,* parte prima: *Materiali e problemi*, volume I: *Questioni e metodi*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 421-463.

ture scénique[5] in cui l'innesto delle arti figurative è non già estetico uzzolo quanto consapevole ricerca di grumi semiotici che, nella fattispecie, convertono la rappresentazione in una sorta di *ekphrasis* performativa.

Lo scopo della riflessione seguente è quello di puntare lo sguardo su una scena che si fa 'cavalletto' per una pittorica messa in quadro del dramma. Due sono gli allestimenti che prenderemo in considerazione, *Die Walküre* (2005) e *Parsifal* (2007), ambedue produzioni del Teatro di San Carlo. La regia è di Federico Tiezzi, l'impaginazione della scena è di Giulio Paolini, definito da molti il più intellettuale, apollineo e concettuale dei nostri artisti.

Federico Tiezzi manifesta la sua vocazione al teatro sin dagli anni del liceo (frequentato ad Arezzo all'ombra di Piero della Francesca) dove costituisce, insieme ad alcuni colleghi, la "Compagnia dei tre": Loriana Nappini (in arte Marion D'Amburgo) e Sandro Lombardi, saranno loro i primi compagni di scena e in seguito i cofondatori del "Carrozzone" (poi "Magazzini Criminali"), sodalizio che si impone – con *La donna stanca incontra il sole* (1972) – come una delle esperienze di punta dell'allora nascente "Teatro-Immagine".[6]

> Tra il 1972 e il 1973 comincia ad affermarsi un modello di scrittura teatrale in cui le componenti visive e iconiche del linguaggio scenico si assolutizzano al punto da produrre drammaturgia in maniera autonoma. Tre sono i gruppi che alimentano tale modello di scrittura: il Carrozzone, la formazione guidata da Giuliano Vasilicò e il Teatro La Maschera di Memè Perlini, che quasi contem-

[5] Il primo a utilizzare l'espressione *scrittura scenica* nella sua forma letterale è Roger Planchon nel 1961 in riferimento a Brecht: «La leçon de Bertolt Brecht théoricien du théâtre, c'est d'avoir déclaré: une représentation forme à la fois une écriture dramatique et une écriture scénique; mais cette écriture scénique – il a été le premier à le dire, cela me paraît très important – a une responsabilité égale à l'écriture dramatique et, en définitive, un mouvement sur une scène, le choix d'une couleur, d'un décor, d'un costume, etc., engage une responsabilité complète. L'écriture scènique est totalement responsable, de la même façon qu'est responsable l'écriture en soi, je veux dire l'écriture d'un roman ou l'écriture d'une pièce» (in E. Copfermann, *Planchon*, Lausanne, La Cité, 1969, p. 123). Per approfondire la riflessione sulla scrittura scenica cfr. G. Bartolucci, *La scrittura scenica*, Roma, Lerici, 1968; M. Grande, *La regia come scrittura di scena*, in *Gli anni di Peter Brook*, a cura di G. Banu e A. Martinez, Milano, Ubulibri, 1990; L. Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003.

[6] Per una riflessione compiuta sugli esordi teatrali di Federico Tiezzi si veda L. Mango, *Teatro di poesia. Saggio su Federico Tiezzi*, Roma, Bulzoni, 1994. Sul "Teatro-Immagine" si veda: S. Sinisi, *Dalla parte dell'occhio. Esperienze teatrali in Italia 1972-1982*, Roma, Edizioni Kappa, 1983; S. Sinisi, *Cambi di scena. Teatro e arti visive nelle poetiche del Novecento*, Roma, Bulzoni, 1995; L. Mango, *La scrittura scenica Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003; S. Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, Corazzano, Titivillus, 2013.

> poraneamente, tra il novembre del '72 e il gennaio del '73, portano in scena tre lavori chiave: *La donna stanca incontra il sole, Le 120 giornate di Sodoma* e *Pirandello chi?*. Nel giugno 1973 questi tre spettacoli vengono riuniti nel programma della prima edizione della rassegna salernitana "Incontro/Nuove tendenze" (organizzata da Giuseppe Bartolucci e Filiberto Menna) sancendo di fatto la nascita di una nuova linea di ricerca che intende la sperimentazione su basi eminentemente iconico-visive, le cui istanze estetico-operative da una parte, e critico-culturali dall'altra, vengono sintetizzate nella formula Teatro Immagine.[7]

La componente visiva degli spettacoli diventa ἀρχή, fulcro generativo dell'intera drammaturgia, un esito di certo condizionato dalla parallela formazione universitaria di Tiezzi e Lombardi: sotto l'egida di Roberto Salvini ambedue si laureano, a Firenze, in Storia dell'arte; Lombardi con una tesi su Jean Fouquet,[8] Tiezzi con una ricerca iconologica sulla teatralità nella scultura di Claus Sluter, ispirata alle teorie di Aby Warburg ed Erwin Panofsky. Sono questi gli anni in cui le teorie warburghiane divengono fonte privilegiata di ispirazione, corridoio per giungere sulle tavole del palcoscenico: «Sono arrivato al teatro attraverso la storia dell'arte. E sono arrivato al testo teatrale per questa stessa via».[9] Così scrive Tiezzi negli atti di un convegno salernitano, confessando altresì quale modello abbia seguito nella ricerca di 'equivalenze' tra testo e scena: Roberto Longhi.

> Longhi per primo ha cercato di scrivere la teatralità dei quadri, ne ha cercato la drammaturgia interna. Egli cercava di stabilire, scrivendo, un'opera equivalente di quell'insieme di forme e colori che costituisce un'opera figurativa. Da lui ho appreso la necessità di ritrasmettere, attraverso la complessità della scrittura scenica, il significato, la visione, la problematica di un autore e di un testo. E sempre a lui devo l'idea che quando ogni volta si mette in scena un testo, in qualche modo si mette in scena anche l'autore. La sua lingua si potrebbe definire «pittorica»: a questa lingua densa, che ha sulla pagina scritta la stessa inequivocabilità del colore di un quadro devo la mia folgorazione figurativa, passata soprattutto attraverso le pagine del «Piero della Francesca» e del «Caravaggio».[10]

[7] S. Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, Corazzano, Titivillus, 2013, p. 219.

[8] S. Lombardi, *Jean Fouquet*, Firenze, Libreria Editrice Salimbeni, 1983.

[9] F. Tiezzi, *Il teatro di poesia e il suo ritmo*, in *Il teatro come pensiero teatrale,* Atti del convegno (Salerno, 14-16 dicembre 1987) a cura di Rosa Meccia, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1990, pp. 231-243: 231.

[10] F. Tiezzi, *Il teatro di poesia e il suo ritmo*, cit., p. 231.

Il palcoscenico, di conseguenza, si presenta per il regista come una pagina bianca in cui si va alla ricerca di un 'correlativo oggettivo' (direbbe T. S. Eliot), di una scrittura espressiva che sia l'equivalente del testo musicale. Tale metodo è già esplicito nell'allestimento con cui Tiezzi debutta sul palcoscenico della lirica: *Norma* di Vincenzo Bellini, una produzione che il Teatro Petruzzelli di Bari commissiona nel 1991 destando particolare interesse per la collaborazione alle scene di Mario Schifano. Nel progetto *Norma*, di certo più maturo nella riproposizione del 2008 al Teatro Comunale di Bologna, troviamo già espressi tutti i nodi teorici che innerveranno, da lì in avanti, le successive regie operistiche, compresi i due spettacoli wagneriani oggetto del nostro discorso. Mi riferisco soprattutto allo studio, assai significativo, che Tiezzi sviluppa sull'espressività del gesto incrociando la teoria warburghiana delle *Pathosformeln*.

Un esempio emblematico si riscontra nella scena quarta del primo atto di *Norma*. (si veda fig. 1) I figuranti, istruiti a dovere, si dispongono in posa plastica attorno all'altare e conviene soffermarsi sulla posa assunta dal mimo che si trova alle spalle di Adalgisa. Il gesto da valorizzare è il cosiddetto "braccio della morte", ascrivibile a un'antica e persistente tradizione iconografica, il cui punto d'origine si rinviene – in alcuni sarcofagi classici – nella scena del cordoglio di Achille per la morte di Patroclo; essa servì da modello per il compianto di Meleagro divenendo una *Pathosformel*, un "topos figurativo" tra i più fecondi.[11] Lo stesso portamento, un braccio che pende verso terra per indicare un corpo esanime, si ritrova infatti canonizzato in tante deposizioni del Cristo morto, si pensi (in epoca moderna) solo a Raffaello o Caravaggio, e diverrà iconografia privilegiata per connotare il decesso di illustri personaggi; rammento almeno il *Marat* di Jacques Louis David e la *Cleopatra* di Jean-Baptiste Regnault.[12] (si veda fig. 2)

Per quanto concerne *Die Walküre* e *Parsifal* c'è da dire, anzitutto, che il Teatro di San Carlo ha manifestato chiaramente, dal 2002, l'intenzione di trasformare la scena in un museo, il teatro in una galleria. Basti questa sequenza di allestimenti: *Tancredi* (scene di Mimmo Paladino, 2002), *Capriccio* (scene di Arnaldo Pomodoro, 2002), *Orfeo* (scene di Brice Marden, 2003-2015), *Der fliegende Holländer* (scene di Valerio Adami, 2003), *Elektra* (scene di Anselm Kiefer, 2003, Premio Abbiati "Miglior spettacolo"), *Garibaldi en Sicile* (scene

[11] M.L. Catoni, C. Ginzburg, L. Giuliani, S. Settis, *Tre figure. Achille, Meleagro e Cristo,* Milano, Feltrinelli, 2013.

[12] Sulle relazioni tra le teorie di Warburg e la poetica di Tiezzi si veda B. Scuderi, *Per un'estetica dell'intervallo: echi warburghiani nella regia lirica di Federico Tiezzi*, in «Engramma», 130, ottobre-novembre 2015.

di Luigi Ontani, 2005), *Die Walküre* (scene di Giulio Paolini, 2005, Premio Abbiati "Miglior scenografo e miglior costumista"), *Die Zauberflöte* (regia e scene di William Kentridge, 2006), e *Parsifal* (scene di Giulio Paolini, 2007).

La scelta di avvalersi per la scrittura scenica dell'estro di artisti attivi nel circuito internazionale richiama inevitabilmente alla memoria la grande tradizione inaugurata dal Maggio Musicale Fiorentino «fin dal suo nascere, il 1933, l'unico Festival in Italia che si era assunto il compito di guida nel rinnovamento della messinscena affidando l'esecuzione delle scene ai più importanti pittori del Novecento».[13] Da Firenze a Napoli l'opera in musica si rivela piattaforma privilegiata per l'incontro tra le arti figurative e la scena. Il caso su cui vogliamo qui soffermarci riguarda il sodalizio costituito da Federico Tiezzi e Giulio Paolini nel 2005 per la produzione di *Die Walküre*. Tiezzi, in accordo col Sovrintendente Gioacchino Lanza Tomasi e col Direttore Artistico Giandomenico Vaccari, non fa che proseguire sulla strada intrapresa con *Norma*, chiedendo a un artista di chiara fama di collaborare con lui per la messa in quadro delle scene. Paolini accetta, ed è la sua prima esperienza in un teatro lirico. Ma l'arco di proscenio non è cornice sconosciuta all'artista genovese che ricorda la sua 'entrata in scena' in un'intervista inedita:

> La mia prima scenografia risale all'epoca in cui ero ancora un artista esordiente – avevo 29 anni – e non immaginavo certo di esordire così presto anche come scenografo. L'occasione si presentò quando nel 1969 il Teatro Stabile di Torino mi invitò a collaborare alla messa in scena del *Bruto II* di Vittorio Alfieri. […] Lo spettacolo realizzato al teatro Gobetti in stretta economia di tempo e di denaro trovò un riscontro modesto ma costituì per me un'esperienza sorprendente. Da giovane artista che ero all'epoca, animato da una vivace ambizione, avevo colto al volo la sfida, cercando subito di uscire dagli schemi tradizionali e di realizzare un progetto insolito.[14]

Da allora in poi saranno molteplici le «passeggiate»[15] di Paolini sul palcoscenico e diversi i compagni di strada (fondamentale la collaborazione con Carlo Quartucci a partire dal 1970), fino ad arrivare all'allestimento di *Die Walküre* di cui lo stesso Paolini esplicita il *concept*: «La scena è l'eco, il riflesso di qualcosa

[13] M. Bucci, *Carla Lonzi: Un ribaltamento di scena,* in C. Lonzi, *Rapporti tra la scena e le arti figurative dalla fine dell'800,* a cura di M. Bucci, Firenze, Olschki, 1995, p. VIII.

[14] B. Sartre, M. Disch, *Le collaborazioni teatrali di Giulio Paolini*, intervista inedita svolta a Torino il 5 febbraio 2011, p. 1.

[15] Sartre, Disch, *Le collaborazioni teatrali*, cit., p. 1.

che è già stato: l'azione non avviene, non ha luogo in tempo "reale", ma attraverso la memoria della sua rappresentazione. Assistiamo cioè a un'evocazione, a un regesto di eventi e situazioni citate e restituite, oggi, da "un'ipotesi teatrale"».[16] C'è un ritorno, una latenza che riaffiora, che si fa memoria e quindi figura in un'ipotesi drammaturgica. Vediamo come, sul campo. Sin dalla prima scena lo *stage* è caratterizzato da un elemento fisso: una struttura geometrica metallica a tre livelli (corrispondente ai tre atti) che ospita o espelle oggetti e figure come residui museografici. Il telaio è attraversato da tre elementi di legno grezzo che sono immagine simbolica di un albero scarnificato o possono essere letti come cavalletto di un pittore: esso sostiene una cornice dorata, adagiata su una lastra trasparente nella quale è infissa la fatidica spada, Notung. (si veda fig. 3)

Attraverso una ricerca condotta presso l'archivio di Giulio Paolini mi è stato possibile ricostruire la storia di questo elemento fisso (la struttura metallica a tre livelli) che informa la scena.[17] Esso compare per la prima volta nel 1992, presso la galleria Stein di Milano (e, parallelamente, a Parigi alla Galerie Yvon Lambert), in un'opera intitolata *Contemplator enim*; viene ripresentato nel *Padiglione dell'aurora* (1998-99) e poi, nel 2005, nell'opera *In ascolto (stanza dello spettatore)*, per la Galleria Alfonso Artiaco di Napoli, in cui il profilo visibile dell'uomo è un omaggio a Lucio Amelio; infine, nel 2013, *Quadri di un'esposizione*, opera esposta alla Biennale Arte di Venezia.[18] Dopo i due allestimenti lirici l'elemento in questione ricompare nel 2014 nell'opera *In esilio*, presentata nella personale presso Tucci Russo Studio per l'Arte Contemporanea (Torre Pellice). Anche a un primo sguardo ci si rende conto che «la poetica di Paolini è intrisa di teatralità e di una componente strutturale che possiamo definire a ragion veduta architettonica. In ogni sua opera, fin dagli esordi, la scenografia è parte essenziale».[19] (si vedano figg. 4-8)

Una struttura modulare, un gigantesco frassino, una spada; sono pertanto questi gli elementi che da un lato trasformano lo *stage* in una *exhibition* e dall'altro propongono la chiave ermeneutica dell'intera messinscena: colui che estrarrà la spada avrà le facoltà dell'eroe. E per Paolini «l'eroe è l'artista-autore

[16] G. Paolini, *La scena è l'eco*, in *Die Walküre*, Programma di sala a cura di L. Valente, Edizioni del Teatro di San Carlo, 2005, pp. 41-43: 41.

[17] Un sincero ringraziamento a Maddalena Disch, responsabile dell'archivio di Giulio Paolini, per la sua cortese e generosa disponibilità.

[18] Per le opere sino al 1999 cfr. M. Disch, *Giulio Paolini. Catalogo ragionato*, *Tomo primo 1960-1982, Tomo secondo 1983-1999*, Milano, Skira, 2008.

[19] C. De Seta, *Dove traspare il peso del tempo*, in *Die Walküre*, cit., pp. 45-51: 45

che dà tutto se stesso per possedere la chiave-spada dell'opera-albero. Il gesto di Sigmund che estrae la spada è come il gesto creativo dell'artista. In quanto l'artista è artefice dell'impossibile come l'eroe».[20] E artista dal gesto elegante si dichiara Paolini quando nel terzo atto mette in scena la raccolta dei cadaveri degli eroi da parte delle Valchirie (si veda fig. 9):

> Sono andato in gipsoteca e ho scelto una dozzina di statue particolarmente eroiche: Laocoonti, Ercoli… Le statue sono state riprodotte, ne sono stati sezionati i corpi e giganteschi frammenti sono sparsi al suolo. Mentre sulla struttura metallica cornici dorate trattengono queste membra di gesso bianche.[21]

Vero e proprio grumo semiotico sembra essere l'impaginazione dell'ultima scena, dove la citazione non è più un lacerto di gesso in cornice ma un autentico caso di *ekphrasis* performativa, in cui il personaggio stesso incarna la tela o il marmo. (si vedano figg. 10; 11)

> La struttura ospita al suo centro solo *Brünnhilde*, punita dagli dei per aver assecondato l'amore incestuoso tra Sieglinde e Sigmund; è condannata al sonno eterno e giace nel punto di fuga centrale della prospettiva, circondata da luci che simulano il cerchio di fuoco che la isola; è *Brünnhilde* ma la postura tradisce il riferimento all'*Arianna abbandonata* di De Chirico.[22]

Il successo della produzione di *Die Walküre* ha di certo incentivato il Teatro di San Carlo ad affidare, nel 2007, un altro vertice della drammaturgia wagneriana – *Parsifal* – al duo ormai collaudato Tiezzi-Paolini, autore di una *mise en image* non meno complessa della precedente. Questa volta è Tiezzi a spiegarne il *concept*:

> In un mattino di primavera del 2006, ho iniziato a studiare, spartito alla mano, *Parsifal*: ho avuto l'impressione che questa musica narrasse il difficile, doloroso cammino dell'umanità verso la perfezione. […] qui, più che nella *Tetralogia*, ho sentito emergere la musica come matematica, geometria, e poesia. Quest'opera racconta la possibile liberazione di ogni essere umano dalle tenebre dell'ignoranza, dalla notte oscura della ragione e del senso (e un pensiero va a San Giovanni della Croce…). Quello di Parsifal è il cammino di ogni essere umano: ho così riletto la drammaturgia dell'opera attraverso i suoi occhi, obbligando, in certo

[20] *Planetario Wagner*. *Colloquio di Giulio Paolini con Alessandra Mammì*, in «L'Espresso», 24/03/2005, p. 135.

[21] *Planetario Wagner*. *Colloquio di Giulio Paolini*, cit., p. 135.

[22] *Planetario Wagner*. *Colloquio di Giulio Paolini*, cit., p. 135.

> modo, lo spettatore a guardare in "soggettiva" il procedere del racconto. Ho voluto un primo atto cieco, come è cieco Parsifal quando ancora "non sa", un atto immerso nel nero ovvero nell'assenza di colore, di luce. Un secondo atto, quello del giardino di Klingsor, dotato invece di una luce media, quasi come in un monocromo di Rothko, un momento di passaggio. Un purgatorio prima che il protagonista entri "nel foco che l'affina". […] Il terzo atto è chiuso nella luce calcinata del bianco: è un atto bianco nel quale la luce è quella che emana dal Graal, ma anche il colore gessoso della morte (quella dei cavalieri e di Amfortas).[23]

Leggendo le note di regia si comprende subito che cromatismo e drammaturgia coincidono, a ogni atto corrisponde un colore e il percorso ascensionale di Parsifal è ritmato da una progressione luministica che molto ricorda il progetto artistico sulla *Divina Commedia* di Dante risalente al 1989.[24] Suggestivo è il sipario di apertura: una serie di prospettive alla Vredeman de Vries che converge in due statue classiche, la perfezione per antonomasia, ovvero l'*Hermes* di Prassitele.[25] Parsifal si specchia nella figura del messaggero degli dei, come in un doppio, una controfigura. (si veda fig. 12)

Il profilo del "pensatore", che Paolini dispone sulla destra del sipario, non è una novità nel corpus dell'artista. Compare, infatti, già nell'opera *Lezione di pittura*, 1995 (sottoposta a successive varianti) dove una figura seduta e assorta, alterego dell'autore, si trova al centro di una sequenza di pieni e vuoti, chiari e scuri.[26] (si veda fig. 13)

Nel prosieguo dello spettacolo la scrittura di scena continua ad essere sostanziata da segni e citazioni che tradiscono la profonda tensione che lega gli autori alle arti della figura:

> Ho immaginato Gurnemanz come un monaco in meditazione: un po' Simon del deserto un po' frate da Tebaide. A Montsalvat, nella sala del Graal, ho immagi-

[23] *Intervista a Federico Tiezzi*, a cura di I. Sorrentino, in *Parsifal*, Programma di sala a cura dell'Ufficio Comunicazione del Teatro di San Carlo, Edizioni del Teatro di San Carlo, 2007, pp. 85-92: 86.

[24] Sul progetto artistico dantesco si veda: L. Mango, *Teatro di poesia. Saggio su Federico Tiezzi*, Roma, Bulzoni, 1994, pp. 29-48.

[25] Gli studi sulle prospettive di Vredeman de Vries accompagnano la riflessione di Paolini da molti anni; si veda l'opera *Perspective* del 1975. Cfr. Disch, *Giulio Paolini* cit., p. 318. Per quanto concerne il tema del doppio, sviluppato in particolare negli anni 1975-76, esso trova in *Mimesi*, 1975 (e in tutte le sue varianti) la sua più compiuta declinazione. Due calchi in gesso dell'*Hermes* di Prassitele Paolini li aveva inoltre già utilizzati nell'opera *Mimesi*, 1976-88. Cfr. Disch, *Giulio Paolini* cit., p. 637.

[26] Disch, *Giulio Paolini* cit., p. 765.

> nato i monaci guerrieri seduti a una enorme, lunghissima tavola che è altare del Graal e tavola dell'ultima cena.[27]

Le colonne sospese a mezz'aria sono una citazione dall'atrio della Villa Pignatelli di Napoli. La disposizione "Ultima cena" è invece un espediente, già sperimentato in *Norma*, che offre all'occhio dello spettatore una geometria ordinata e riconoscibile. [28] (si vedano figg. 14; 15)

> Nel secondo atto Klingsor e Kundry sono sue coccodrilli, due animali che si sfidano. Klingsor appare come un grande dominatore, padrone mago della "rivoluzione" delle stelle e dei pianeti. Ho chiesto a Paolini un grande fondale, che ha realizzato con immagini cosmiche di Saturno, nelle quali Klingsor si staglia con la sua maschera da drago come un re del cielo, delle matematiche stellari.[29]

La maschera di coccodrillo, utilizzata come grimaldello per tematizzare alcune caratteristiche dei personaggi in scena, avvicina esplicitamente il figurino per Klingsor disegnato da Giovanna Buzzi alla pittura di Giorgio De Chirico e Alberto Savinio, maestri nell'arte dell'ibrido (si vedano figg. 16; 18).

Per quanto concerne il grande fondale cosmico, in cui è possibile avvertire l'aura degli esperimenti grafici condotti da László Moholy-Nagy, anche in questo caso il tema compare diversi anni prima all'interno del corpus dell'artista. Mi riferisco alla serie di opere *Belvedere* (1990-1996) che ha come comune denominatore una figura collocata in posizione soprelevata o centrale (dapprima l'*Ermafrodita dormiente*, poi il giovinetto de *Le bolle di sapone* di Chardin) e correlata a una o più sfere astrali.[30] (si vedano figg. 19-22)

Scopo di questa riflessione, che vuole essere prodromo e non definitivo assunto, era quello di puntare lo sguardo sulla "scena cavalletto" informata da Federico Tiezzi e Giulio Paolini, un luogo in cui le arti si inseguono e contaminano, in cui il segno rivendica la sua natura simbolica e ambisce alla complessità formalizzando grumi semiotici che richiamano lo spett-attore a uno sforzo ermeneutico oggi sempre meno usuale. Una fatica non inutile se al centro del progetto poietico degli autori rimane l'intenzione di servire e non di

[27] *Intervista a Federico Tiezzi* cit., p. 88.

[28] Nella scena quarta del secondo atto di *Norma* (Coro e sortita di Oroveso) Tiezzi realizza un *tableau* che sembra ricalcare fedelmente l'*Ultima cena* di Cosimo Rosselli.

[29] *Intervista a Federico Tiezzi* cit., p. 88.

[30] Disch, *Giulio Paolini* cit., p. 690.

servirsi del testo/processo spettacolare, se la regia è considerata un mezzo e non diventa il fine, è icona e non idolo.

> Bisogna mettere il nostro lavoro di onesti artigiani al servizio della musica, di un poeta; non siamo noi i soggetti, ingombranti, dell'opera ma qualcun altro. Il nostro intemerato ego deve per un poco tacere e far parlare le visioni di un altro; noi siamo i traduttori, gli esecutori e si può tradire la musica ma per troppo amore.[31]

[31] *Intervista a Federico Tiezzi* cit., p. 92.

Fig. 1 – Norma, foto © Rocco Casaluci, Bologna

Fig. 2 – Raffaello Sanzio, *Pala Baglioni (Deposizione)*, olio su tavola, 184 × 176 cm, 1507, Galleria Borghese di Roma

Fig. 3 – *Die Walküre*, foto © Luciano Romano, Napoli

Fig. 4 – Giulio Paolini, *Contemplator enim*, 1992,
Foto © André Morain, Parigi

Fig. 5 – Giulio Paolini, *Padiglione dell'aurora*, 1998-99,
Foto © Paolo Pellion, Torino

Fig. 6 – Giulio Paolini, *In ascolto (stanza dello spettatore)*, 2005,
Foto © Luciano Romano, Napoli

Fig. 7 – Giulio Paolini, *Quadri di un'esposizione*, 2013,
Foto © Agostino Osio, Milano

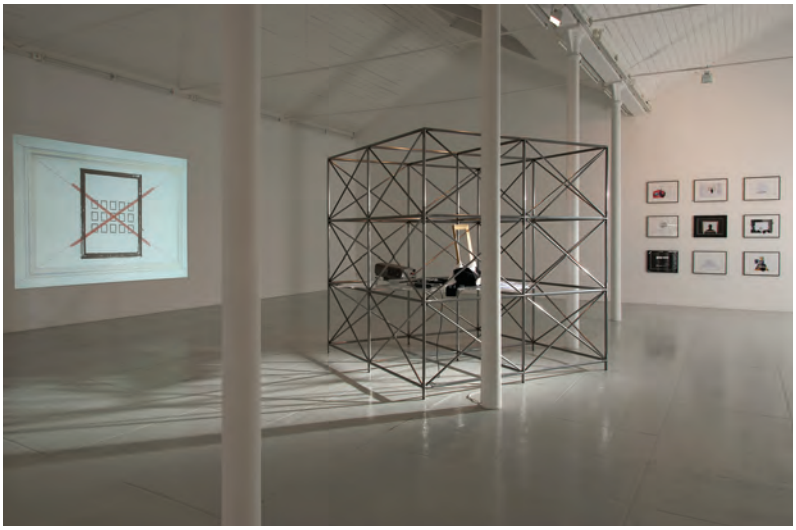


Fig. 8 – Giulio Paolini, *In esilio*, 2014,
Foto © Paolo Mussat Sartor, Torino

Fig. 9 – *Die Walküre*, foto © Luciano Romano, Napoli

Fig. 10 – *Die Walküre*,
Foto © Luciano Romano, Napoli

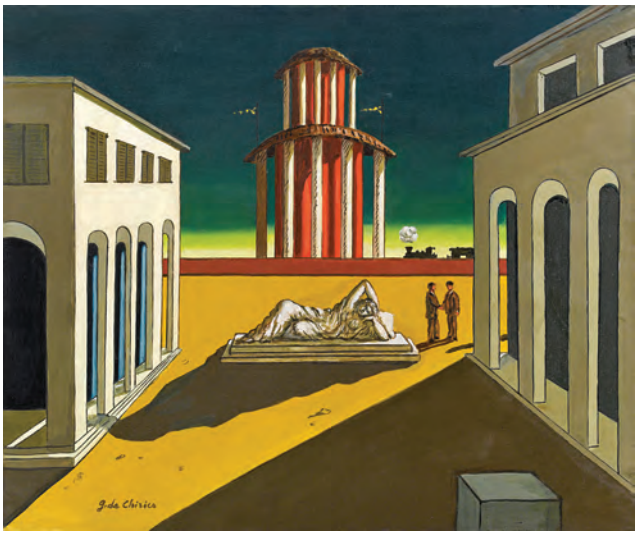


Fig. 11 – Giorgio De Chirico, *Piazza d'Italia 1964*, olio su tela

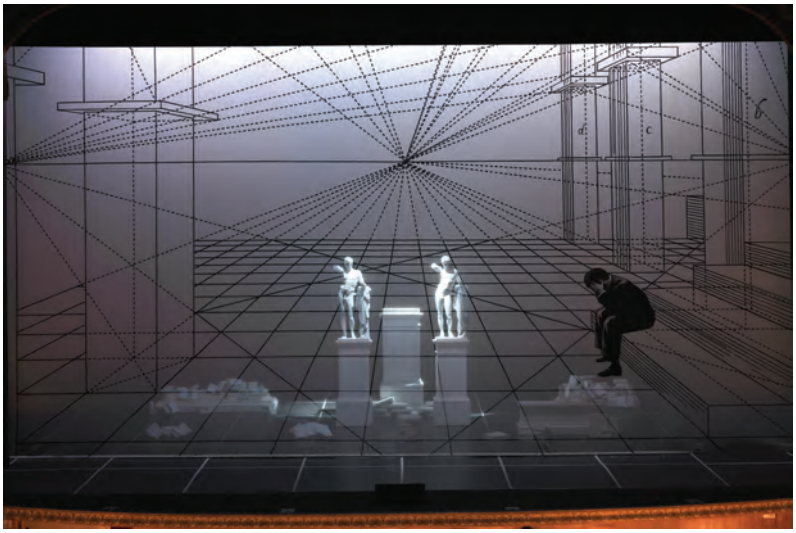


Fig. 12 – *Parsifal*,
Foto © Luciano Romano, Napoli

Fig. 13 – Giulio Paolini, *Lezione di pittura*, 1995,
Foto © André Morain, Parigi

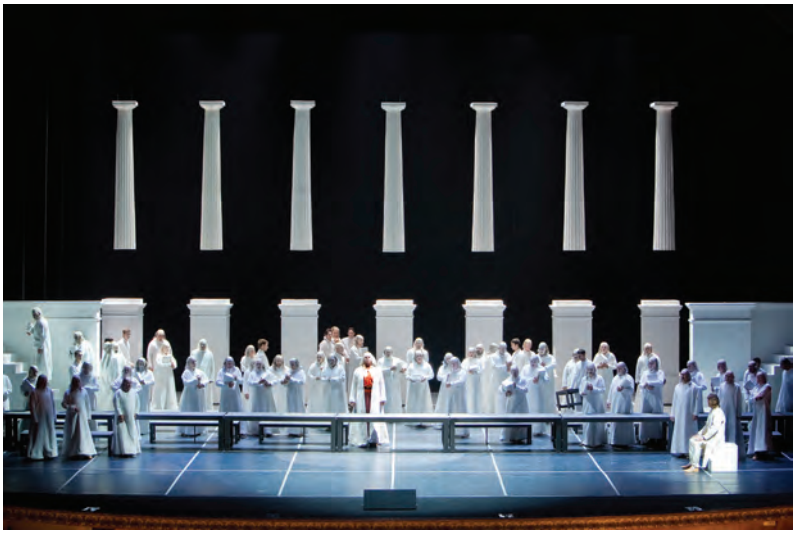


Fig. 14 – *Parsifal*,
Foto © Luciano Romano, Napoli

Fig. 15 – *Villa Pignatelli*, Napoli

Fig. 16 – *Parsifal*,
Foto © Luciano Romano, Napoli

Fig. 17 – Giovanna Buzzi,
figurino per Klingsor

Fig. 18 – Alberto Savinio, *Partenza del figliol prodigo*,
1932, Santomato di Pistoia, Collezione Gori

Fig. 19 – *Parsifal*,
Foto © Luciano Romano, Napoli

Fig. 20 – László Moholy-Nagy, *Space Modulator Experiment, Aluminum 5*, olio su tavola, 1931

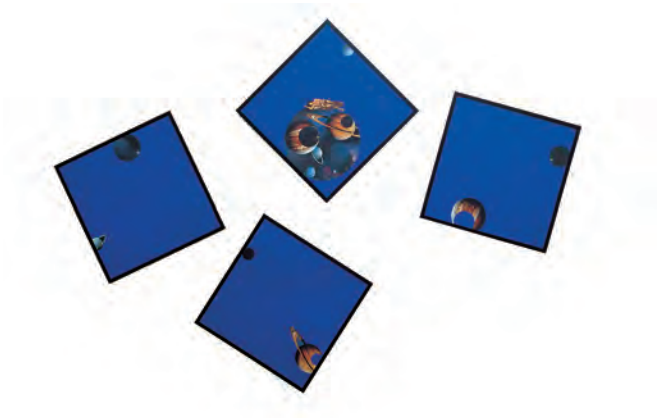


Fig. 21 – Giulio Paolini, *Belvedere*, 1990, Foto © Mimmo Capone, Roma

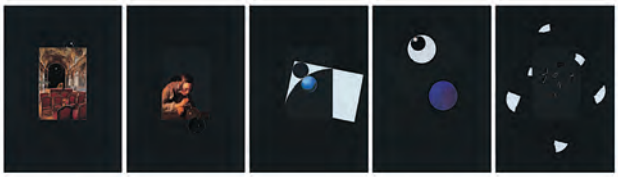


Fig. 22 – Giulio Paolini, *Belvedere*, 1991, Foto Antonio Maniscalco, Milano

Abstract

Since his debut with the company "Il Carrozzone" (1970), Federico Tiezzi has stood out because of his peculiar dramaturgy which makes of figurative arts its hallmark. In fact his contemporary education as art historian entails a fruitful permeation between stage and icon which allows him to establish himself as a precursor of the so-called "teatro immagine". In all the plays and operas he has put on, his rigorous visual grammar brings about suggestions and interferences that deeply innervate his scene setting. Moreover, reference to Aby Warburg's teaching clearly shows in his way of portraying the character on an intertextual backdrop, as well as in his pondered development of gestural expressiveness. This essay aims at retracing the relationship existing between the stage and figurative arts and its putting forward two case studies: Tiezzi's staging of Richard Wagner's "Die Walküre" and "Parsifal" (Teatro di San Carlo, 2005-2007).

Sin dagli esordi con la compagnia "Il Carrozzone" (1970) Federico Tiezzi impone una drammaturgia dalla forte matrice figurativa; la sua formazione da storico dell'arte produce infatti una feconda contaminazione tra scena e icona che lo impone come uno dei padri del cosiddetto "Teatro-Immagine". In tutti gli spettacoli da lui curati, dalla prosa alla lirica, l'uso di una rigorosa grammatica visiva genera echi e interferenze che innervano, dal profondo, la scrittura scenica. Emblematici sono gli allestimenti lirici, per i quali più volte Tiezzi si è avvalso dell'aiuto di artisti contemporanei, già famosi all'interno del circuito espositivo internazionale.

In questo contributo lo scopo è quello di ricostruire il metodo con cui il regista tesse, di volta in volta, la trama figurativa e l'ordito drammaturgico. Sono presentati due casi specifici: *Die Walküre* (2005) e *Parsifal* (2007), ambedue commissionati dal Teatro di San Carlo di Napoli. Cifra assoluta della *mise en scène* è la collaborazione (per le scene) di uno dei maestri dell'arte concettuale italiana, Giulio Paolini, che – secondo la sua consuetudine – realizza una *mise en image* discreta, a tratti minima, in cui si tende a sottrarre piuttosto che ad aggiungere, ma la cui densità simbolica richiede uno sforzo ermeneutico financo allo spettatore più colto. I molteplici riferimenti all'arte classica, nonché l'uso (e quindi la sopravvivenza) di determinate formule gestuali di pathos, consentono e rivendicano inoltre un riferimento alle teorie iconologiche warburghiane, studiate da Tiezzi sin dai tempi della sua formazione e quindi necessarie (a noi) per comprendere appieno la sua sfera poietica.

Gaia Bertoneri

Oltrepassare la soglia: il *Pictoral Turn* nell'opera letteraria di Ana Teresa Pereira

Per Hans Belting che ci insegna ad allenare lo sguardo

Tutti si ricorderanno del film *Rebecca – La prima moglie* (1940) di Alfred Hitchcock, la storia di una giovane donna che s'innamora e sposa il ricco vedovo Maxim de Winter. Arrivati a Manderley, alla meravigliosa e spettrale tenuta in Cornovaglia, la ragazza dovrà affrontare l'ostilità della signora Danvers, la governante che vive nell'adorazione morbosa per Rebecca, la prima moglie del padrone, morta in circostanze tragiche. Tuttavia la giovane sposa non tarderà ad accorgersi che Rebecca è più viva che mai nella memoria di coloro che l'hanno conosciuta e che la sua presenza si allunga come un'ombra inquietante sulla quotidianità di Manderley. La vicenda è narrata dalla giovane sposa: è il suo punto di vista, ingenuo, incuriosito, spaventato a guidare lo spettatore.

L'adattamento cinematografico di Hitchcock rispecchia fedelmente il romanzo *Rebecca*[1] di Daphne du Maurier, rafforzandone la forza immagetica. Grazie alla rappresentazione cinematografica, lo spettatore percepisce il fantasma di Rebecca come la presenza più forte di Manderley. Il film enfatizza una particolarità del *topos* della visione cinematografica: il desiderio dello sguardo o la voglia di vedere (ritorneremo su quest'aspetto più avanti). I pochi oggetti che testimoniano nella loro materialità la presenza fantasmagorica di Rebecca sono: la carta da lettere intestata, il cupido di porcellana, il fazzoletto con le iniziali ricamate, la biancheria e la pelliccia. Nonostante il nome di Rebecca venga costantemente pronunciato, Hitchcock non ci rivela nemmeno un'immagine corporea. Grazie proprio alla sua condizione incorporea il personaggio acquista paradossalmente una maggior forza visiva e al contempo gli spettatori bramano di vederla per tutta la durata del film. Questo desiderio viene alimentato attraverso altri due oggetti presenti nel testo che funzionano nel film come dispositivi visivi, veri e propri punti di convergenza degli sguardi: lo specchio e il ritratto. Grazie ad essi la giovane sposa percepisce la presenza di Rebecca, s'incuriosisce, ne è attratta, si spaventa, e pian piano diventa sempre più consapevole della sua ingombrante assenza-presenza a Manderley. (Si vedano figg. 1- 3).

[1] D. du Maurier, *Rebecca*, London, Gollancz, 1938.

Prendendo spunto dal concetto di *pictorial turn* di W.J.T. Mitchell ossia, la «consapevolezza che 'l'essere spettatore' […] può essere una questione altrettanto profonda delle varie forme di lettura e che l'esperienza visiva potrebbe non essere completamente spiegabile sul modello della testualità»,[2] intendiamo presentare in questa occasione il romanzo *L'estate selvaggia dei tuoi occhi*[3] della scrittrice portoghese Ana Teresa Pereira, la quale riattiva in modo allusivo e trasversale, il testo *Rebecca* e il suo successivo adattamento cinematografico. In particolar modo, il nostro intervento si serve del concetto mitchelliano per dimostrare come lo sguardo, nell'opera letteraria di quest'autrice, riesca ad oltrepassare la *soglia*, rendendo quindi possibile il passaggio dalla dimensione prettamente testuale a quella visuale che le è soggiacente.

Ana Teresa Pereira è nata nel 1958 a Funchal, nell'isola di Madeira (Portogallo), dove tuttora risiede. Nel 1989, pubblica il suo primo romanzo *Matar a Imagem*, con il quale vince il Premio Caminho Policial. La pulsione immagetica accompagna da sempre l'opera della scrittrice. Il suo stile, ritenuto inconfondibile nel panorama letterario portoghese contemporaneo, è caratterizzato da frequenti richiami e continue suggestioni che rimandano principalmente all'universo filmico. L'impressione stessa di carnalità dei suoi personaggi, come nei quadri di Rothko, uno dei pittori di riferimento della scrittrice, è qualcosa di evanescente, qualcosa che è minacciato a scomparire.

Come nei quadri di Rothko, la scrittura di ATP sembra la radiografia di un momento in cui si tenta di stabilizzare un'instabilità. L'impressione stessa di 'anoressia' dei personaggi femminili (sempre molto esili, quasi eterei, come se fossero semi-spettri) viene immediatamente associata all'idea di transito tra due mondi: quello dei vivi e quello dei non-morti, o se vogliamo, quello della sua stessa scrittura che li evoca e quello di una visualità pittorica o filmica che la precede. Si potrebbe definire una sorta di memoria fantasmagorica del cinema riattivata dalla scrittura.

Se in *Rebecca* la storia è narrata dalla giovane sposa, in *O Verão Selvagem dos Teus Olhos* (2008) è la prima moglie, Rebecca, a prendere l'istanza narrativa della prima persona. Questo cambiamento non è ovviamente indifferente: la storia viene raccontata dal punto di vista di un fantasma. Il romanzo porto-

[2] W. J. T Mitchell, *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale. Paradigmi a confronto,* trad. it di M. Cometa, Palermo, Duepunti, 2008, p. 23

[3] A. T. Pereira, *L'estate selvaggia dei tuoi occhi*, trad. it di G. Bertoneri, Asti, Scritturapura, 2016.

ghese si apre con un prologo come avviene nel romanzo inglese, seguendosi la descrizione di una sala vuota, in cui l'unica presenza è il fantasma che si specchia su una superficie di vetro:

> Alla fine il mio riflesso sul vetro, confuso con le prime ombre. Il che mi tranquillizza un po'. Il viso allungato, il grande ammasso di capelli scuri. Sussurro il mio nome, ripetendolo varie volte di seguito e anche quello mi tranquillizza un po'. Rebecca. Rebecca de Winter. E la casa si chiama Manderley.[4]

Possiamo notare come le coordinate del romanzo si presentino subito come atto di riscrittura, come meccanismo citazionale: nel presentarsi, il personaggio cita il titolo del libro e il toponimo letterario, assumendoli come funzione referenziale primaria, realizzando pertanto quello che Todorov chiama 'letteratura di secondo grado'. Ma, in questo caso, è decisamente più pregnante applicare il concetto di 'effetto rebound', descritto da Genette in *Discours du nouveau récit*, come «il processo dinamico e creativo verificatosi nella letteratura odierna a partire dall'influsso delle arti visive e soprattutto dal cinema»[5] poiché è piuttosto con la memoria cinematografica (Hitchcock) che con la memoria letteraria (Daphne du Maurier) che ATP sembra voler dialogare.
Il titolo del romanzo portoghese trae però ispirazione dal verso «When all the wild Summer was in her gaze» tratto dalla poesia *The Folly of being Comforted* di William Butler Yeats. Il termine *gaze*, già ampiamente studiato da alcuni teorici, di cui Hans Belting fa la sintesi nel saggio *Per un'iconologia dello sguardo*, si direbbe la parola-chiave del testo. Il titolo sembrerebbe rifarsi anche al romanzo di Daphne du Maurier, e in particolare, alla scena in cui, arrivati a Manderley, Maxim de Winter annuncia alla giovane sposa che trascorreranno lì tutta l'estate. Ma quello che ci sembra importante è il fatto che l'accento sia messo subito sulla questione dello sguardo e in particolare sulla forza dialogante tra ciò che si vede e ciò che è visto: oggetto e soggetto dello sguardo s'incrociano, spesso si sovrappongono. (Si vedano figg. 4; 5).

Inoltre il titolo allude a qualcosa d'indomito, che crescerà fino a esplodere in un sentimento di ferocia, quando, verso la fine del romanzo, le due Mrs de Winter si dovranno confrontare. Intanto, occorre specificare che lo sguardo (del fantasma) che si fissa nello specchio, è uno sguardo erratico, incorporeo,

[4] Pereira, *L'Estate selvaggia*, cit., p. 3.

[5] G. Gérard, *Nouveau discours du récit*, trad. it. di L. Zecchi, *Nuovo discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1987, p. 62.

è uno 'sguardo senza corpo', il *glance* riferito dallo studioso tedesco Mike Bal,[6] che ha bisogno di riflettersi nella cornice dello specchio, ossia necessita di diventare immagine per esistere, per acquistare una propria conoscenza ontologica. A questo proposito, è particolarmente pertinente quello che ci dice Belting nell'affermare che «una nuova iconologia consisterebbe nello spostare l'accento dalle immagini allo sguardo che queste immagini servono o rispecchiano» o ancora che «specchio e finestra sono luoghi simbolici nei quali diveniamo coscienti del nostro sguardo […] perché le immagini si creano già nel corpo, ma si rendono visibili solo nei *media* a loro destinati. Il mezzo è il *milieu* delle immagini che si rendono visibili».[7] Infatti Rebecca, il fantasma, è una memoria che ha bisogno di aggrapparsi agli oggetti – tra cui lo specchio – per esistere, per non perdersi per sempre. È dunque una memoria fantasmagorica che cerca, per tutta la durata del romanzo, di 'fissare la propria instabilità', senza peraltro riuscirci. Lo studioso portoghese Fernando Guerreiro ha elaborato a questo proposito una vera e propria teoria, la cosiddetta 'teoria del fantasma' ovvero «la capacità di convocare, far venire, realizzare il fantasma, insita nell'immagine e nella letteratura. E da questo punto di vista, in quanto "costituenti del reale" [...], esse lo producono e lo trasmutano».[8] Rebecca non è solo un fantasma, è soprattutto una fantasmogoria filmica, e Manderley è un luogo iconico del cinema convocato nella narrativa di Ana Teresa Pereira. La teoria elaborata dallo studioso portoghese trova riscontro dal chiarimento che il critico dell'arte Antonio Costa fornisce rispetto al concetto di 'effetto rebound', il quale osserva come la letteratura del Novecento abbia integrato la componente visiva tratta dal cinema, piuttosto che il contrario.[9]

Lo specchio

Possiamo dunque dire che al desiderio di vedere Rebecca provato dalla giovane protagonista Mrs de Winter nel film, la scrittrice fa corrispondere il voyeurismo

[6] H. Belting, *Per un'iconologia dello sguardo,* in *Saggi di cultura visuale. Paradigmi a confronto* trad. it di M. Cometa, Palermo, duepunti, 2008, pp. 8-10.

[7] Belting, *Per un'iconologia*, cit., pp. 6-7.

[8] [N.d.T] in F. Guerreiro, *As Imagens Mutantes*, in *Italian Shoes*, Lisboa, Edições Vendavel s/l, 2005, p. 62.

[9] Cfr. A. Costa, *Palomar: intermédialité et archéologie de la vision*, (ultimo accesso: 4/febbraio/2015) in http://id.erudit.org/iderudit/024821ar.

del fantasma di Rebecca, dando origine a un dialogo tra due immaginari – quello letterario e quello cinematografico –, come se entrambe si guardassero a vicenda da oltre la soglia epistemologica che le separa, ovvero come se entrambe fossero o volessero essere, reciprocamente, spettatrici. Entrambi i personaggi femminili – sia la giovane sposa nel film di Hitchcock che il fantasma di Rebecca nel romanzo – alternano la loro condizione da soggetti a oggetti dello sguardo, entrambi spinti dalla seduzione si attraggono contendendosi a vicenda, come se si rispecchiassero nel famoso verso di Rimbaud «Je est un autre». Il rapporto tra le due crea quindi quello che si potrebbe chiamare 'l'enigma della visione' definito da Merleau-Ponty come il risultato di una concordanza spontanea tra forze soggettive e oggettive. Nel romanzo *Rebecca* leggiamo il flusso di coscienza della giovane protagonista davanti allo specchio:

> Non riuscivo a'riconoscere il volto che mi fissava dallo specchio'. Gli occhi erano più grandi, la bocca più sottile, la pelle bianca e liscia. I riccioli 'incorniciavano' la testa, come una nuvoletta. Guardai questa creatura che non ero io, che non mi assomigliava, e poi sorrisi: un nuovo, lento sorriso […] sfilai avanti e indietro davanti 'allo specchio, controllando la mia immagine'.[10]

Mentre nel testo portoghese troviamo:

> La ragazza è 'davanti allo specchio, e per un attimo ho l'impressione che mi veda', seduta sul letto. Ma lei porta la mano ai capelli e li scosta da dietro le orecchie, li sistema con cura e poi ci rinuncia, prende una boccetta di profumo che si trova sul comò e ne annusa un po' […] Avverte il mio pensiero e va verso il camerino; apre un armadio con un gesto troppo brusco.[11]

La giovane sposa non riesce a riconoscere il volto che la fissa dallo specchio nel romanzo di Daphne du Maurier e a sua volta il fantasma di Rebecca nel romanzo di ATP ha l'impressione che la ragazza riesca a vederla e a presagirne il pensiero. Questo scambio dinamico di sguardi tra i personaggi dei due romanzi sembrerebbe mediato dal cinema e nella fattispecie dal ruolo essenziale del *découpage* classico: il 'raccordo di sguardo'. In questa tecnica cinematografica uno dei principi-chiave del montaggio è quello di garantire la continuità visiva per dar vita a un unico flusso di immagini da un'inquadratura a un'altra facilitando, per intuizione e associazione, la proiezione dello spettatore nel mondo

[10] Du Maurier, *Rebecca*, cit., p.215.

[11] Pereira, *L'estate selvaggia*, cit., pp. 60-61.

della finzione. Il 'raccordo di sguardo' si realizza quando la prima inquadratura mostra una persona che guarda qualcosa in una direzione, e l'inquadratura successiva mostra questo qualcosa, ossia, l'oggetto dello sguardo, rovesciando il punto di vista. Ogni mutamento d'inquadratura è in questo caso il meno evidente possibile perché la regia 'asseconda' il desiderio dello spettatore di guardare ciò che anche il personaggio sta guardando. (Si vedano figg. 6; 7).

I fermi immagine sopra riportati fanno parte di un'intera sequenza. Guardando quest'ultima nella sua versione integrale si nota che la tecnica del 'raccordo di sguardo' si realizza letterariamente in forma analoga nella narrativa di Ana Teresa Pereira, la quale mette in atto un rapporto dialettico fra il lavoro filmico e la sua riattivazione narrativa amplificando testualmente il 'raccordo di sguardo', che nel romanzo di ATP si verifica come relazione triangolare: il fantasma di Rebecca che guarda la giovane ragazza che a sua volta guarda il dipinto di Caroline de Winter. Nel capitolo "Caroline de Winter" leggiamo:

> Mi trovavo nella galleria quando lei ha portato la ragazza a vedere il ritratto di Caroline. […] Poi la ragazza è ritornata da sola e ha copiato il modello sul suo album. È strano, è come se ricopiasse uno dei miei vestiti. Tre donne con lo stesso abito, come in una filastrocca, ma Caroline è l'unica di noi ad avere un qualcosa di reale […] mi limitai a rubarle il vestito come ha fatto la ragazza.[12]

Mentre Hitchcock lascia presagire allo spettatore la presenza fantasmagorica di Rebecca attraverso gli occhi della giovane sposa, per poi concedere a quest'ultima di osservare l'oggetto non visibile al suo sguardo, ossia il fantasma di Rebecca; Ana Teresa Pereira, invece, si appropria dell'assenza-presente del fantasma facendola diventare la protagonista del romanzo, le attribuisce il ruolo di narratrice, le fa pronunciare il proprio nome e inoltre le dà la possibilità di mettere in atto il 'raccordo di sguardo'. Il fantasma continua ad adombrare la casa e ha la possibilità di fluttuare tra presente (romanzo) e passato (film) in qualità di non solo di narratore onnisciente ma anche come soggetto vedente-non visibile (ma percettibile) nel presente.

Riportiamo le varie immagini allo specchio presenti nel romanzo. In primo luogo si deduce che l'immagine di sé restituita dallo specchio attrae la protagonista, ovvero il fantasma, che ricorda il tempo in cui era viva:

> E già a quel tempo mi tranquillizzava la mia immagine allo specchio, con l'abito da equitazione sporco o uno dei vestiti che mio padre mi lasciava scegliere a Londra e che Danny, la governante, disapprovava; i capelli pettinati all'indietro

[12] Pereira, *L'estate selvaggia*, cit., p. 90.

> e la faccia sporca di terra o i capelli con perle intrecciate e un po' di trucco, quasi impercettibile.[13]

Successivamente l'immagine riflessa viene respinta:

> Ho cercato il mio riflesso sulla vetrata per sistemare i capelli, è strano come non abbandoniamo mai le vecchie abitudini, ma sulla vetrata vedevo soltanto il giardino, gli alberi che iniziavano a diventare scuri, una magnolia che è ancora in fiore.[14]

E infine deduciamo che lo specchio è un dispositivo che frammenta l'identità di un unico sguardo femminile: potremmo affermare che è come se il fantasma e la giovane Mrs de Winter si guardassero reciprocamente da realtà parallele, non tangibili, inconciliabili. Lo specchio sembra l'unico *medium* a disposizione che permette di andare oltre la soglia, per mettere i due mondi, ovvero quello del cinema e quello della letteratura, in contatto:

> Mi sono alzata dal letto e mi sono diretta alla porta. Ma prima di uscire ho guardato lo specchio che riflette 'solo una di noi due' e ho avuto di nuovo l'impressione che lei mi osservasse.[15] (Si veda fig. 8).

Sotto l'immagine riportare: *Mrs de Winter si avvicina allo specchio con timore di guardarsi.*

Senza voler richiamare le teorie freudiane del doppio è ovvio che c'è una sovrapposizione intenzionale degli sguardi, al punto che si fa difficoltà a capire chi è soggetto e chi è oggetto dello sguardo. L'effetto che si produce è una moltiplicazione delle ripetizioni e delle sue eco, le 'soggettive' e le 'oggettive' accentuano differenze e somiglianze della narrazione attraverso l'effetto della *mise en abîme*. Credo sia ormai chiaro che la scrittura basa la sua *inventio* sulle immagini in movimento, portando il lettore a ragionare cinematograficamente. E a questo proposito ci vengono incontro le parole di Jacques Aumont il quale osserva che nel film classico, il personaggio, tramite il gioco combinato degli sguardi e del *découpage*, oscilla in qualità di soggetto dello sguardo e oggetto: «Tramite questo gioco di sguardi, mediato dalla posizione della macchina da

[13] Pereira, *L'estate selvaggia*, cit., p. 15.

[14] Pereira, *L'estate selvaggia*, cit., p. 37.

[15] Pereira, *L'estate selvaggia*, cit., p. 62.

presa, il *découpage* classico della scena cinematografica propone allo spettatore, in modo assai banale, inserito nel codice, questa ambivalenza dello statuto del personaggio in rapporto allo sguardo. Al desiderio dell'altro, dello spettatore».[16] Dobbiamo quindi sottolineare che l'operazione che compie la scrittrice è tutt'altro che banale, potremmo definirla predatoria e rizomatica: si nutre e si rinnova all'infinito dal potenziale inesauribile dell'immaginario filmico, selezionando, cioè montando e rimontando le immagini filmiche a suo piacimento. Si veda anche questo passaggio: ‹‹A volte mi chiedo se infesto i suoi giorni come lei infesta i miei, siamo il fantasma l'una dell'altra, l'eterno fantasma l'una dell'altra››.[17]

Il ritratto

Per concludere, vorrei fare una breve riflessione sull'altro dispositivo iconico presente nel testo: il ritratto. Sia lo specchio che il ritratto sono *medium* che fanno compiere il 'passaggio' dello sguardo oltre il limite testuale, ma anche se specchio e ritratto presentano «il soggetto in una rappresentazione, quadro e specchio non hanno la stessa funzione».[18] Il quadro su cui entrambi, film e romanzo, puntano l'attenzione è il ritratto dell'antenata, Caroline de Winter: all'orizzontalità ovvero alla reciprocità degli sguardi allo specchio (ricambiati e negati), si oppone la verticalità degli sguardi rivolti a esso. È intorno allo sguardo di questa figura che si realizza il *pictorial turn* dei personaggi pereiriani.

Belting afferma che la prassi dello sguardo applicata alla pittura e alla fotografia «è necessariamente un dominio dell'immaginazione, giacché noi finiamo per animare questi media al fine di penetrarli con lo sguardo», possibilità che Hitchcock offre a noi spettatori e che Ana Teresa Pereira ci ripropone narrativamente nel suo romanzo. Il ritratto rappresenta Caroline de Winter, zia di Maxime, modello di eleganza e graziosità per la giovane sposa cui si ispira per il ballo in maschera. (Si veda fig. 9).

> Quando ebbe finito salii nella galleria dei menestrelli per osservare con calma 'i ritratti' […] Mi era sempre piaciuta la ragazza vestita di bianco, con il cap-

[16] J. Aumont, A. Bergala, M. Marie, M. Vernet, *Estetica del film*, trad. it. di Dario Buzzolan, Torino, Lindau, 1995, p. 17.

[17] Pereira, *L'estate selvaggia*, cit., p. 79.

[18] J.-L. Nancy, *Il ritratto e il suo sguardo*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2000, p. 34.

> pello in mano. Era un Raeburn e 'il ritratto era quello di Caroline de Winter', una delle sorelle del trisavolo di Maxim. Caroline aveva sposato un importante politico whig e per molti anni la sua bellezza era stata leggendaria, a Londra; nel 'quadro' però era ancora una ragazza, prima del matrimonio. Il vestito pareva semplice da copiare.[19]
>
> Sì, l'abito era stato copiato alla perfezione […] E i miei ricci erano come i suoi, 'incorniciavano il mio volto come nel ritratto facevano i suoi'. Penso di non essermi mai sentita così eccitata, orgogliosa, così felice.[20]

Nell'adattamento cinematografico il quadro della zia de Winter è l'unico ritratto femminile all'interno della casa a essere mostrato. Sembrerebbe che l'opera letteraria di Ana Teresa Pereira cerchi di rispondere alle scelte cinematografiche del regista inglese: da un lato Hitchcock fa tacere il nome di Rebecca e focalizza l'attenzione dello spettatore sul ritratto di Caroline de Winter, dall'altro Ana Teresa Pereira restituisce il nome alla presenza informe di Rebecca e rafforza il potere di attrazione provocato dal ritratto di Caroline de Winter. Ma tra le due, solamente la rappresentazione della zia, la dama vestita di bianco, corrisponde a un'esistenza 'reale'[21] nel testo. In qualche modo, lei ha una stabilità ontologica, esiste come immagine aprioristica. Invece, sia il fantasma che la nuova Mrs de Winter sono entità di passaggio; una è il futuro dell'altra il che equivale a sostenere che l'una è il passato dell'altra. Ma allora dove si realizza la giusta somiglianza della protagonista in cerca di una forma? Nello specchio o nel ritratto? Notiamo che l'esistenza del quadro in quanto immagine iconica si oppone all'inconsistenza ontologica dei personaggi. Infatti Rebecca e la nuova Mrs de Winter sarebbero proiezioni instabili, fluide, dissolventi di un eterno femminile di cui il quadro ne è l'archetipo. Il ritratto realizzerebbe quindi «produzioni dell'esposto-soggetto» direbbe Jean-Luc Nancy, ossia esiste funzionalmente «per richiamare il soggetto a sé, per eseguire il suo

[19] Du Maurier, *Rebecca*, cit., p. 205.

[20] Du Maurier, *Rebecca*, cit., p. 215.

[21] Rui Magalhães riferendosi all'effetto provocato dalle opere di Ana Teresa Pereira sui lettori afferma: «Perché, in qualche modo, anche noi siamo colpiti da questo labirinto di realtà e non possiamo non questionare il nostro posto: sarà davvero il nostro *luogo* o, perlomeno, un luogo reale? […] Tutto dipende dal modo come leggiamo, come ci relazioniamo con i libri di Ana Teresa Pereira. Se li leggiamo come chi legge letteratura o se li leggiamo come chi cerca la propria realtà.» in «Colóquio/Letras», n. 190, sett-dic 2015, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, p. 223 (trad. nostra).

infinito ritorno a sé».[22] È proprio il ritratto a mettere 'in evidenza' il nostro sguardo, o lo sguardo del fantasma di Rebecca, ovvero è lo sguardo 'altro' che è nella tela e che da essa ci guarda e si contraddistingue dallo sguardo restituitoci dallo specchio. La tela quindi diventa lo spazio che realizza la 'reciprocità degli sguardi' (Foucault). Riportiamo un passo del romanzo poc'anzi citato per mettere in risalto quest'aspetto:

> Mi trovavo nella galleria quando lei ha portato la ragazza a vedere il ritratto di Caroline. Allora ho capito che aveva un piano. Poi la ragazza è ritornata da sola e ha ricopiato il modello sul suo album da disegno. È strano, è come se lei ricopiasse uno dei miei vestiti. Tre donne con lo stesso abito, come in una filastrocca, ma Caroline è l'unica di noi ad aver un che di reale. Non mi sono mai preoccupata di sapere chi fosse Caroline de Winter. Una zia di Max, che lui non conosceva. Forse sarà cresciuta a Manderley, avrà giocato in giardino e nella *nursery*, forse è morta giovane. Mi limitai a rubarle il vestito, come ha fatto la ragazza.[23]

Lo sguardo del ritratto dialoga con entrambe le spettatrici. Esse cercano somiglianze nello sguardo di Caroline. Se come ha sottolineato Beyer qualsiasi descrizione del ritratto parla dello spettatore[24] si può capire perché il fantasma di Rebecca in *O Verão Selvagem dos Teus Olhos* affermi che «l'unica donna reale è Caroline […] come la ragazza mi sono limitata a rubarle il vestito»[25] o ancora «Noi non possediamo niente, ci limitiamo a passare».[26] Le due Mrs de Winter diventano quindi proiezioni di un'unica identità rappresentata: solamente Caroline de Winter restituisce al lettore un'immagine corporea che corrisponde a quella della realtà filmica; sembra dunque che il ritratto non inganni lo spettatore, ma che si proponga come unico dispositivo in grado di raffigurare la 'giusta' identità presente nel testo. Quindi, nella verticalità 'mobile' si realizza e si sopprime l'identità multipla della protagonista. La fine della storia ci riporta alla situazione iniziale, dove orizzontalità e verticalità dei *media* si sovrappongono, facendo risultare i due dispositivi soglie varcabili per la realizzazione del *pictorial turn*. «They do it with mirrors» afferma Ana Teresa Pereira in

[22] J.-L. Nancy, *Il ritratto*, cit., p. 49.

[23] Pereira, *L'estate selvaggia*, cit., p. 90.

[24] A. Beyer, *Il volto* in *Cultura visuale*, cit., p. 36.

[25] Pereira, *L'estate selvaggia*, cit., pp. 108-109.

[26] Pereira, *L'estate selvaggia*, cit., p. 96.

un'intervista al quotidiano *Público*, specificando che quest'ultimi sono innamorati della bellezza della superficie, ma conoscono bene il lato oscuro delle cose. Non è forse questo un ottimo esempio di 'svolta'iconica?

Secondo il nostro parere, il romanzo che abbiamo appena presentato è uno dei migliori esempi di come la letteratura portoghese contemporanea abbia saputo arricchirsi con l'influsso della cultura visuale, in particolar modo attraverso il linguaggio e gli argomenti tratti dalla settima arte. «Tutti noi siamo prigionieri delle nostre prime immagini» sostiene la scrittrice in un'altra intervista. Si ritiene quindi che il regime visuale nell'opera letteraria della scrittrice riesca davvero a oltrepassare una soglia, quella di un mondo parallelo che non è altro che il grande serbatoio di immagini filmiche che fanno ormai parte dell'enciclopedia iconica della nostra contemporaneità.

Fig. 1 – Nei tre fermi immagine si osserva che la giovane Mrs de Winter percepisce la presenza di Rebecca attraverso le forti sensazioni trasmesse dagli oggetti.

Fig. 2 – Nei tre fermi immagine si osserva che la giovane Mrs de Winter percepisce la presenza di Rebecca attraverso le forti sensazioni trasmesse dagli oggetti.

Fig. 3 – Nei tre fermi immagine si osserva che la giovane Mrs de Winter percepisce la presenza di Rebecca attraverso le forti sensazioni trasmesse dagli oggetti.

Fig. 4 – La governante, la signora Danvers, osserva la giovane Mrs de Winter mentre viene attratta da qualcosa (il fantasma di Rebecca) che si trova fuori dalla finestra.

Fig. 5 – La cupa Mrs Danvers chiede alla spaventata protagonista:
“Pensate che i morti ritornino e guardino i vivi?”.

Fig. 6 – Mrs Danvers mostra alla giovane
Mrs de Winter il ritratto di Caroline de Winter.

Fig. 7 – Il fermo immagine mette in risalto il ritratto di Caroline de Winter.

Fig. 8 – Mrs de Winter si avvicina allo specchio con timore di guardarsi.

Fig. 9 – Nel fermo immagine Mrs de Winter osserva il ritratto della zia di Max e nel secondo fermo immagine la giovane sposa scende le scale per presentarsi al ballo in maschera vestita esattamente come Caroline de Winter.

Abstract

Our work tries to apply the concept of *pictorial turn* (Mitchell) to Portuguese studies, since this field of research seems yet scarcely deepened in Portuguese literature. In view of the recent theories on visual studies, our research proposes a presentation of some relevant aspects of the work of Ana Teresa Pereira, one of Portugal's most original contemporary voices. This writer has been paying scrupulous attention to film image and narration. With influences from cinema, painting, poetry and music, Pereira triggers a visual process that always starts with an image or a scene from a film, causing the reader to return to filmic experience. Firstly, we intend to analyse the so-called *rebound effect*, a term coined by Genette to indicate the dynamic and creative process that occurs in today's literature from the inspiration of the visual arts, cinema in particular. Secondly, we will focus on analogies between the author's work and visual culture, both in terms of allusions to cinema and other forms of artistic expression, and in terms of filmic or figurative techniques applied in narrative construction.

Il nostro elaborato cercherà di applicare il concetto di *pictorial turn* (Mitchell) all'ambito degli studi lusitanisti in quanto lo si ritiene un filone di ricerca innovativo e pertanto scarsamente approfondito nella letteratura portoghese. Tenendo presenti le riflessioni che hanno portato alle teorie della recente "cultura visuale", la nostra indagine si proporrà di presentare alcuni aspetti salienti dell'opera della scrittrice Ana Teresa Pereira, una delle voci più originali della letteratura portoghese contemporanea, che ha prestato un'accurata attenzione al regime dell'immagine filmica e all'*identità in movimento* sperimentata nella narrazione. Influenzata dal cinema, dalla pittura, dalla poesia e dalla musica, Pereira mette in moto un processo visuale che inizia sempre da un'immagine o da una scena di un film facendo sì che ogni lettore diventi un vero spettatore immaginario che ricrea il proprio *spazio filmico*. Verranno presentate alcune analogie tra l'opera dell'autrice e la cultura visiva a cui attinge sia a livello di rimandi e allusioni al mondo del cinema e ad altre forme di espressione artistiche che a livello di strategie e tecniche filmiche o figurative applicate nella sua originale costruzione narrativa. Verranno inoltre indagate in particolare le modalità del cosiddetto *effetto rebound*, termine coniato da Genette per indicare il processo dinamico e creativo verificatosi nella letteratura odierna a partire dall'influsso delle arti visive e in particolar modo del cinema.

Lorenzo Licciardi

Immagini della metropoli digitale: una 'video-scrittura' di Berlino in *Teil der Lösung* di Ulrich Peltzer

Ciò che resta è che tutto è digitale,
[…] una diffusione più o meno
densa di elementi puntiformi, di bit.
Vilém Flusser (1997)

La città è fatta «di relazioni tra le misure del suo spazio e gli avvenimenti del suo passato», suggerisce nel 1972 Italo Calvino, eppure essa «non dice il suo passato, lo contiene come le linee di una mano, scritto negli spigoli delle vie, nelle griglie delle finestre, negli scorrimano delle scale».[1] Quarant'anni più tardi rispetto a *Le città invisibili* di Calvino, Ulrich Peltzer, berlinese d'adozione,[2] nelle sue *Lezioni francofortesi* del 2011 allude alla metropoli come principale «spazio d'esperienza della modernità», lasciando intuire la centralità del complesso discorso sulla città nell'ambito delle discipline non solo letterarie, ma anche storiche e socio-antropologiche: con questa breve formula Peltzer ratifica le simmetrie che intercorrono tra le molteplici declinazioni di una società urbana da una parte, e l'architettura e le trasformazioni urbanistiche dall'altra; tuttavia, egli percepisce la città come un «cosmo» multiforme di elementi meramente giustapposti, congiunti cioè soltanto in virtù del 'qui-ed-ora' in cui co-esistono.[3] In questo senso il presente appare a Peltzer come la

[1] I. Calvino, *Le città invisibili*, Milano, Mondadori, 1993, pp.10-11.

[2] Nativo di Krefeld, risiede a Berlino fin dagli studi universitari negli anni '70. Poco noto in Italia al di fuori degli studi germanistici, in Germania Peltzer ha già conseguito diversi riconoscimenti ufficiali e premi letterari, tra cui il Berliner Literaturpreis nel 1996, e nel 2011 il premio Heinrich-Böll-Preis, conferitogli a Colonia esplicitamente in virtù delle sue lucide e rigorose analisi della realtà presente e dei cambiamenti sociali in atto in Germania e in Europa. Cfr. S. Palm (Stadt Köln, Amt für Presse- und Öffentlichkeitsarbeit), *Heinrich-Böll-Preis 2011 geht an Ulrich Peltzer*, 08/07/2011, (ultimo accesso: 19/febbraio/2016) http://www.stadt-koeln.de/politik-und-verwaltung/presse/heinrich-boell-preis-2011-geht-ulrich-peltzer.

[3] U. Peltzer, *Angefangen wird mittendrin. Frankfurter Poetikvorlesungen*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 2011, p. 16: «Wir könnten jedes beliebige Datum wählen, jede beliebige Stadt – Stadt bzw. *Großstadt als privilegierter Erfahrungsraum der Moderne* – und würden doch zu verwandten Ergebnissen kommen, zu einem durch die Konjunktion "und" gebildeten Kosmos

sola cifra dell'interazione tra gli aspetti costitutivi di una metropoli, e l'unica dimensione in cui si realizza e si esaurisce l'esperienza della città come esperienza della modernità, mettendo implicitamente in discussione tanto la possibilità di leggere entro le stratificazioni del tessuto urbano un rapporto diretto con la storia, quanto quella di individuare una relazione di effettiva continuità tra i singoli elementi che nella città convivono affiancati. Tale sensazione di un'intrinseca mancanza di nessi si può spiegare, secondo Peltzer, in base ai «cambiamenti globali degli ultimi trent'anni», dettati dalle «condizioni di un ordinamento postfordistico» e apparentemente diretti verso un orizzonte che egli descrive come «mediatizzazione totale della realtà». Simili premesse implicano uno spostamento di prospettiva non privo di conseguenze poetiche: la rappresentazione letteraria deve rinunciare ad un'immagine completa del reale – di per sé «troppo diversificato, troppo precario, troppo instabile» – e ad una sua «riproduzione mimetica», che sarebbe inevitabilmente «destinata al fallimento».[4]

In un'epoca segnata dalla «radicale innovazione dei media digitali», osserva Andreas Huyssen, la letteratura deve ripensare il proprio ruolo e riconfigurare la propria posizione. Tuttavia, occorre sottolineare che non si tratta di «una questione che si pone soltanto oggi. Già nel corso della modernità classica del tardo Ottocento e del primo Novecento la letteratura subiva gli effetti imponenti dei mass-media», come la fotografia, il cinema e la radio.[5] L'irruzione dei

von allem Möglichen, das keinen anderen Zusammenhang mehr zu haben scheint als seine Gegenwart an ein- und demselben Ort» (in corsivo la parte da me citata e tradotta in italiano, come per le note seguenti).

[4] Peltzer, *Frankfurter Poetikvorlesungen*, cit., p. 33: «Prinzipiell vorgezeichnete Bewegungen und Ziele, ein Raum beschränkter Möglichkeiten, dessen Darstellbarkeit nicht darauf angewiesen ist, Zusammenhänge in ihrer potenzierten Zufälligkeit überhaupt erst hervorzubringen. […] Das aber erscheint mir unter den Bedingungen einer postfordistischen Ordnung, einer vermeintlichen Totalmedialisierung der Welt, höchst notwendig zu sein, als Erkenntnishilfe wie als Moment einer zeitgenössischen Poetik, die den globalen Veränderungen der letzten dreißig Jahre Rechnung trägt. […] Dass eine 'komplette Darstellung', *ein mimetisches Abbild*, das Vollständigkeit schon in seinem Programm beansprucht, *zum Scheitern verurteilt ist*, sollte nicht erläutert werden müssen, *zu disparat, zu prekär, zu mobil* zeigt sich heute jede Realität, die wir für fiktionstauglich halten […] » (corsivo mio).

[5] A. Huyssen, *Literarische Sabotage visueller Medien*, in *orf.at*, 23/05/2012, ultima consultazione: 19/02/2016 (http://science.orf.at/stories/1698486/): «Immer wieder werden heutzutage Literatur und das Buch schlechthin als obsolete Medien bemitleidet oder abgeschrieben. Kann Literatur in einer Zeit *radikaler Innovation der digitalen Medien* ihren Eigensinn bewahren? Dies ist *eine Frage*, *die sich nicht erst heute stellt. Schon im Zeitalter der mittlerweile klassischen*

media tecnologici e dei nuovi linguaggi ad essi correlati si riflette, infatti, nella crisi poetica che si registra nella prima metà del Novecento: non a caso Walter Benjamin attira l'attenzione sul declino del romanzo tradizionale, intitolando *Krisis des Romans* (1930) la sua nota recensione di *Berlin Alexanderplatz* (1929) di Alfred Döblin, romanzo che rappresenta un canone per la letteratura della metropoli dalla modernità in poi, e di certo un imprescindibile riferimento anche per Peltzer.[6] Benjamin rileva un dato particolarmente significativo, ovvero l'oscuramento della voce autoriale, costretta a cedere il posto alla 'lingua della città': se da una parte il protagonista Franz Biberkopf appare impotente e in balia degli eventi perché risucchiato nel vortice della ruggente Berlino degli anni '20, dall'altra il romanzo stesso assegna un ruolo di assoluta preminenza al personaggio-città, che domina la pagina e guida la narrazione, ovunque attraversata da segni e segmenti linguistici espressivi della testualità urbana (cartelli, insegne, segnali stradali, etc.), oppure percorsa da formule proprie di linguaggi specialistici, che segnalano la brusca irruzione della 'lingua della tecnica' nella vita quotidiana. La Berlino del romanzo di Döblin – uno spazio rappresentativo della modernità, riadattando le parole di Peltzer sopra citate, – sembra quindi negarsi all'esperienza tradizionale della *flânerie,* sottraendosi allo sguardo del singolo abitante della città e limitandone, anzi, le possibilità d'azione. In altri termini, la finzione letteraria mostra una città in cui risulta delegittimata «la pretesa dell'individuo di preservare l'indipendenza e la particolarità del suo essere determinato di fronte alle forze preponderanti della società […] e della tecnica», chiamando in causa le parole iniziali del celebre *Die Großstädte und das Geistesleben* (1903) di Georg Simmel.[7] L'impressione, manifestata da Peltzer, di un'esperienza urbana che non restituisce alcun nesso è riconducibile, pertanto, alle premesse che già caratterizzano la modernità classica del primo Novecento – in *Berlin Alexanderplatz* l'abitante della città non è in grado di instaurare un dialogo con essa ma può solo 'obbedire alla

Moderne im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert geriet die Literatur massiv unter Druck von Seiten der Massenmedien, der Fotografie und des Stummfilms, etwas später des Radios» (corsivo mio).

[6] W. Benjamin, *Krisis des Romans* (1930), in *Kritiken und Rezensionen 1912-1931*, in *Gesammelte Schriften III*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1980, pp. 230-236. Benjamin qui traccia le modalità stilistiche di una prosa letteraria che si confronti con i cambiamenti della modernità: la narrazione perde di linearità, i personaggi si eclissano dietro le vicende e la centralità del poeta è ridimensionata a vantaggio della tecnica poetica.

[7] G. Simmel (a cura di P. Jedlowski), *La metropoli e la vita dello spirito,* Roma, Armando Editore, 1995, p. 35.

sua voce' e osservarne con vertigine i frenetici movimenti e le brusche trasformazioni; inoltre, al di là del canone di Döblin, Peltzer trae ispirazione anche dai 'frammenti urbani' di Edgar Allan Poe e di James Joyce, come lascia intendere nelle sue *Lezioni francofortesi.*[8]

È evidente come il punto di vista di Peltzer si distanzi da un approccio teorico che contempli un'ipotetica 'lettura della città', che a sua volta implicherebbe l'esistenza del paradigma 'città-testo': un modello interpretativo emerso, in tempi più recenti, soprattutto nel quadro delle riflessioni semiotiche ascrivibili all'intenso dibattito sulla città degli anni '70.[9] Nel saggio *Semiologia e urbanistica* (1967) Roland Barthes ritiene di poter includere nel progetto della sua «avventura semiologica» l'elaborazione di un sistema di segni che conduca all'individuazione di una vera e propria «lingua della città»;[10] la ricerca di un fattore di continuità entro la testualità urbana spinge Barthes fino all'identificazione metaforica della città stessa con un linguaggio, dal momento che essa «parla ai suoi abitanti, noi parliamo la nostra città, […] semplicemente abitandola, percorrendola, osservandola».[11] Tuttavia, a partire dagli anni '80 gli studi antropologici e socio-culturali sulla città rilevano che anche la metropoli della seconda modernità, o della postmodernità, presenta i sintomi di una 'crisi': essa risulta in questo senso incompatibile con un'immagine coerente e unitaria dello spazio urbano, entro cui si verifichi uno scambio dialogico con e tra gli abitanti della città. Piuttosto, la città postmoderna, sempre più esposta agli effetti della diffusione globale delle tecnologie e dei mass-media digitali, perde

[8] Cfr. Peltzer, *Frankfurter Poetikvorlesungen*, cit., pp. 20-32: Peltzer propone, in modo piuttosto originale, le proprie riflessioni poetologiche intrecciandole a diverse osservazioni critiche sui testi di Edgar Allan Poe e James Joyce, a sottolineare più o meno esplicitamente le fitte corrispondenze esistenti tra la città della prima modernità e la metropoli contemporanea, e tra le rispettive rappresentazioni letterarie.

[9] È Andreas Huyssen, nel saggio *The Voids of Berlin* (1997), a segnalare che la città come testo sia un *topos* adoperato a partire dagli anni '70 nell'ambito di diverse discipline, su tutte l'architettura: «One may want to ask why this notion of the city as sign and text reached such a critical mass in the architectural discourse of the 1970s and 1980s, arguably the peak of an architectural obsession with semiotics, rhetorics, and codings that underwrote much of the debate about architectural postmodernism. [...] The discourse of the city as text in the 1970s was primarily a critical discourse involving architects, literary critics, theorists, and philosophers bent on exploring and creating the new vocabularies of urban space after modernism», in A. Huyssen, *The Voids of Berlin*, p. 58, in *Chicago Journals: Critical Inquiry*, vol. 24 (1), Chicago, 1997 (www.jstor.org/stable/1344159).

[10] R. Barthes, *L'avventura semiologica*, Torino, Einaudi, 1991, p. 58.

[11] Barthes, *L'avventura semiologica*, cit., p. 53.

progressivamente la funzione di centro di riferimento pubblico, per configurarsi piuttosto come parte integrante della rete d'informazione globale, che opera secondo le proprie regole, i propri codici, i propri linguaggi.[12] Nel contesto della «megalopoli elettronica e informatizzata», si legge ne *L'invenzione del quotidiano* (1980) di Michel de Certeau, viene messa «in discussione la posizione dell'individuo nei sistemi tecnici, poiché il coinvolgimento del soggetto diminuisce parallelamente alla loro espansione tecnocratica».[13] Nelle pratiche della vita urbana si verifica, quindi, uno spostamento degli equilibri proporzionale al grado delle trasformazioni tecnologiche, e, negli ultimi decenni, condizionato dall'ingente irruzione delle immagini digitali.

Uno studio semiotico e socio-antropologico alla città, oggi, non può trascurare tali aspetti, poiché essi «cambiano le condizioni della simbolizzazione», citando Marc Augé, ovvero producono un «cambiamento di simbologia o, se si vuole, di cosmologia».[14] In realtà, afferma Augé, occorre parlare ormai di una «cosmotecnologia» per indicare il sistema che si fonda sulla rete globale formata dagli apparati tecnologici dell'informazione, della telecomunicazione e dei media: un sistema autodefinito e autosufficiente, che opera attraverso meccanismi e codici tautologici (in quanto rimandano irrevocabilmente a se stessi), mentre impone le proprie norme d'uso nella vita quotidiana degli individui e ne determina le modalità delle relazioni sociali.[15] Nel quadro di un «mondo codificato tecno-immaginativamente», caratterizzato dalla sovrabbondanza di informazioni e immagini, e quindi percepito come «apparenza digi-

[12] Anche gli studi letterari tedeschi si sono molto soffermati sull'analisi del rapporto tra città e letteratura, giungendo a conclusioni affini, vale a dire: l'impossibilità di considerare produttiva l'immagine città-testo in relazione alla metropoli postmoderna, in quanto essa è origine e oggetto di un discorso esclusivamente autoreferenziale, prodotto dagli apparati tecnologici e mediatici. Cfr. sull'argomento:

– K. R. Scherpe, *Nonstop nach Nowhere City? Wandlungen der Semiotisierung, Wahrnehmung und Semiotik der Stadt in der Literatur der Moderne*, in K. R. Scherpe, *Die Unwirklichkeit der Städte*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1988, pp. 129-152;

– E. Schütz, *Text der Stadt – Reden von Berlin,* in E. Schütz/ J. Döring, *Text der Stadt – Reden von Berlin. Literatur und Metropole seit 1989*, Berlin, Weidler, 1999, pp. 7-15;

– P. Langer, *Kein Ort. Überall: Die Einschreibungen von Berlin in die deutsche Literatur der neunziger Jahre*, Berlin, Weidler, 2002, in particolare pp. 43-44.

[13] M. de Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro, 2001, p. 21.

[14] M. Augé, *La guerra dei sogni. Esercizi di etno-fiction*, Milano, Elèuthera, 1998, p. 13.

[15] M. Augé, *Che fine ha fatto il futuro?*, Milano, Elèuthera, 2009, pp. 27-28 e 41.

tale» (Vilém Flusser), si compie la fine simbolica della testualità: la progressiva rarefazione degli oggetti, vale a dire il processo di assottigliamento che conduce verso la dimensione immateriale delle «non-cose» (*Undinge*), determina la crescente difficoltà a «descrivere il mondo e noi stessi al suo interno», dato che la lingua o la scrittura risultano ormai inadeguate rispetto ad un contesto in cui «tutto è calcolato e gli sciami di bit puntiformi non sono descrivibili»; essi possono soltanto «essere contati», e gli stessi «algoritmi possono essere ricodificati in immagini».[16] La diffusione globale delle nuove tecnologie digitali non influisce, tuttavia, soltanto sull'insieme delle pratiche quotidiane imponendo l'uso dei propri codici e linguaggi, ma trasforma anche e soprattutto la funzione stessa della città e determina rilevanti implicazioni politiche: la svalutazione dello spazio fisico a vantaggio del 'cyberspazio' produce effetti di deterritorializzazione sul piano degli equilibri topografici, lasciando sbiadire i confini delle metropoli in virtù di un nuovo modello geopolitico che Paul Virilio definisce «metacittà mondiale» o «ipercentro virtuale».[17] Il digitale è, in definitiva, uno strumento determinante nei processi di globalizzazione in atto nella società contemporanea: se sul piano locale si assiste ad una sempre più evidente 'digitalizzazione' della vita urbana,[18] su scala globale la tendenza sembra condurre proprio verso l'iperbolica «mediatizzazione totale del mondo» a cui fa riferimento Peltzer.[19]

La prosa di Peltzer trae forma da un dichiarato approccio realistico alla scrittura, che si propone di conciliare dimensione estetica e cifra politica partendo dal presupposto che la componente politica della letteratura debba essere «iscritta nella sintassi».[20] *Teil der Lösung* (2007), quinto dei sei romanzi pub-

[16] V. Flusser, *La cultura dei media*, Milano, Mondadori, 2004, rispettivamente p. 13, p. 222, p. 201, p. 197.

[17] P. Virilio *La bomba informatica*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2000, p. 11. Sull'argomento cfr. anche K. Schlögel, *Cyberia: Neuer Raum, neue Geopolitik*, in K. Schlögel, *Im Raume lesen wir die Zeit*, Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 2006, pp. 72-80; Z. Bauman, *La società individualizzata*, Bologna, Il Mulino, 2002, pp. 52-56.

[18] Una disamina molto accurata su questo fenomeno socio-antropologico è contenuta nel recente saggio di Hanno Rauterberg, *Wir sind die Stadt! Urbanes Leben in der Digitalmoderne*, Suhrkamp, Berlin, 2013.

[19] Cfr. nota 4.

[20] Peltzer dichiara in un'intervista che la riflessione politica non debba costituire una premessa in funzione della quale concepire l'atto poetico, e che la componente militante sia da ritrovare

blicati da Peltzer, è unanimemente ritenuto dalla critica come uno dei più riusciti tentativi, nel panorama della letteratura recente, di realizzare un 'romanzo della metropoli' contemporanea.[21] Sulla base del proprio programma poetico, l'autore mette in scena la Berlino del terzo millennio come *global city*, scegliendo di ambientare l'incipit della narrazione nella *Neue Mitte*: il nuovo centro di Berlino sorto in pochi anni, all'indomani della caduta del Muro, intorno ai grattacieli e agli edifici avveniristici di Potsdamer Platz, su cui oggi s'innalza un agglomerato edilizio funzionalizzato al consumo e al turismo secondo i principi dello *urban marketing*. Augé osserva che i piani urbanistici in base ai quali vengono progettate le odierne 'città globali' intendono l'architettura come un mezzo utile a «provare l'esistenza di una città nella rete, nel sistema», sacrificando l'identità locale in virtù di un'immagine globale, in modo tale che gli elementi architettonici si costituiscano come «percezione presente di una mancanza», in quanto rimandano ad altri luoghi e altri tempi, passati o futuri.[22] A sua volta Peltzer, senza mai perdere di vista i principi di estremo realismo che guidano la sua scrittura, raffigura Potsdamer Platz come uno spazio in cui si affiancano alla rinfusa feticci del passato, riorganizzati alla stregua di uno spettacolo per i turisti,[23] e allestimenti ultramoderni allusivi ad un futuro imprecisato. L'autore ritrae scorci e dettagli del nuovo centro di Berlino, i cui contorni appaiono ovunque ricoperti di grosse insegne luminose, luci al neon,

non nei contenuti di un'opera letteraria, bensì nella sua stessa forma: «Die Aufgabe von Literatur besteht zumindest nicht darin, moralische oder politische Verbindlichkeiten zu formulieren. Das wirft aber natürlich die Frage auf, wo das Politische in der Literatur zu verorten wäre, jenseits des Stofflichen. Das Politische der Literatur ist der Syntax eingeschrieben und reduziert sich nicht auf die Konflikte, die ein bestimmter Stoff ausformuliert». In J. Bender, *Im Gespräch: Ulrich Peltzer. Warum sind Gefühle nicht das Wahre, Herr Peltzer?* in *FAZ*, 28/03/2011, (ultimo accesso: 19/febbraio/2016) www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/im-gespraech-ulrich-peltzer-warum-sind-gefuehle-nicht-das-wahre-herr-peltzer-1609221.html.

[21] *Teil der Lösung* è stato tradotto da Cristina Vezzaro e pubblicato in versione italiana da Isbn edizioni: U. Peltzer, *Parte della soluzione*, trad. it. di C. Vezzaro, Milano, Isbn edizioni, 2009.

[22] Augé, *Nonluoghi*, cit., pp. 15 e 16.

[23] In particolare, l'utilizzo 'consumistico' della storia emerge chiaramente in un passaggio iniziale del romanzo in cui Peltzer descrive il viavai di turisti tra le vetrine di bar e negozi di Potsdamer Platz, fra le quali figura anche la vetrina protettiva che contiene i resti dell'Hotel Esplanade, distrutto durante la guerra ed esibito davanti agli occhi dei visitatori quasi come una merce in esposizione. Cfr. U. Peltzer, *Parte della soluzione*, cit., p. 8: «Si perdono quindi tra la folla, verso un qualche resto storico sotto una campana di vetro infrangibile, il piano terra di un albergo andato distrutto durante la guerra, come spiega la targa tirata a lucido a lato, e avanti, in un andirivieni senza meta da qui a lì e ritorno, attratti da tutto e da niente al tempo stesso».

maxischermi e lunghe ed ampie vetrine di negozi ed esercizi commerciali, tanto che lo scenario delineato nel suo romanzo sembra riprodurre l'orizzonte pronosticato da Paul Virilio ne *Lo spazio critico* (1984), in cui si preannuncia un irreversibile processo di assottigliamento delle facciate degli edifici urbani, sostituite in modo sempre più evidente da superfici trasparenti e dalle interfacce degli schermi e sottoposte, pertanto, anch'esse alla rarefazione dei corpi fisici che accompagna l'avvento del digitale.[24]

L'interfaccia-video scelta da Peltzer per la sua finzione letteraria è quella delle telecamere di sorveglianza disseminate lungo i perimetri interni ed esterni dell'architettura di Potsdamer Platz. L'ambiente della piazza prende forma nel primo capitolo di *Teil der Lösung*, un frammento narrativo autonomo che funge da prologo del romanzo e reca il titolo *Sony Center*, toponimo del famoso complesso edilizio dalle sembianze futuristiche inaugurato nel 2000 su un lato della piazza stessa.[25] In questa breve prosa, il dispositivo centrale dell'intero impianto poetico è costituito da un esperimento puramente metalinguistico, che solleva criticamente la questione della mutazione percettiva prodotta dai media digitali: il circuito di videocamere e monitor di sorveglianza che colmano lo spazio urbano (narrato) e testuale (narrativo) stabilisce il fuoco della narrazione, imponendo come unico punto di vista l'occhio freddo e neutrale dello strumento elettronico. È in questo senso che il paradigma della città-testo non può sussistere in epoca postmoderna, entro i confini di un'urbanità 'totalmente mediatizzata': la città-video impone il proprio codice e il proprio sguardo sul mondo, decretando una nuova crisi della lingua letteraria e ribadendo la simbolica 'morte del *flâneur*', dal momento che in questo scenario sembrerebbe ormai compromessa la posizione dell'uomo all'interno della metropoli, che cessa di essere un soggetto osservante ma, al contrario, viene ridotto ad un mero oggetto d'osservazione e registrazione, non più umana ma automatizzata e digitalizzata.

Non a caso, il prologo e dunque l'intero romanzo hanno inizio in una buia saletta di controllo, resa più angusta dalla sovrabbondanza di apparecchi elettronici, mentre nell'oscurità la sola presenza umana è costituita dall'ombra di un anonimo addetto alla sicurezza, la cui sagoma «si staglia nitida davanti agli

[24] P. Virilio, *Lo spazio critico*, Bari, Dedalo, 1998, pp. 10-11.

[25] Il titolo suggerisce una particolare simmetria testuale ed extratestuale: mentre il centro commerciale Sony Center, situato nel cuore della nuova Berlino, va inteso come miniatura dell'urbanità globale, il capitolo *Sony Center* è a sua volta un microcosmo del romanzo a cui fa da *ouverture*, anticipandone gli eventi e sintetizzandone in poche pagine i contenuti che rimandano al complesso discorso sulla metropoli contemporanea.

schermi»,[26] unica fonte di luce nella stanza. La narrazione, quindi, assume la prospettiva delle immagini visualizzate sui monitor posti in fila dinnanzi agli occhi del guardiano della *security*, sicché l'ambiente del Sony Center viene mostrato esclusivamente come riproduzione entro la cornice degli schermi. Attraverso inquadrature e sequenze, il testo restituisce la messa a fuoco e le angolature delle riprese di sorveglianza, riproiettate sul video seguendo le inclinazioni e le rotazioni degli obiettivi delle telecamere. La sola immagine del reale disponibile è il suo surrogato digitale: la percezione visiva è ristretta a due dimensioni, mentre quella acustica è del tutto assente, poiché i filmati sono muti. La prima scena che appare sui monitor della sala di controllo è una panoramica dell'atrio del Sony Center, in cui si scorgono turisti e consumatori, che si aggirano pigramente tra bar e negozi:

> I monitor sono muti, nessun suono, nemmeno un fruscio a raggruppare le scene in un insieme: tutta la gente all'aperto, trasmessi sullo schermo i loro andirivieni davanti a vetrine e affollati *dehors* di caffè, verso la grande fontana al centro della piazza coperta. Li si vede seduti sul bordovasca in acciaio, sbirciare stanchi nelle guide turistiche e nei dépliant patinati della Youth.lounge della Volkswagen, guardare attraverso gli obiettivi delle loro fotocamere, telefonare. Altri passano davanti la scena e li nascondono alla vista per un momento, corpi e gesti. Due ragazzini sguazzano nell'acqua, si schizzano, mentre sullo sfondo una donna li riprende per il suo *home theater* digitale. Orienta la videocamera verso l'alto, fino alla punta della copertura dell'edificio, tesa come un enorme tendone da circo in fibra di vetro e tela bianca sulla rotondità degli edifici, a dieci-undici piani di altezza.[27]

Nella descrizione delle attività e dei gesti routinari compiuti dai passanti del centro, dediti al consumo o al turismo e rapiti dai propri apparecchi digitali, spiccano due dettagli che suggeriscono una modificazione dello spazio nella dimensione virtuale del video: da una parte la sovrapposizione dei piani prospettici, nel punto in cui un passante attraversa l'inquadratura in prossimità dell'obiettivo, coprendo le figure retrostanti; dall'altra, il 'gioco di specchi' generato da un incrocio di messe a fuoco, quando una donna ripresa dal sistema di videosorveglianza filma a sua volta l'ambiente circostante con la propria videocamera personale. L'intreccio caleidoscopico diviene persino un paradosso

[26] Peltzer, *Parte della soluzione*, cit., p. 7. In questa citazione e in quelle successive ho lievemente modificato la versione italiana per ragioni funzionali al nucleo di questa analisi.

[27] Peltzer, *Parte della soluzione*, cit., pp. 7-8.

meta-ottico verso il finale di *Sony Center*, in cui alcuni visitatori filmano essi stessi le telecamere di sicurezza puntate su di loro, dopo averle scovate grazie ad alcuni volantini informativi distribuiti da un gruppo di attivisti in dimostrazione pacifica:

> Con la planimetria sul volantino non è difficile individuare le telecamere, lunghi cilindri quadrangolari fissati sotto le tettoie, alle colonne, sopra le porte girevoli o semplicemente a una parete dell'edificio su un sistema di aste metalliche, perlopiù a cinque, forse sei metri di altezza. Piccoli cannoni a raggi che si muovono sul loro asse di scatto, senza far rumore, come robot in fabbriche completamente automatizzate. Iniziano a contarli, riconoscono le diverse prospettive e gli angoli di ripresa che la piantina riporta come sezioni coniche. […] Sui monitor si vede la gente gironzolare, fermarsi, indicare in alto e spiegarsi a gesti sulle coordinate della propria posizione […]. C'è addirittura chi sta riprendendo le telecamere per poi voltarsi verso il punto in cui si trova il groviglio di gente […].[28]

In questo modo, dall'inizio alla fine di *Sony Center* si delineano le anomale coordinate di una 'topografia digitale', tracciate sulla superficie degli schermi che i sorveglianti della sicurezza «non perderanno di vista per il resto della giornata»,[29] un espediente narrativo volto a far sì che il lettore stesso possa figurarsi costantemente le scene come se le osservasse all'interno di un monitor. Tra i due passi citati, Peltzer 'inquadra' i diversi dettagli del centro commerciale sempre attraverso il filtro di una lente che filma e di uno schermo che proietta. E, sia per riprodurre sulla pagina scritta strumenti e linguaggi del medium elettronico, sia per rivelarne i meccanismi di funzionamento, riferisce esattamente i tipi di inquadratura e le variazioni focali, gli ingrandimenti e i grandangoli, mentre i guardiani del racconto manovrano le apparecchiature sulle tastiere nella sala di controllo:

> Lenti zoom e panoramiche per seguire i passi di una persona attraverso l'atrio fino alla luce del sole, avvicinare un viso, una scena la cui risoluzione sembra suscitare interesse.[30]
> «Più vicino», dice Fiedler. La pressione di un tasto che si propaga attraverso la fibra ottica incalza gli avvenimenti, i tratti dei visi si fanno più nitidi […].[31]

Peltzer non si limita a tracciare le modalità di elaborazione e produzione delle

[28] Peltzer, *Parte della soluzione*, cit., pp. 15-16.

[29] Peltzer, *Parte della soluzione*, cit., p. 9.

[30] Peltzer, *Parte della soluzione*, cit., p. 9.

[31] Peltzer, *Parte della soluzione*, cit., p. 10.

immagini digitali, bensì esplicita anche i conseguenti effetti d'alterazione della percezione dello spazio. Il campo visivo, circoscritto dalle cornici dei monitor, è limitato da una prospettiva parziale e la visione d'insieme ne risulta segmentata: è lo stesso autore a definire la sequenza delle diverse scene uno «spazio frazionato» (*zerteilter Raum*), i cui pezzi si ricongiungono soltanto sommando l'una all'altra le superfici dei vari schermi. Le proiezioni virtuali dissolvono anche i contorni delle figure reali, deformando linee, misure e distanze:

> La cameriera del *Café Josty.* Una coppia anziana che si bacia. Una bimbetta con gli occhiali buffi gira in tondo ballando. Un bobtail trascina in avanti il suo padroncino, il guinzaglio è teso, scompare con lui dall'immagine per riemergere in un'altra nella fila sopra, ancora impegnato nello stesso movimento, ma ora sullo sfondo della fontana. Spazio frazionato – un grande puzzle che si ricompone in forme sempre nuove su riquadri cinque per cinque, prospettive mutevoli senza inizio né fine, dall'angolo in alto a sinistra fino a quello in basso a destra, in una serie computerizzata di distanze focali e inquadrature.[32]

L'occhio elettronico scompone e ricompone le immagini catturate dalle videocamere, allo scopo di «raggruppare le scene in un insieme»,[33] come viene anticipato all'inizio del capitolo, ma risulta evidente dalle parole dello stesso Peltzer che l'esito di tale operazione è una spazialità mistificata:

> Non del tutto reale, anche perché le immagini sono piatte, prive di profondità di campo, come se contasse solo il primo piano. Primi piani in un riquadro, che si stratificano, si sovrappongono, si integrano senza lasciare nemmeno un punto cieco, nessuno spazio a congetture.[34]

Mentre il medium fisico (il monitor) rappresenta l'unico corpo tangibile e misurabile, le dimensioni apparentemente informi e illimitate dello spazio digitale generano un profondo disorientamento percettivo. Sono questi gli effetti della nuova spazialità virtuale, che Virilio definisce sinteticamente come «inquinamento dell'ecologia del sensibile»: la «preponderanza della prospettiva mediatica» fa sì che «il rilievo dell'evento 'telepresente' prevale sulle tre dimensioni del volume degli oggetti o dei luoghi, qui presenti»; di conseguenza, si verifica un progressivo offuscamento dell'orizzonte geografico in

[32] Peltzer, *Parte della soluzione*, cit., p. 9.

[33] Cfr. nota 27 di questo testo.

[34] Peltzer, *Parte della soluzione*, cit., p. 9.

virtù di un «orizzonte sostitutivo», vale a dire proprio «l'orizzonte artificiale di uno schermo o di un monitor».[35] Su queste basi si chiariscono ulteriormente le cause dell'impressione di una realtà (urbana) instabile, discontinua, che, a giudizio di Peltzer, difficilmente si presterebbe ad un tentativo letterario di riproduzione mimetica che aspiri a produrre un quadro unitario ed esaustivo.[36] Ed è per tali ragioni che Peltzer sceglie di adottare direttamente il filtro dell'occhio elettronico, ricavandone così uno scenario urbano estremamente frammentario: un tipo di spazio in cui la realtà percepita appare frazionata «in una quantità pressoché incalcolabile di scene e sfondi», scrive Peltzer medesimo nel saggio *Erzählen ohne Grenzen* (2006), e in cui l'immagine del reale, attraverso il medium digitale, «sembra duplicarsi e triplicarsi», autogenerandosi «costantemente su schermi e display, che sono praticamente ubiqui».[37]

In definitiva, l'operazione metalinguistica e metatestuale sperimentata da Peltzer andrebbe formalmente intesa come una 'simulazione della simulazione': se il mezzo elettronico riproduce artificialmente le immagini dello spazio reale, il testo di Peltzer qui preso in analisi è a sua volta concepito per emulare il funzionamento di uno strumento digitale e per riprodurne le stesse strutture topologiche. Sul piano poetico, l'esito di questo esperimento stilistico è una costruzione accuratamente calibrata, fondata su un solido impianto narrativo e su una tessitura rigorosa dei dettagli tecnici, quasi fosse Peltzer stesso l'architetto dell'intera interfaccia del sistema di sicurezza e l'installatore del cablaggio che collega telecamere e video-proiezioni. Il capitolo *Sony Center,* in realtà, funziona sulla base di 'dispositivi' poetici che sono l'esito di una costruzione 'intermediale', ovvero una sovrapposizione di linguaggi appartenenti

[35] Virilio, *La bomba informatica*, cit., p. 107, p. 62. Inoltre, Virilio denuncia la moltiplicazione esponenziale degli strumenti di videosorveglianza, la cui presenza quasi ubiquitaria è in grado di catturare e diffondere istantaneamente informazioni e immagini: questa forma di «telesorveglianza panottica (e permanente) dei luoghi e delle attività planetari» (p. 114), che con gli sviluppi della tecnologia si estende in modo sempre più evidente, sancisce idealmente il compimento delle 'società di controllo' preannunciate e teorizzate da Gilles Deleuze (Cfr. G. Deleuze, *Post-scriptum sur les sociétés de contrôle*, in *L'autre journal*, n.1, maggio 1990).

[36] Cfr. nota 4.

[37] U. Peltzer: *Erzählen ohne Grenzen. Über denkbare Plots, Flüchtige Subjekte und die Raumstruktur des zeitgenössischen Romans*, in *Sprache im technischen Zeitalter*, 44 (2006), p. 294-312, qui p. 299-300: «Wie berechtigt ist die Frage nach dem Direktor der Wirklichkeit erst heute, wo sich Wirklichkeit aufsplittert in eine schier unübersehbare Anzahl von Szenen und Settings, wo sie sich medial zu verdoppeln und verdreifachen, sich auf Bildschirmen und Displays, die praktisch allgegenwärtig sind, in Permanenz selbst zu erzeugen scheint».

a diversi media. Questo procedimento può essere inteso, più specificamente, come 'ri-mediazione testuale del video', con riferimento al concetto di *remediation* teorizzato da David Bolter e Richard Grusin: secondo i due studiosi, la 'rimediazione' si verifica come tendenza peculiare dei media tecnologicamente più recenti a rielaborare i contenuti di media meno recenti, per sostituirsi infine a questi ultimi.[38] Tuttavia, Peltzer compie un'operazione inversa, proponendo piuttosto un singolare arretramento dal digitale all'analogico, ovvero trasferendo il linguaggio di un medium tecnologicamente più avanzato entro le strutture proprie di un mezzo meno avanzato.[39]

Se i codici dei mass-media e delle tecnologie digitali confluiscono in modo tanto evidente nel testo di Peltzer, allo stesso tempo il riadattamento che egli ne fa, riutilizzandoli secondo i propri obiettivi poetici e stilistici, serve a rafforzare lo spiccato potenziale critico contenuto nella sua scrittura: lo scopo è quello di denunciare l'insufficienza mimetica dei nuovi media e gli effetti della tecnocrazia sulla quotidianità contemporanea, per produrre infine «una fuga della lingua» «dal regime di segni di un potere centrale autoritario», «al di là del senso dominante e dei messaggi prescritti».[40] In questa direzione si compie il programma estetico-politico che Peltzer concepisce come direttamente «iscritto nella sintassi»,[41] avallando, inoltre, l'ipotesi che il suo *Sony Center* possa essere visto come un esempio del «sabotaggio letterario dei media visuali» che Huyssen riconosce ad alcune particolari forme di letteratura urbana della prima modernità, le quali, proprio imitando i linguaggi visuali dei media, intendono invece prenderne le distanze.[42]

[38] D. Bolter/R. Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 2000, p. 12 e pp. 36-46.

[39] In altre parole, Peltzer realizza in questo modo una 'riproduzione artistica del mezzo tecnologico', capovolgendo formalmente il processo di 'riproduzione tecnica dell'opera d'arte' di cui scrive Walter Benjamin nel celebre saggio *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936).

[40] Peltzer, *Angefangen wird mittendrin*, cit., pp. 132-133: «Als würde die Flucht vor erstickenden Konventionen, vor dem Zeichenregime einer dominanten Zentralmacht […] eine Flucht der Sprache erzeugen […]. Eine minoritäre Sprache jenseits jeden territorialen Codes, jenseits herrschender Bedeutungen und Aussagevorschriften, durch die allein wir etwas über das Außen ihrer selbst erfahren, die Welt».

[41] Cfr. nota 20.

[42] Cfr. Huyssen, *Literarische Sabotage*, cit.: «Mein Interesse richtet sich auf eine vernachlässigte Form moderner Stadtliteratur vor und nach 1900, die ich als affirmative Sabotage nicht-literarischer, visueller Medien lese. Es handelt sich um eine kleine Literatur gekennzeichnet durch

L'«appropriazione indebita» di un codice dominante, allo scopo di produrre uno straniamento, ricorda da vicino il *détournement* dei situazionisti, «una parola che significa dirottamento, deviazione».[43] Si tratta di un insieme di strategie di dislocazione del senso, volte all'affrancamento da un sistema culturale egemonico: Guy Debord spiega che il *détournement* consiste in un «frammento strappato dal suo contesto, dal suo movimento, e in definitiva dalla sua epoca in quanto riferimento globale».[44] D'altronde, *La società dello spettacolo*, saggio pubblicato da Debord nel lontano 1967, si apre con le seguenti parole, ancora significative per il discorso che riguarda la letteratura della metropoli nell'era delle immagini digitali: «Tutta la vita delle società nelle quali predominano le condizioni moderne di produzione si presenta come un'immensa accumulazione di spettacoli. Tutto ciò che era direttamente vissuto si è allontanato in una rappresentazione».[45] Ma proprio in questo «spazio di possibilità limitate», di «movimenti e obiettivi prescritti», regolato dai linguaggi dominanti dei media, trasformato dalle tecnologie digitali, in cui il singolo individuo sembra non essere in grado di orientarsi, Peltzer ritiene che la letteratura svolga una funzione cruciale, e che in tal senso essa debba ridefinire il suo ruolo ed elaborare una «poetica contemporanea».[46]

Verknappung und Komprimierung raum-zeitlicher Koordinaten von Stadterfahrung. […] Die literarische Miniatur, so meine Hypothese, trägt der Skepsis gegenüber den visuellen Medien Rechnung. […] Die Flut visueller Eindrücke wurde zur Herausforderung literarischer Imagination, wie es mit anderen Akzenten erst wieder im Zeitalter der digitalen Medien und des Internet aktuell geworden ist». Cfr. nota 5.

[43] In questi termini illustrano la definizione di *détournement* Carlo Freccero e Daniela Strumia nell'introduzione a G. Debord, *La società dello spettacolo*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2004, pp. 7-27, qui 18.

[44] Cfr. Debord, *La società dello spettacolo*, cit., §208 p. 174.

[45] Debord, *La società dello spettacolo*, cit., §1 p. 53.

[46] Peltzer, *Frankfurter Poetikvorlesungen*, p. 33 (già cit. in nota 4): «Prinzipiell *vorgezeichnete Bewegungen und Ziele*, *ein Raum beschränkter Möglichkeiten*, dessen Darstellbarkeit nicht darauf angewiesen ist, Zusammenhänge in ihrer potenzierten Zufälligkeit überhaupt erst hervorzubringen. […] Das aber erscheint mir unter den Bedingungen einer postfordistischen Ordnung, einer vermeintlichen Totalmedialisierung der Welt, höchst notwendig zu sein, als Erkenntnishilfe wie als Moment einer *zeitgenössischen Poetik*, die den globalen Veränderungen der letzten dreißig Jahre Rechnung trägt» (corsivo mio).

Abstract

Considered by the critics to be one of the most effective 'metropolis novels' in the range of contemporary literature, *Teil der Lösung* (2007) depicts the present-day Berlin as a 'global city' and displays the effects of postmodern phenomena like technocracy and digitalisation within urban life, or what Peltzer himself describes as «total medialisation of the world». The wide-spread, almost ubiquitous presence of digital technologies, electronic interfaces and media images implies several anthropological and semiological issues, but also involves socio-political consequences: the increasing video surveillance in the big cities signals the privatisation of public space and decrees the actualisation of the 'society of control' theorised by Deleuze. The first chapter of *Teil der Lösung*, entitled *Sony Center*, is a short textual fragment that works as a prologue of the entire novel and is based on a peculiar inter-semiotic experiment: its narrative framework basically simulates the optical perspective of the video cameras placed in the mall Sony Center, which generates a formal hybridisation of the literary text. This could be considered as a type of 'remediation' (Bolter/Grusin), a textual conversion of digital/visual codes which, however, inverts the process of 'technological reproduction of the work of art' (Benjamin). Furthermore, it might be interpreted as a poetic strategy used to express skepticism against the semiotic hegemony of media languages and meant to redefine the role of literature in the era of new technologies.

Definito dalla critica come uno dei tentativi meglio riusciti, nel panorama della letteratura contemporanea, di realizzare un romanzo della metropoli postmoderna, *Teil der Lösung* (2007) di Ulrich Peltzer mette in scena la Berlino odierna come città globale, mostrando, in particolare, gli effetti della digitalizzazione della vita urbana, ovvero i sintomi e le dinamiche socio-antropologiche di un processo che lo stesso autore, nei suoi scritti teorici, definisce come "mediatizzazione totale" della realtà. La presenza quasi ubiqua dell'immagine digitale implica altresì risvolti politico-sociali relativi all'uso del mezzo elettronico: le videocamere di sorveglianza (uno strumento utile alla privatizzazione dello spazio pubblico), che riempiono la città del testo di Peltzer, sanciscono il compimento del modello di "società di controllo" teorizzato da Gilles Deleuze. Già nel 1968 Guy Debord scriveva *La società dello spettacolo*, in cui denunciava il totalitarismo del linguaggio dei media e delle immagini, prima che negli anni '80 Paul Virilio formulasse i concetti di "orizzonte artificiale dello schermo" e di "telesorveglianza panottica", e, in tempi più recenti, Marc Augé definisse il sistema globale come "cosmotecnologia".

L'ipotesi analitica qui avanzata muove dall'interpretazione del primo capitolo di *Teil der Lösung* di Peltzer come rielaborazione critica del linguaggio visuale dei media: la narrazione si compie quasi interamente attraverso le riprese delle telecamere di sicurezza del Sony Center di Berlino, realizzando sequenze urbane e "miniature della

metropoli" (Huyssen) e operando, sul piano linguistico-formale, un'ibridazione ipermediale del testo, ovvero una "ri-mediazione" (Bolter/Grusin) testuale del video, e capovolgendo così, in un certo senso, il noto meccanismo di riproducibilità tecnica dell'opera artistica di cui parlava Walter Benjamin.

Adele Sorice

Scrittura e immagine: la poetica della memoria di Marica Bodrožić

> Quando la realtà sta venendo cancellata con violenza, pensarla diventa un atto di fede.
>
> Claudio Magris, *Danubio* (1986)

Marica Bodrožić è «una delle più singolari, fresche e originali voci della letteratura tedesca contemporanea» –[1] così Claudio Magris caratterizza la fisionomia letteraria della giovane autrice di lingua tedesca e origini croate, voce fra le più significative nell'ambito della scrittura germanofona degli ultimi decenni, già insignita del prestigioso Premio Adelbert von Chamisso per la raccolta di racconti *Tito ist tot* (2002).[2]

La produzione letteraria di Bodrožić ha come filo conduttore la complessa tematica della memoria, come rivela l'interrogativo che è al centro del suo sag-

[1] C. Magris, *Parole tedesche per dire Jugoslavia*, prefazione a M. Bodrožić, *È morto Tito*, trad. it. di G. Drago, Rovereto, Zandonai, 2010, p. v (ed. originale: M. Bodrožić, *Tito ist tot,* Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2002). Il testo di Magris era già apparso due anni prima sul «Corriere della Sera» il 3 settembre 2008.

[2] Nel frattempo la produzione di Bodrožić conta numerosi titoli, a cavallo fra diversi generi letterari. Accanto alle due raccolte di racconti, *Tito ist tot* e *Der Windsammler* (*Il raccoglitore di vento*, 2007, trad. titolo mia), l'autrice ha scritto romanzi *Der Spieler der inneren Stunde* (*Il giocatore dell'ora interiore*, 2005, trad. mia), *Das Gedächtnis der Libellen* (2010, *La memoria delle libellule*, trad. it. di I. Amico Di Meane, Rovereto, Zandonai, 2013), *Kirschholz und alte Gefühle* (*Legno di ciliegio e sentimenti lontani,* 2012, trad. mia), raccolte di saggi e di prose *Sterne erben, Sterne färben. Meine Ankunft in Wörtern* (2007, *Il mio approdo alle parole. Stelle, Colori,* trad. it. di B. Ivancić, V. Piazza, Roma, Aracne, 2012), *Mein weißer Frieden* (*La mia pace bianca*, 2014, trad. titolo mia) e *Das Auge hinter dem Auge* (*L'occhio dietro l'occhio*, 2015, trad. titolo mia), nonché tre volumi di liriche *Ein Kolibri kam unverwandelt* (*Un colibrì giunse immutato*, 2007, trad. titolo mia)*, Lichtorgeln* (*Organi di luce,* 2008, trad. titolo mia) e *Quittenstunden* (*Ore cotogne,* 2011, trad. titolo mia). Bodrožić ha ricevuto sin qui importanti riconoscimenti, fra cui il Premio dell'Accademia delle Arti di Berlino (2007), il premio letterario dell'Unione europea (2013) nonché il Premio della Fondazione Konrad-Adenauer (2015).

gio autobiografico *Sterne erben, Sterne färben. Meine Ankunft in Wörtern* (2007), scandito da tre punti di domanda: «Dove hanno inizio i nostri ricordi? Perché ricordiamo? Cos'è accaduto per far sì che noi diventassimo ESSERI UMANI dotati di memoria?».[3]

L'importanza che riveste la memoria nella ricerca poetica di Bodrožić va ricondotta innanzitutto alle stazioni della sua biografia: Bodrožić è nata nel 1973 a Svib, un piccolo borgo dell'entroterra dalmata e nel 1983 si è trasferita a Sulzbach, nei pressi di Francoforte sul Meno, per raggiungere i genitori lì impiegati come *Gastarbeiter*. Bodrožić non è scappata né dalla guerra né da persecuzioni politiche, la guerra l'ha conosciuta solo una volta approdata in Germania dai telegiornali tedeschi e dalle immagini proiettate sullo schermo di una Jugoslavia ormai scomparsa:

> Dalla televisione tedesca ci arrivavano immagini della nostra terra di un tempo assediata dalla nebbia del linguaggio bellico, dai fucili e dai proiettili che spuntavano improvvisamente dal nulla. Avere un nemico ora sembrava essere una questione di galateo. Sentivamo dire che quel nemico aveva dormito sulle armi per decenni. Aveva aspettato di attaccare, di riattaccare, di contrattaccare, si disse in seguito, quando la parola *guerra* era diventata attuale anche per noi diciottenni.[4]

La guerra è la guerra scoppiata nei Balcani nel 1991 e durata sino al 1999, in cui le differenze etniche, linguistiche e religiose sono divenute movente di un drammatico e sanguinoso conflitto, al seguito del quale la Jugoslavia multinazionale è stata distrutta e soppiantata da nuovi stati nazionali. La «virtuale gio-

[3] Bodrožić, *Il mio approdo alle parole,* cit., p. 124. Nel testo originale: «Wo setzt unsere Erinnerung an? Warum erinnern wir uns? Was hat sich ereignet, damit wir MENSCHEN mit Gedächtnis werden konnten?». Bodrožić, *Sterne erben. Sterne färben. Meine Ankunft in Wörtern*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2007, p. 88.

[4] Bodrožić, *Il mio approdo alle parole*, cit., p. 56. Nel testo originale: «Vom deutschen Bildschirm aus sahen wir, wie unser einstiges Land vom Nebel der Kriegssprache belagert wurde, von plötzlich aus dem Nichts aufgekommenen Gewehren und Geschossen. Einen Feind zu haben, das gehörte jetzt zum guten Ton. Der Feind habe all die Jahrzehnte auf seinen Waffen geschlafen. Auf das Schlagen habe dieser Feind gewartet, auf das Zuschlagen und Zurückschlagen, hieß es später, als das Wort »Krieg« auch für uns Achtzehnjährige ein Gegenwartswort geworden war». Bodrožić, *Sterne erben*, *Sterne färben,* cit., pp. 24-25.

vinezza jugoslava»[5] dell'autrice è stata così azzerata – e con essa l'immaginario della sua vita anteriore:

> Di lacune nella vita ce ne sono tante, luoghi nei quali non si può correre, non ci si può fermare, di cui non si può parlare, luoghi che si prestano solo a scivolare con cautela, e diventano via via spazi privi di immagini dove risiedono persone che vivono senza ricordi.[6]

Nella raccolta di saggi *Sterne erben, Sterne färben,* Bodrožić individua nella figura del nonno l'anello di congiunzione con il mondo dell'infanzia, un mondo perduto da ricostruire attraverso un percorso interiore affidato al linguaggio e volto alla ri-animazione dei ricordi sepolti.[7] Sono le parole tedesche a consentire un ponte verso il presente, a fornire una strategia di compensazione della perdita:

> L'infanzia ebbe un nome e si portò a spasso per la prima volta nella lingua tedesca. Il mio stesso nome si trasformò in un pianeta da conquistare con un lievito di lettere. Solo nel *cammino della scrittura* sento la naturalezza con cui i boschi della lingua slava giacciono in me. Come un pegno che risuona sempre dalla prima lingua e che mi rende finalmente qualcuno capace di dire qualcosa di sé. Ma la mia casa, le mie origini diventano percepibili soltanto nella lingua tedesca.[8]

[5] Bodrožić, *Il mio approdo alle parole*, cit., p. 135. Nel testo originale: «Die virtuelle jugoslawische Jugend». Bodrožić, *Sterne erben*, *Sterne färben,* cit., p. 98.

[6] Bodrožić, *È morto Tito*, cit., p. 80. Nel testo originale: «Lücken gibt es im Leben viele, Stellen, auf denen man nicht laufen, nicht stehenbleiben, über die man nicht reden kann, Stellen, die sich nur zum behutsamen Gleiten eignen, zu Orten werden, die ohne Bilder sind und Menschen beherbergen, die ohne Erinnerung leben». Bodrožić, *Tito ist tot*, cit., p. 103.

[7] Cfr. Bodrožić, *Il mio approdo alle parole*, cit., p. 44; Bodrožić, *Sterne erben, Sterne färben,* cit., p. 12.

[8] Bodrožić, *Il mio approdo alle parole*, cit., p. 43. Nel testo originale: «Die Kindheit führte sich erstmalig als Name in der deutschen Sprachen spazieren. Der eigene Name wurde dabei ein mit Buchstabenbackpulver zu erobernder Planet. Die Selbstverständlichkeit, mit der die Wälder des Slawischen in mir liegen, wird mir erst im *Schreibengehen* bewußt. Dieses Unterpfand, das immer aus der ersten Sprache herauftönt und mich endlich zu jemand macht, der etwas von sich *sagen* kann. Aber erst in der deutschen Sprache wird mein eigenes Zuhause für mich selbst hörbar». Bodrožić, *Sterne erben, Sterne färben,* cit., p. 11.

Bodrožić definisce la sua lingua materna, il serbo-croato, come «[…] qualcosa di ibrido, qualcosa di imperfetto da tutti i punti di vista, un insieme di incroci e intuizioni, un miscuglio»,[9] destinato per effetto della guerra a subire un processo di lacerazione determinato dall'artificiale imposizione di nuove identità nazionali. Questo 'doppio fondo' della prima lingua, segnato da 'discriminazioni e ferite'[10] non serve tuttavia a restituirle l'infanzia, che esiste solo come dimensione latente e rimossa. La frattura è netta: mentre il serbo-croato rappresenta la lingua di un'identità e di un passato perduti, «fatta di *čežnja*, di nostalgia struggente»,[11] che le si nega anche nel paesaggio dei sogni,[12] il tedesco dà voce per contro all'immaginario connotato nel segno della vita e della creatività poetica. Esemplificativa in tal senso è la riflessione legata alla parola tedesca per 'amore', *Liebe*, e al suo 'doppio' serbo-croato, *ljubav*, che Bodrožić legge figuratamente come ideogrammi:

> Solo in tedesco si può pensare che gli angeli, *Engel*, debbano avere anche qualcosa a che fare con la strettezza, *Enge*, con una strettezza che si protende nelle lettere di *Liebe*, amore, verso i corridoi dell'immaginazione. E si può anche pensare che questa strettezza sia parte della condizione umana e immaginarla completata e protetta dalla lettera L, a cui la luce si conferisce dall'alto, disponendosi dal verticale in orizzontale, per portare alla terra qualcosa che le appartiene. […] Nella mia prima lingua madre *Liebe* si dice *ljubav*, e anche qui è la lettera L a rendere visibile la parola – questa è per lo meno l'immagine che ne ho io –, a portarla giù nel paese della J, che vive per la maggior parte nella terra […]. Questa lettera affonda nella terra come un mestolo, per poi trasformarsi in qualcos'altro ancora.[13]

[9] Bodrožić, *Il mio approdo alle parole*, cit., p. 134. Nel testo originale: «[…] etwas Hybrides, etwas durch und durch Unvollkommenes, aus Kreuzungen und Ahnungen bestehendes Gemisch». Bodrožić, *Sterne erben, Sterne färben,* cit., p. 96.

[10] Cfr. Bodrožić, *Il mio approdo alle parole*, cit., p. 164; Bodrožić, *Sterne erben, Sterne färben*, cit., p. 126.

[11] Bodrožić, *Il mio approdo alle parole*, cit, p. 134; cfr. Bodrožić, *Sterne erben, Sterne färben,* cit., p. 97.

[12] Cfr. Bodrožić, *Il mio approdo alle parole*, cit., p. 195; Bodrožić, *Sterne erben, Sterne färben,* cit., p. 153.

[13] Bodrožić, *Il mio approdo alle parole*, cit, p. 46; Nel testo originale: «Nur im Deutschen läßt es sich denken, daß Engel auch etwas mit Enge zu tun haben müssen, einer Enge, die sich in den Buchstaben der Liebe ausdehnt, in die Lebensflure der Imagina-

La lingua materna, vissuta come sfera primordiale, riaffiora in una nuova 'regione' chiamata tedesco: è questo lo spazio in cui dimorano i «volti di persone, il profumo del finocchietto, il profluvio di immagini e di colori».[14] Nell'incipit dello stesso saggio, Bodrožić enuncia in chiave programmatica la sua poetica:

> Raccontare il cuore umano è una liberazione dal recinto della biografia. La lingua tedesca costruisce in me un'ossatura, un inno di lode, il ricordo dell'anima. Dentro di me il tappeto di immagini sente con orecchie tutte sue. E l'Europa è la testa in cui la memoria può indossare abiti umani. Nelle immagini vivo io, una pelle in relazione con il mondo interiore e quello esteriore.[15]

Ancora, in un'intervista del 2007, che ruota intorno al ricordo come processo di visualizzazione, Bodrožić immagina l'anima in chiave espressamente spaziale: un luogo, una zona dell'intimo, costituita da numerose stanze, che vanno attraversate ed esplorate una dopo l'altra, come parti costitutive di un archivio interiore. Il lavoro di recupero avviene in tal senso come momento epifanico,

tion, und daß diese Enge zum Menschsein dazugehört, ergänzt und beschirmt vom Buchstaben L, dem sich das Licht von oben her zuspricht, sich aus der Senkrechten in die Waagrechte legend, um der Erde etwas ihr Zugehöriges zu bringen. […] In meiner ersten Muttersprache heißt das Wort für Liebe *ljubav*, auch hier bringt der Buchstabe L es ins Sichtbare, bringt es, so zeigt sich mir dieses Buchstabenbild, hinüber in das Land des Buchstabens J, der zu großen Teilen in der Erde lebt […]. Dieser Buchstabe begibt sich ins Erdige wie eine Suppenkelle, um später wieder etwas Neues zu werden». Bodrožić, *Sterne erben, Sterne färben*, cit., pp. 14-15. Sul plurilinguismo come fondamento della strategia poetica di Bodrožić cfr. il saggio di D. Winkler, ‚*Code-switching' und Mehrsprachigkeit. Erkennbarkeit und Analyse im Text,* in *Polyphonie – Mehrsprachigkeit und literarische Kreativität*, a cura di M. Bürger-Koftis, H. Schweiger, S. Vlasta, Wien, Praesens Verlag, 2010, pp. 181-195.

[14] Bodrožić, *Il mio approdo alle parole*, cit., p. 137. Nel testo originale: «Menschengesichter, der Geruch des Fenchels, die Flut der Bilder und Farben, alles stand da in den deutschen Wörtern». Bodrožić, *Sterne erben, Sterne färben,* cit., pp. 100-101.

[15] Bodrožić, *Il mio approdo alle parole*, cit., p. 43. Nel testo originale: «Das Erzählen aus der Geschichte des menschlichen Herzens ist eine Befreiung aus der Umzäunung der Biographie. Die deutsche Sprache baut in mir an einem Gerüst, an einem Lobgesang; an der Erinnerung der Seele. Der Bildteppich bekommt in meinem Inneren ganz eigene Ohren. Europa wird der Kopf, in dem das Gedächtnis sich ankleiden kann wie ein Mensch. In den Bildern wohne ich, als eine mit allem Inneren und Äußeren verwandte Haut». Bodrožić, *Sterne erben, Sterne färben,* cit., p. 11.

'quasi religioso', dotato di una sua valenza sacra[16] e coinvolge la sfera dei sensi. Non solo figure, ma anche odori, sapori e colori: «Tutto nuota nella luce del ricordo, così chiaro come la stanza della mia infanzia trasognata».[17]

In questo processo di «continua iniziazione alla lettura delle immagini»[18] riaffiora il paesaggio della Dalmazia perduta, rivisitata come regione dell'anima, a partire dal nucleo figurato della radice 'alma' che Bodrožić scorge nel tessuto della parola, in un gioco consapevole di falsa etimologia.[19]

Nelle due raccolte di racconti *Tito ist tot* e *Der Windsammler* (2007) si parla di Dalmazia da due prospettive spaziali diverse: ora l'entroterra, ora le isole dell'arcipelago croato, dando vita a un'originale mappatura geopoetica del passato jugoslavo.[20]

Colpisce fin da subito il titolo della raccolta *Tito ist tot* che sembra alludere all'implicita cesura storica fra due tempi – il 'prima' dell'unità jugoslava e il 'dopo' della guerra –, ma dietro al titolo che mette al centro la morte di Tito si cela piuttosto il trauma più profondo vissuto dall'autrice: la cesura della morte del nonno, che metaforicamente rappresenta la fine dell'infanzia. Qui l'entroterra dalmata è un mondo a misura di infanzia, dove la scrittrice, lungo il filo sottinteso della reminiscenza autobiografica, ri-sente il profumo fresco degli alberi di eucalipto, rivede la licnide russa e ri-passeggia nel vasto campo di gigli coltivati da Mirko Kovinsky in un registro volutamente sospeso tra realtà e dimensione onirica:

> L'oleandro cullava l'estate fino a farla addormentare. Nelle campanelle ben formate dei suoi fiori si adagiavano le farfalle migratrici giunte da lontano – il loro

[16] Cfr. Hans-Volkmar Findeisen, *Seelenbilder aus dem dalmatinischen Karst*, Südwestrundfunk, SWR2 Leben - Manuskriptdienst, 04.06.07, www.swr.de/-/id.../swr2-leben-20070604.rtf (ultimo accesso: 18 dicembre 2015).

[17] Bodrožić, *È morto Tito*, cit., p. 89. Nel testo originale: «Alles badet im Licht der Erinnerung, so hell wie jenes Zimmer meiner träumerischen Kindheit». Bodrožić, *Tito ist tot,* cit., p.114.

[18] Bodrožić, *Il mio approdo alle parole*, cit., p. 127. Nel testo originale: «Eine immerwährende Einweihung in das Bildverstehen». Bodrožić, *Sterne erben, Sterne färben*, cit., p. 91.

[19] Cfr. Bodrožić, *Il mio approdo alle parole*, cit., p. 63; Bodrožić, *Sterne erben, Sterne färben*, cit., p. 31.

[20] Sulla prospettiva insulare dei racconti a sfondo storico inclusi nella raccolta *Der Windsammler* cfr. il saggio di N. Wichard, *Inselperspektiven von historischem Boden. Marica Bodrožić' Erzählband Der Windsammler,* in «Zagreber Germanistische Beiträge: Jahrbuch für Literatur- und Sprachwissenschaft», 20 (2011), pp. 103-114.

> verde scintillante faceva contrasto con il blu del cielo. Si levavano venti leggeri che muovevano le sottili foglie, rosa pallido e rosse, dell'ulivo. Il ronzio delle api intorno al bicchiere di limonata di vetro brunito, il canto delle cicale, il guizzo delle salamandre nell'erba secca colmavano le giornate. I bambini erano distesi sul prato, a piedi nudi, e piangevano insieme al ciliegio malato, gettavano via le mandorle amare, non conoscevano né dolore né separazione, ridevano, trovavano un posto segreto nel campo di granoturco, ogni volta che un sentimento si protraeva troppo a lungo.[21]

In questi luoghi apparentemente idilliaci della Dalmazia, idealmente situati al riparo dal dolore e al di qua della frattura della perdita, si muovono personaggi sospesi fra la realtà e la fiaba, come Roš, che recupera il sole con un rito propiziatorio, o come la «sterminaserpi», una creatura 'ultraterrena' dotata di una forza misteriosa, o ancora la pescatrice che dialoga con i morti. Mitica è anche l'immagine della Dalmazia: un mondo arcaico, rurale, dominato da una religiosità popolare permeata da inclinazioni superstiziose.

Accanto ai riti popolari, in cui il sacro si confonde con il profano, nel racconto *Tito ist tot*, che inaugura la raccolta, Bodrožić affronta il tema del culto idolatrico della personalità del dittatore, la cui morte coincide con il manifestarsi delle prime fratture all'interno della società jugoslava:

> Josip Broz Tito era morto: l'uomo dai giganteschi occhiali rotondi appeso nella mia classe, il volto ritratto sulla spilla che avevo ricevuto, insieme al berrettino da partigiano, alla stella rossa e al fazzoletto pure rosso, durante la cerimonia di ingresso nei Pionieri. Il suo sguardo penetrante ornava ogni minuscola bottega da calzolaio, ogni macelleria per quanto sanguinolenta, ogni polverosa sala insegnanti di qualsiasi paesino di montagna dimenticato dal mondo, ogni spaccio, ogni ufficio e ogni aula scolastica.[22]

[21] Bodrožić, *È morto Tito*, cit., p.120. Nel testo originale: «Der Oleander wiegte den Sommer in den Schlaf. In die wohlgeformten Glocken seiner Blüten legten sich die weitgereisten Wanderfalter hinein, deren glitzerndes Grün einen Kontrast zum blauen Himmel bildeten. Leichte Winde kamen auf und bewegten die feinen weißrosa und roten Blätter des Ölbaums. Das Surren der Bienen am bräunlichen Limonadenglas, das Singen der Zikaden, das Huschen der Salamander im trockenen Gras füllten die Tage aus. Barfüßig lagen die Kinder auf der Weise und weinten mit dem kranken Kirschbaum, warfen die bitteren Mandeln fort, kannten keinen Schmerz und keine Teilung, lachten, fanden sich einen Platz im Maisfeld, wann immer ein Gefühl sich in die Länge zog». Bodrožić, *Tito ist tot,* cit., pp. 151-152.

[22] Bodrožić, *È morto Tito*, cit., p. 6. Nel testo originale: «Josip Broz-Tito war tot: der

Nella ricostruzione letteraria dei racconti, la morte di Tito coincide per il popolo jugoslavo «senza storia e senza biografia»[23] con l'inizio di una nuova epoca:

> I ritratti di Tito sono definitivamente scomparsi, sostituiti da nuovi volti. Gli uomini che avevano occupato il suo posto – macellerie e aule scolastiche ce n'erano ancora a sufficienza – assomigliavano sorprendentemente al loro predecessore. Sopra le teste delle persone avevano tutti lo sguardo di chi sa: era questo a unire fra loro i nuovi dominatori.[24]

Benché la memoria sia sempre filtrata dallo sguardo infantile dell'io narrante, il racconto *Tito ist tot* lega la dimensione soggettiva del ricordo a una memoria più vasta e collettiva, coniugando fra loro micro- e macrostoria. Adottando consapevolmente una prospettiva 'impolitica',[25] Bodrožić rivendica la legittimità di uno spazio estetico in cui la Jugoslavia rivive come dimensione arcaico-mitologica, in cui la storia che ha segnato la geografia della sua terra esiste solo in chiave allusiva, sotto forma di eco remota.

Mann, der mit seiner riesigen runden Brille in meinem Klassenraum hing und dessen Bild ich als Anstecker bei meiner Pionierseinweihung erhalten hatte, zusammen mit dem partisanenartigen Mützchen, dem roten Stern und dem roten Halstuch. Sein durchdringender Blick schmückte jedes Schusterlädchen, jeden noch so blutigen Metzgerladen, jedes verstaubte Lehrerzimmer eines weltvergessenen Bergdorfs, jedes Einkaufszentrum, jedes Amtszimmer und jedes Schulzimmer». Bodrožić, *Tito ist tot,* cit., p. 8.

[23] Bodrožić, *È morto Tito*, cit., p. 10. Nel testo originale: «ohne Geschichte, ohne Biographie». Bodrožić, *Tito ist tot,* cit., p. 14.

[24] Bodrožić, *È morto Tito*, cit., p. 11. Nel testo originale: «Die Porträts von Tito sind endgültig verschwunden und wurden von neuen Gesichtern abgelöst. Die Männer, die seine Stelle eingenommen hatten - Fleischerläden und Schulräume gab es ja noch immer - sahen ihrem Vorgänger unerwartet ähnlich. Der wissende Blick über den Köpfen der Menschen verband die neuen Herrscher miteinander». Bodrožić, *Tito ist tot,* cit., p. 15.

[25] Cfr. Bodrožić, *Il mio approdo alle parole*, cit., p. 179-180; Bodrožić, *Sterne erben, Sterne färben,* cit., pp. 139-140. A riguardo cfr. D. Winkler, *Marica Bodrožić schreibt an die „Herzmitte der gelben aller Farben*", in *Eine Sprache – viele Horizonte…: Die Osterweiterung der deutschsprachigen Literatur. Porträts einer neuen europäischen Generation*, a cura di M. Bürger-Koftis, Wien, Praesens Verlag, 2008, pp. 107-119, pp. 115-117.

In *Der Windsammler* il lavoro di ri-costruzione della memoria scaturisce dal visibile intento di frapporre distanza fra presente e passato.[26] Lo spunto iniziale è il viaggio in Croazia intrapreso da Marica Bodrožić nel 2004, finanziato dalla Robert Bosch Stiftung nell'ambito del progetto *Grenzgänger.*[27] In questo caso Bodrožić coniuga il ri-attraversamento dei luoghi della memoria con un vero e proprio lavoro di documentazione e ricerca storiografica svolto negli archivi delle biblioteche di Zagabria. Gli undici racconti restituiscono la suggestione di odori e colori delle isole minori dell'Adriatico, laddove il paesaggio delle isole e del mare diventa più scopertamente territorio del mito e della fiaba. Ad abitare queste isole sono personaggi dai nomi palindromi come il pastore Happah, o Ava, una donna con un embrione nell'orecchio destro, poi Ara, dedita alla ricerca dell'«officina delle nuvole», nonché di nuovo il maresciallo Tito. Da una parte la libertà della fiaba, dall'altra la violenza del potere, le istanze della censura e della repressione: i racconti divengono luogo d'incontro tra leggenda e realtà, sì che l'esperienza della dittatura appare stemperata, attutita da accenni solo vaghi e allusivi.

Questo aspetto si coglie a partire dal racconto che apre la raccolta, *Der Bildinspektor* (*L'ispettore delle immagini*, trad. titolo mia), che narra la storia di due sorelle che fanno ritorno dopo dieci anni sull'Isola Lunga, loro terra d'origine, per trascorrervi le ferie. Durante la loro permanenza sull'isola vengono sottoposte a un interrogatorio da parte di una singolare Commissione composta dal *Bildinspektor,* l'ispettore delle immagini*,* dai *Bildprüfer*, i controllori delle immagini, e dal *Gedankenprotokollant*, il protocollista dei pensieri, addetto alla trascrizione dei pensieri degli indagati. Le due sorelle sono sospettate di

[26] Un'eccezione in questo senso è rappresentato dal diario di viaggio *Mein weißer Frieden*, in cui Bodrožić – senza abbandonare il tono lirico della sua prosa – descrive la società post-bellica della ex-Jugoslavia da una posizione *engagée*, alternando riflessioni socio-politiche alle testimonianze dei sopravvissuti alla guerra. Il discorso sulla realtà postbellica si coniuga con una rivisitazione del passato storico della ex-Jugoslavia – dal regime di Tito alla guerra e alla nascita dei singoli stati nazionali – con particolare riguardo ai meccanismi della macchina propagandistica dell'élite nazionalista. Cfr. M. Bodrožić, *Mein weißer Frieden*, München, Luchterhand Literaturverlag, 2014, in particolare le pp. 41-52, 87- 97, 125-148, 271-283.

[27] Il programma *Grenzgänger*, promosso dalla Robert Bosch Stiftung in collaborazione con il Literarisches Colloquium Berlin, prevede il finanziamento di viaggi di ricerca, volti all'esplorazione e alla documentazione letteraria dello spazio mitteleuropeo, balcanico e nord africano. Cfr. http://www.bosch-stiftung.de (ultimo accesso: 22 dicembre 2015).

possedere un' «arpa di luce», un arcano strumento che permette di esercitare la propria influenza sulle mutazioni del clima e dei colori. Al di là del registro fiabesco, è evidente il rimando alle persecuzioni e alle violenze perpetrate dalle élite nazionaliste ai danni degli oppositori politici nell'instabile contesto politico della Jugoslavia scomparsa.

Non diversa è la storia narrata in *Der Windsammler* (*Il raccoglitore di vento*, trad. titolo mia), ambientata nel periodo a cavallo fra lo scoppio della guerra nell'ex-Jugoslavia e la caduta del regime nazionalista in Croazia. Il protagonista Oko, ex-studente di etnologia che vive nella realtà onirica del «mondo delle immagini», viene bollato come persona pericolosa dalla gente dell'isola di Pag perché trascorre le sue giornate a raccogliere i venti e a cercare il suo Lipizzano nero, rubatogli in sogno dall'arcangelo Raffaele. In seguito a una diagnosi di schizofrenia, Oko viene internato in un ospedale psichiatrico, dove sarà costretto a vivere un lungo periodo di isolamento, al termine del quale sarà dimesso e partirà per gli Stati Uniti. Se da un lato sono evidenti i riferimenti alla tradizione romantica, la parabola surreale del raccoglitore di vento ripropone fra le righe la vicenda reale del poeta ebreo russo Iosif Brodskij,[28] arrestato nel 1964 e condannato dalle autorità sovietiche a cinque anni di lavori forzati con l'accusa di «parassitismo sociale». L'interrogatorio rivela lo iato fra la vocazione lirica di Oko e la prosa del mondo:

> Credo in Virgilio, in una benda candida, che avvolge le tempie di coloro che, grazie al merito nel mondo, hanno realizzato un monumento silente. Ciò di cui parla, disse il segretario, *il merito nel mondo*, è la poesia, chiese malizioso, e gli altri fecero cenno di no. […] Dove l'hai imparata, volevano sapere ancora. Non la si può imparare, disse Oko, viene da Dio.[29]

[28] Cfr. C. Staudacher, *Erinnerungen aus der Vogelperspektive. Marica Bodrožić erzählt elf Insel-Geschichten,* 23 gennaio 2008, http://www.deutschlandfunk.de/erinnerungen-aus-der-vogelperspektive.700.de.html?dram:article_id=83457 (ultimo accesso: 22 dicembre 2015).

[29] (Trad. mia). Nel testo originale: «Ich glaube an Vergil, an eine schneeweiße Binde, die die Schläfen aller umschlingt, die sich durch Verdienst in der Welt ein stilles Denkmal geschaffen haben. Was er redet, sagte der Schriftführer, *Verdienst in der Welt*, ist das Poesie, fragte er hämisch, und die anderen winkten ab. […] Wo hast du das gelernt, wollten sie noch wissen. Das kann man nicht lernen, sagte Oko, das kommt von Gott». M. Bodrožić, *Der Windsammler*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2007, p. 122.

In *Die Meeresseite der Orange*[30] (*La sponda marina dell'arancio,* trad. titolo mia) uno dei capitoli più bui del regime titoista si intreccia con il motivo dell'identità di uomini sospesi fra un passato traumatico e un futuro incerto:[31] un figlio è alla ricerca della memoria del proprio padre sull'isola di Goli Otok (*lsola Calva*, trad. titolo mia), sede del gulag in cui, dopo la rottura fra Tito e Stalin nel 1948, furono internati i comunisti filosovietici. Il riferimento allo stesso gulag è tuttavia indiretto, affidato all'immagine muta di «baracche abbandonate», ove «[…] soffia un vento gelido, un vento di passato, di castigo, di un mondo che voleva educare, un vento della morte e dell'amore spazzolato via, rapato a zero».[32] In questo luogo di morte, le pareti delle celle sono ricoperte di nomi, fra i quali il protagonista riconosce quello di suo padre: «Ha scoperto la memoria di suo padre nella baracca numero dieci e ha parlato con lui»,[33] ed è a partire da questo momento – da questa sorta di anamnesi – che può iniziare la sua nuova vita. L'atmosfera onirica del racconto contribuisce a determinare un effetto di straniamento rispetto alla realtà disumana del gulag. Nella casa del protagonista sparisce un dipinto su cui lui stesso aveva trascritto alcuni versi tratti dalla poesia *Maiglöckchen und die Blümelein* (*Mughetti e i fiorellini*, trad. titolo mia) di Hoffmann von Fallersleben,[34] ma quei nomi compaiono come per incanto sulle pareti delle celle. La citazione dei versi del poeta romantico suggerisce l'affettazione del linguaggio infantile – sottolineata dall'uso dei diminutivi –, mentre il riferimento figurato alla «danza dei mughetti» serve da espediente per alludere al cam-

[30] Il titolo del racconto allude all'albero di arancio che cresce nei pressi della casa del protagonista, che rappresenta l'unico punto sull'isola illuminato dal sole durante il lungo inverno, a suggerire il contrasto fra la vita e la morte. Cfr. Bodrožić, *Der Windsammler*, cit., p. 164.

[31] Sul motivo della ricerca dell'identità nella raccolta di *Der Windsammler* cfr. U. Friederich, *Grenzgänger in der kroatischen Inselwelt*, Kritische Ausgabe, 28. 07. 2008, http://www.kritische-ausgabe.de/artikel/grenzg%C3%A4nger-der-kroatischen-inselwelt (ultimo accesso: 20 dicembre 2015).

[32] (Trad. mia). Nel testo originale: «[…] weht ein eisiger Wind, ein Wind der Vergangenheit, der Strafe und erzieherischen Welt, ein Wind des Sterbens und der ausgebürsteten, kahlgeschorenen Liebe». Bodrožić, *Der Windsammler*, cit., p. 163; cfr. N. Wichard, *Inselperspektiven von historischem Boden,* cit., p. 113.

[33] (Trad. mia). Nel testo originale: «Er hat das Gedächtnis seines Vaters in der Baracke Nummer zehn gefunden und mit ihm gesprochen». Bodrožić, *Der Windsammler*, cit., p. 169.

[34] Cfr. Bodrožić, *Der Windsammler*, cit., p. 164.

biamento repentino delle stagioni che accompagnerà il processo di recupero della memoria: all'inverno nebbioso segue l'estate luminosa in cui si assiste alla ricomparsa e alla surreale 'fioritura' del dipinto di mughetto nella terra umida.

Nel racconto *Der Bote der Cerebellum* (*Il messaggero del cervelletto*, trad. titolo mia), dedicato alla poetessa austriaca Ingeborg Bachmann, le immagini del passato e della memoria transitano verso le isole Brioni. Qui Bodrožić rivisita la vicenda storica di Paul Kupelwieser, l'industriale austriaco che nel 1893 acquistò le isole Brioni per costruirvi un lussuoso complesso alberghiero, trasformando così l'isola in una prestigiosa meta turistica per le élite aristocratiche europee. In questo luogo che somiglia un po' a una 'montagna incantata' sopraggiunge il celebre medico tedesco Robert Koch, invitato sul posto perché possa debellare la malaria. Bodrožić rievoca l'ambiente mondano dell'epoca, inserendo accanto alle figure tratte dal reale di Kupelwieser e di Koch, il personaggio immaginario di Yly, una ricercatrice che si occupa dello studio del *Cerebellum*. Yly è convinta di aver scoperto nel cervelletto la porta dell'archivio interiore, dimora di tutte le immagini – e perciò sede del mistero della vita. Per Yly lo stesso cervelletto rappresenta una vera e propria 'biblioteca', un archivio ideale in cui sono custoditi e catalogati tutti i pensieri e le frasi pronunciate dagli uomini nel tempo. E in questi immaginari schedari la ricerca funziona proprio come nei «cataloghi dei libri disponibili sul mercato»,[35] ma il criterio di ricerca è quello intuitivo e tutt'altro che sistematico della «Bilderinnerung», della «memoria visuale».[36] Yly perviene così a un'interpretazione in chiave antropologica delle funzioni del cervelletto: riattivare il *Cerebellum* significa per lei immaginare l'utopia di una nuova epoca, di un nuovo secolo, in cui non si combattono più guerre e non si muore più in nome di una monarchia, di uno Stato, di un esercito o di un popolo.[37] Sembra una fiaba, eppure, come ci ricorda Bodrožić nel suo saggio *Der Himmel, ein Wundergemälde* (*Il cielo, un dipinto prodigioso*, 2006, trad. titolo mia): «le fiabe non sono storie inventate, ma una sorta di inventario dei miti dell'animo umano».[38]

[35] Cfr. Bodrožić, *Der Windsammler*, cit., p. 151.

[36] Cfr. Bodrožić, *Der Windsammler*, cit., p. 151.

[37] Cfr. Bodrožić, *Der Windsammler*, cit., p. 156; cfr. Wichard, *Inselperspektiven von historischem Boden,* cit., p. 109.

[38] (Trad. mia). Nel testo originale «Märchen waren also gar nicht ausgedachte Geschichten, sondern eine Art Inventar des Menscheninneren». M. Bodrožić, *Der Himmel, ein Wundergemälde*, in Arte &Leipziger Buchmesse, 28 marzo 2006, http://www.arte.tv/de/der-himmel-ein-wundergemaelde/1128252,CmC=1128248.html (ultimo accesso: 21 dicembre 2015).

Abstract

Marica Bodrožić (Svib, 1973) is a Croatian born writer who occupies a prominent position on the contemporary German literary scene. The *leitmotiv* of her rich literary production is the complex theme of memory, which is explored in its diverse declinations.

Bodrožić's poetic research focuses on the reconstruction of a Yugoslav echo-space (*Sterne erben, Sterne färben* 2007), a resonance space of memory, in which she evokes childhood and oneiric images of a lost world destroyed by the war. In particular, her first literary works reconstruct an alphabet of origins – places, landscapes and people of her native land, Dalmatia – which consists in an elaborate process of memory visualisation. The archive of memory does not materialise in Serbo-Croatian, the language of trauma and loss, but in German, her literary language, showing how the adoption of a foreign language enables to revisit the imagery of a lost life.

Through an analysis of the collections of stories *Tito ist tot* (2002) and *Der Windsammler* (2007), and of the autobiographical essay *Sterne erben Sterne färben. Meine Ankunft in Wörtern* (2007), the present paper aims at exploring the relationship between the process of loss and that of reconstruction of images by pointing out the implicit connection between mother-tongue (Serbo-Croatian) and adopted language (German) from which Bodrožić's poetic creativity stems.

Marica Bodrožić (Svib 1973) è un'autrice di origine croata che nel corso degli ultimi dieci anni ha conquistato una posizione di notevole rilievo nell'ambito della letteratura germanofona. La sua vasta produzione letteraria, che include raccolte di racconti e di poesie, nonché romanzi e saggi, ha come filo conduttore la complessa tematica della memoria, scandagliata nelle sue diverse declinazioni.

La ricerca poetica di Bodrožić si concentra sulla ri-costruzione di uno «spazio-eco jugoslavo» (*Sterne erben, Sterne färben* 2007), ossia di uno spazio di risonanza della memoria, in cui far rivivere ricordi d'infanzia e immagini oniriche legate a un mondo perduto, perché cancellato dalla guerra. In particolare, i suoi primi testi letterari ricostruiscono un alfabeto delle origini – luoghi, paesaggi, persone della sua terra, la Dalmazia – attraverso un elaborato processo di visualizzazione del ricordo, che l'autrice definisce una vera e propria «iniziazione alla lettura delle immagini» (*Sterne erben, Sterne färben* 2007). L'archivio dei ricordi si fa concreto non nel serbo-croato, la lingua del trauma e della perdita, bensì nel tedesco della scrittura letteraria, laddove proprio l'adozione di una lingua straniera diventa una «veste protettiva» (*Sterne erben, Sterne färben* 2007) che consente di rivisitare l'immaginario di una vita scomparsa.

Il presente contributo si prefigge lo scopo di approfondire questo nesso tra processo di perdita e ri-costruzione delle immagini, a partire dalle due raccolte di racconti *Tito ist tot* (2002) e *Der Windsammler* (2007), e dal saggio autobiografico *Sterne erben,*

Sterne färben. Meine Ankunft in Wörtern (2007), ponendo in rilievo l'implicito nesso fra lingua madre (serbo-croato) e lingua adottiva (tedesco) che presiede alle invenzioni poetiche di Bodrožić.

Claudia Tarallo

Grammatiche scolastiche dell'italiano: criteri d'impostazione grafica

1.

Nell'era 2.0 la scuola partecipa dell'evoluzione digitale in atto e considera tra le buone pratiche didattiche l'uso dei nuovi strumenti tecno-informatici. Oggi le scelte di *editing* di un testo scolastico si stanno orientando verso la fruizione simultanea propria di un testo digitale, confermando la tendenza, dimostrata in numerosi studi contemporanei su grafica e *design*, secondo la quale grafica cartacea e grafica digitale interagiscono e si trasferiscono l'una nell'altra e viceversa. [1] La domanda che ci si pone, tuttavia, è lungo quali percorsi si sia giunti a queste soluzioni e in che termini le scelte grafiche potenziano la fruibilità di un testo scolastico, migliorandone leggibilità e chiarezza.[2]

Il mio contributo, collocandosi nell'ambito degli studi sulla didattica e sull'apprendimento delle lingue, ha come oggetto l'evoluzione in diacronia dell'impostazione grafica delle grammatiche scolastiche dell'italiano dall'Unità d'Italia a oggi. Si intende con grafica l'apparato degli elementi tipografici e iconografici che costituiscono una pagina di scrittura a stampa (stile, tipo e grandezza dei caratteri, taglio delle righe, colore di scrittura e sfondi, sistemazione di titoli, numerazione, distribuzione di spazi bianchi e spaziatura, presenza e uso di illustrazioni). Intenzione di questo studio, pertanto, è indagare le funzioni, le potenzialità e i limiti dell'immagine e dei contenuti grafici in un contesto di apprendimento linguistico. Si tratta di definire in che termini gli inserti non verbali interagiscono con l'apparato testuale e se tale interazione è utile per un apprendente nel percorso di acquisizione di una data struttura della lingua; a tale proposito, Alan e Isabella

[1] Si segnala D. Baroni, M. Vitta, *Storia del design grafico*, Milano, Longanesi, 2003.

[2] Nei campi dell'elettronica di consumo e della comunicazione, si adopera il termine *usability* per designare la facilità d'uso di un oggetto. In particolare, il termine è adoperato per indicare oggetti che attivano processi di trasformazione delle conoscenze (applicazioni *software*, siti web, utensili, macchine ecc.), il cui livello di fruibilità è considerato elevato se l'oggetto è utile allo scopo e il suo sistema di funzionamento facile da imparare. L'usabilità afferisce, quindi, all'interazione dell'utente con il prodotto, sia in termini di efficienza sia in termini di benessere. A proposito della *web usability*, si segnala J. Nielsen, *Designing web Usability*, Indianapolis, New Readers Publishing, 2000. In questa sede, il termine *usability* è stato trasferito al campo dell'editoria per indicare il grado di fruibilità di un libro di testo scolastico.

Livingston, nel 2005, definiscono il *graphic design* come un insieme efficace di testi e immagini, ovvero «un'attività di combinazione di tipografia, illustrazione, fotografia e stampa allo scopo di persuadere, informare o istruire».[3]

Che gli effetti visivi di un testo incidano sul suo livello di leggibilità, favorendone, quindi, la comprensione, è stato chiaro fin dal Medioevo; occorrerebbe, tuttavia, stabilire se, in un contesto specifico come quello dell'apprendimento linguistico formale, essi possano – ed eventualmente in che misura – essere realmente efficaci. Mentre nella grafica pubblicitaria, infatti, l'attenzione del grafico è rivolta soprattutto ai colori e alle figure, nel campo editoriale l'efficacia di un prodotto è strettamente connessa all'impaginazione e all'uso dei *font*: la posizione e la grandezza di un titolo, la proporzione delle colonne di testo, la relazione fra testo e immagine ne determinano la facilità di lettura e, quindi, l'efficacia in termini di funzionalità-comunicativa.

2.

L'indagine si fonda su un campione costituito da circa 30 grammatiche scolastiche, reperite presso BRAU (Biblioteca di Ricerca di Area Umanistica dell'Università degli Studi Federico II di Napoli) e presso la Biblioteca Nazionale di Firenze.

L. Rodinò, *Grammatica novissima della lingua italiana*, Napoli, 1885.

O. Boni, *Grammatica italiana della lingua parlata con gli esempi cavati dal Manzoni per uso delle scuole secondarie ed elementari superiori*, Parma, Battei, 1890.

R. Fornaciari, *Grammatica italiana per l'uso moderno compendiata e accomodata per le scuole secondarie*, 3° ed., Firenze, Sansoni, 1891.

A. Tesseri, *Grammatica razionale italiana ad uso delle scuole secondarie e normali compilata secondo i metodi più recenti*, Milano, Paravia, 1900.

L. Natoli, *Grammatica italiana: per uso delle scuole secondarie con numerosi esercizi pratici*, Milano-Palermo, Sandron, 1900.

[3] A. Livingston, I. Livingston, *Dictionary of graphic design and designers*, London, Thames&Hudson, 2003.

E. Piazza, *Grammatica italiana: ad uso delle scuole medie, con oltre 200 esercizi pratici*, Livorno, Giusti, 1900.

C. Mariani, *Grammatica italiana della lingua parlata: per uso delle scuole ginnasiali, tecniche e complementari. Approvata come libro di testo dal Ministero della Pubblica Istruzione*, Torino, Paravia, 1905.

E. Piazza, Grammatica *italiana: ad uso delle scuole medie, con oltre 250 esercizi pratici*, Livorno, Giusti, 1914.

R. Fornaciari, *Grammatica italiana per l'uso moderno compendiata e accomodata per le scuole secondarie. Edizione corredata di opportuni esercizi*, 7° ed. ampliata con schede di esercizi, Firenze, Sansoni, 1918.

A. Panzini, *Semplici nozioni di grammatica italiana con esercizi ed esempi, ad uso delle scuole medie inferiori*, Firenze, Bemporad e Figlio, 1929.

A. Panzini, *Semplici nozioni di grammatica italiana con esercizi ed esempi, ad uso delle scuole medie inferiori*, 8° ed. riveduta e migliorata, Firenze, Bemporad e Figlio, 1934.

T. Favilli, *Nuovissima grammatica italiana per la scuola media*, Napoli, Libreria Dante Alighieri, 1941.

G. Devoto, *Introduzione alla grammatica: grammatica italiana per la scuola media*, Firenze, La Nuova Italia, 1941.

N. Dara, *Grammatica italiana per la scuola: regole, esercizi, letture*, Palermo, Lilia, 1946.

G. Devoto, D. Massaro, *Grammatica italiana per la scuola media*, Firenze, La Nuova Italia, 1952.

A. Diatto Saita, *Grammatica ragionata della lingua italiana per la scuola media inferiore*, Torino, Petrini, 1957.

F. Greco, *Grammatica italiana: ad uso delle scuole medie e delle classi di collegamento*, Napoli, Istituto Editoriale del Mezzogiorno, 1959.

G. Fabrizio, *Grammatica italiana per la scuola media: fonetica, morfologia, sintassi, nozioni di metrica*, Milano, Vallardi, 1960.

U. Panozzo, *La grammatica italiana per la scuola media unificata*, Firenze, Le Monnier, 1962.

A. Ghiselli, *Grammatica italiana per la scuola media unificata*, Firenze, Sansoni, 1963.

G. Fabrizio, *Grammatica italiana per la scuola media*, Milano, Vallardi, 1965.

A. Gabrielli, *Si dice o non si dice? Aggiunte alla grammatica*, Milano, Mondadori, 1976.

A. Gabrielli, *Si dice o non si dice? Aggiunte alla grammatica*, ed. ampliata, Milano, Mondadori, 1990.

F. Restuccia, L. Cultrera, *L'italiano. Grammatica per la scuola media*, Torino, Lattes, 1993.

M. Ioima, G. Calamaro, *Analisi di base della proposizione e del periodo in italiano e in latino*, Napoli, Ferraro, 1993.

M. Anziani, *Lingua e comunicazione*, Torino, Il Capitello, 1995.

M. Sensini, *Le parti e il tutto. Corso di educazione linguistica e testuale*, Milano, Mondadori, 2003.

M.C. Gagliati, A. Marinoni, P.A. Salsa, *Tutto chiaro. Riflessioni sulla lingua italiana per la scuola secondaria di primo grado*, Milano, La Spiga, 2010.

E. Asnaghi, C. Manzo, *Grammatica con metodo*, Roma, Cedam Scuola, 2013.

L. Peruzzi, G. Martini, A. Bolle, *Parole in azione*, Firenze, Le Monnier, 2013.

M. Mezzadri, G. Pieraccioni, *La grammatica in mente*, Torino, Loescher, 2014.

M. Sensini, *Parole come strumenti*, Milano, Mondadori Scuola, 2015.

Dal momento che l'ordinamento scolastico italiano si è modificato nel corso dei decenni,[4] per le grammatiche pubblicate tra il 1885 e il 1962 ci si limita a precisare che si rivolgevano a studenti di un'età compresa tra gli 11 e i 15 anni; mentre solo per i testi editi dal 1962 in poi è ovviamente possibile specificare che erano adottati nella scuola secondaria di primo grado.

Le grammatiche sono state consultate in cartaceo e nelle versioni digitali messe a disposizione dai fondi bibliotecari e si possono raggruppare in cinque sezioni secondo un criterio di suddivisione cronologica:

dall'Unità d'Italia al Fascismo;
dagli anni '40 agli anni '70;
dagli anni '80 agli anni '90;
anni 2000;
oggi.

I testi di ciascun gruppo condividono caratteristiche comuni in relazione al modo di concepire la pagina a stampa nelle sue componenti testuali e grafiche.

La prima sezione include grammatiche adottate nella scuola italiana tra gli ultimi decenni del XIX secolo e i primi anni Quaranta del XX. Per quanto riguarda la struttura di pagina, nella maggior parte dei tipi, la spaziatura, sia ai margini sia tra le parti di testo, è estremamente ridotta e la composizione non è interlineata. La dimensione dei caratteri è molto piccola ed è fissa per l'intera stesura del volume. Raramente vengono utilizzati il corsivo e il grassetto e, sebbene non segnalato in modo appropriato, confondendosi totalmente nel corpo del testo e risultando, quindi, inefficace, è presente un sistema numerico di paragrafazione e sottoparagrafazione (si veda fig. 1). I libri di studio appartenenti a questa tipologia si caratterizzano per linearità e sequenzialità; essi sono concepiti per una lettura *ex integro* e *per ordinem* e vengono fruiti dallo studente senza nessun coinvolgimento attivo dell'attenzione.

Il secondo blocco è costituito dalle grammatiche in uso tra gli anni Quaranta e gli anni Settanta; nonostante la portata storica degli eventi politici, culturali e socio-economici che interessarono l'Italia in quegli anni, oltre che i cambiamenti radicali all'ordinamento scolastico all'altezza degli anni Sessanta, le grammatiche di questo trentennio sono interessate da una trasformazione profonda del *layout* di stampa. Sebbene i testi conservino la linearità e la sequen-

[4] Ci si riferisce, in particolare, ai cambiamenti generati nella scuola secondaria dalle riforme Gentile (1923) e Bottai (1940), cui seguirà, molto più tardi, l'istituzione della Scuola Media Unificata (1962).

zialità della fase precedente, le scelte di *editing* sono una risposta innovativa a rinnovate esigenze di chiarezza e leggibilità. La dimensione del carattere, all'occorrenza in maiuscolo, è più grande e il grassetto è più marcato. Lo spazio interlineare è maggiore e la paragrafazione, opportunamente segnalata, risulta più chiara grazie anche a una maggiore spaziatura e alla centratura dei titoli. Allo scopo di facilitare la memorizzazione, nel corso dei paragrafi vengono spesso inseriti schemi e tabelle di riepilogo (si veda fig. 2). Moderno è l'uso del linguaggio matematico per simboli, adoperato per semplificare alcuni concetti della grammatica di base (si veda fig. 3). Per quanto riguarda il corredo iconografico, senza considerare le immagini largamente utilizzate nei testi unici della scuola fascista a scopo propagandistico, che non si prendono in considerazione in questa sede, si registrano le prime illustrazioni nei testi degli anni Sessanta; la maggioranza delle figure è a carattere decorativo, vale a dire che, senza influire direttamente sull'apprendimento linguistico, ha la funzione di interrompere la monotonia della scrittura e di catalizzare l'attenzione su qualche tema della pagina (si veda fig. 4).

Il punto di svolta della produzione editoriale scolastica è rappresentato dalle grammatiche degli anni Ottanta e Novanta, quando l'introduzione delle tecnologie informatiche sconvolse radicalmente il mondo della grafica. Se da un lato la diffusione dei nuovi mezzi digitali stava generando una sorta di euforia espressiva legata alle potenzialità di tecniche di creazione innovative, dall'altro l'esistenza dei tradizionali mezzi cartacei veniva messa in discussione fino al punto di decretare, sul finire del primo decennio del nuovo secolo, un'irreversibile morte del libro.[5] Tuttavia, nonostante l'impossibilità fisica dell'oggetto cartaceo di competere con la velocità di aggiornamento della rete, è stato ben dimostrato da Eco e Carrière[6] che il libro conserverà il suo carattere unico e non completamente sostituibile. Lo scontro annunciato tra cartaceo, l'antico, e digitale, il nuovo, sembra risolversi, dunque, in un rapporto di complementarità più che in una supremazia di un mezzo sull'altro e la conseguenza logica di tale scambio proficuo è una ricerca continua di rinnovamento in entrambi i settori.[7]

[5] S. Monaco, *Grafica editoriale*, in *XXI Secolo*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2010, versione online http://www.treccani.it/enciclopedia/grafica-editoriale_(XXI-Secolo)/ (ultimo accesso: 25 febbraio 2016).

[6] U. Eco, J.C. Carrière, *Non sperate di liberarvi dei libri*, trad. it. di U. Eco, J.C. Carrière, Milano, Bompiani, 2009, (I ed.: *N'espérez pas vous débarasser des livres*).

[7] Monaco, *Grafica editoriale*, cit., http://www.treccani.it/enciclopedia/grafica-editoriale_(XXI-Secolo)/ (ultimo accesso: 25 febbraio 2016).

Tornando all'analisi, nelle grammatiche della terza sezione gli elementi tipografici variano per forma, dimensione e colore. Una novità assoluta è rappresentata dal colore, utilizzato in maniera funzionale all'apprendimento di alcune strutture della lingua e l'uso delle illustrazioni, in bianco, nero e nelle tonalità del blu, è abbondante (si vedano figg. 5-6). Un ulteriore elemento d'innovazione è la messa in evidenza tramite riquadri che racchiudono definizioni e concetti di rilevanza significativa (si veda fig. 7).

Il quarto gruppo di testi è rappresentato dalle grammatiche adottate nelle scuole medie italiane nei primi anni del XXI secolo. L'utilizzo di maiuscolo, corsivo, grassetto, colore, illustrazioni, sottolineatura e messa in evidenza è massiccio e dispersivo nella maggioranza dei tipi campione (si veda fig. 8). Un vero e proprio fanatismo visuale sembra investire l'editoria scolastica del settore e il risultato è un testo caotico e disorganico, esteticamente sgradevole, in cui i contenuti grafici diventano, per il fruitore, elemento di disturbo più che di supporto.

L'ultima sezione è costituita dalle grammatiche attualmente in uso nella scuola. Dai dati raccolti si evince che la maggioranza dei testi adottati si caratterizza per una grafica funzionale e insieme raffinata. Si tratta di testi asciutti nei contenuti grafici, dove le scelte di *editing* sono subordinate al principio di funzionalità. Gli elementi tipografici (tipo e dimensione del carattere, taglio delle righe, spaziatura, interlinea, sistemazione di titoli, numerazione) e gli elementi iconografici (illustrazioni) sono utilizzati sapientemente non solo per rendere il testo esteticamente agevole e fruibile, ma soprattutto per favorire il processo di apprendimento degli specifici contenuti disciplinari (si veda fig. 9).

3.

Lo studio qui presentato è frutto, per il momento, di un primo e parziale sondaggio, derivato dall'intento di lanciare degli spunti di riflessione e di esplorare nuovi possibili ambiti di lavoro nel campo degli studi sulla didattica dell'italiano. Si tratta però di un'analisi in fase embrionale, condotta su un campione ancora circoscritto. I fondi bibliotecari presso i quali è stato reperito il materiale, peraltro, non sono provvisti in maniera soddisfacente di testi dell'editoria scolastica recente e contemporanea e ciò ha reso difficile la costruzione di un *corpus* ben equilibrato. L'indagine è alla sua fase iniziale anche perché è stata condotta, per le pubblicazioni degli ultimi anni, attraverso la sola analisi dei testi e non sono stati effettuati test di controllo sul campo: si sono, pertanto, confrontate e valutate le scelte grafiche adottate dagli editori lungo il tempo, ma si dovrà in seguito verificare quanto effettivamente oggi l'uso dell'immagine incida e

quanto essa possa essere considerata un *medium* operativo in grado di migliorare la qualità dell'apprendimento e accelerarne i tempi.

Attraverso i testi del nostro campione si è riusciti a tracciare, per grandi linee, la parabola evolutiva della grafica nelle grammatiche: i dati in entrata mostrano che i *layout* di stampa variano lungo l'arco del tempo, ma sono indipendenti dall'impostazione didattico-metodologica della grammatica stessa. Sembra plausibile pensare, pertanto, che la veste grafica dei manuali, non differenziandosi sull'asse del metodo, risente delle tendenze estetiche e della temperie culturale di una data fase storica e che siano gli stili cognitivi e di apprendimento degli studenti, in quanto fattori storicamente e socialmente determinati, a indirizzare le scelte editoriali. A tale proposito, è interessante l'analisi di Raffaele Simone secondo la quale ciò che caratterizza la società post-televisiva e digitale verso cui stiamo transitando è il prevalere della simultaneità e della frammentazione sulla sequenzialità e la continuità. È indubbio che l'abitudine a un'acculturazione per via visiva e multimediale stimoli lo sviluppo della cosiddetta intelligenza simultanea, a scapito dell'intelligenza sequenziale a cui siamo stati abituati nel corso di secoli in cui l'accesso alla cultura è avvenuto tramite il codice scritto.[8]

Nel campo dell'editoria scolastica, sembra che tale processo si rifletta nella tendenza dei libri di testo a imitare, nell'apparato iconico e nell'assetto grafico, la struttura dell'ipertesto, probabilmente nella convinzione che ciò aumenti l'attrattività del libro e ne faciliti la lettura. Si assiste a uno scambio tra caratteri del testo cartaceo e del testo digitale, o ipertesto, anche se i due supporti non sono in alcun modo sovrapponibili. Il termine *hypertext* fu coniato dal sociologo e filosofo statunitense Ted Nelson nel 1965 con riferimento a un insieme strutturato di unità d'informazione – nodi – e di collegamenti tra esse – *link* –, realizzato su supporto digitale. Le specificità dell'ipertesto sono definite per contrasto rispetto al testo tradizionale: laddove questo è lineare, chiuso e sequenziale, quello è multilineare, aperto e multisequenziale. La linearità/multilinearità e la chiusura/apertura afferiscono rispettivamente alla disposizione dei segni, acustici o grafici, e alla possibilità di modificarne il contenuto; per quanto riguarda la sequenzialità, invece, essa fa riferimento all'ordine di lettura del contenuto: prestabilito nel caso del cartaceo, a scelta per il digitale. Nonostante l'ipertestualità sia un sistema presente da sempre anche nei testi cartacei – basti pensare a quanto si prestino a una lettura non lineare elementi come tabelle, indici analitici, apparati di note, rinvii a didascalie e rinvii interni in manuali, dizionari ed enciclopedie

[8] R. Simone, *Presi nella rete. La mente ai tempi del web*, Milano, Garzanti, 2012.

–, è acceso il dibattito intorno all'ipotesi che essa sia in grado di promuovere nuove modalità di accesso al sapere.[9] A proposito delle sue applicazioni didattiche, lo strumento ipertestuale, semplificando le modalità di accesso ai collegamenti, rende più agevole l'attivazione dei meccanismi intertestuali; secondo Palermo, tuttavia, se mal utilizzato, esso espone il lettore digitale, soprattutto quello meno attrezzato culturalmente, a una fruizione superficiale e passiva delle informazioni, che non vengono tradotte in conoscenza stabile.[10]

Come si è detto, non è facile, allo stato attuale delle indagini, capire i risultati effettivi di tale sovrapposizione tra libro e ipertesto digitale sull'apprendimento; l'uso di *visuals* è molto diffuso nella didattica delle lingue seconde e gli studiosi hanno dimostrato che l'immagine, aumentando il coinvolgimento mentale attivo, aiuta nella conservazione dell'informazione e favorisce i processi mnemonici, soprattutto nell'apprendimento lessicale. Sarebbe interessante verificare tali tesi nel campo dell'apprendimento e della didattica di una lingua materna.

L'aspetto più interessante della ricerca è, dunque, al momento, il rapporto tra l'apparato testuale e gli elementi non verbali. L'osservazione e l'analisi del *corpus* delineano un profilo evolutivo dell'impostazione grafica piuttosto chiaro. Per circa un secolo, dall'Unità d'Italia fino almeno agli anni Ottanta del Novecento, si registra un dominio incontrastato della parola sull'immagine, considerata cornice del testo e subordinata al testo stesso; elaborati allo scopo di educare a una lettura *ex integro* e *per ordinem*, i libri di testo di questa lunga fase si prestano a una fruizione passiva da parte dello studente e non stimolano il sistema di coinvolgimento dell'attenzione. Tra gli anni Ottanta e Novanta il *layout* di pagina si modifica radicalmente: una novità assoluta è l'utilizzo del colore e la svolta sta nel tentativo di renderlo funzionale alla comprensione e, quindi, all'acquisizione di contenuti e competenze. Si tratta di grammatiche che favoriscono una lettura orientativa e selettiva dei contenuti e che contengono, in embrione, il testo multilineare e multisequenziale. Gli anni 2000 sono invece dominati da un vero e proprio paradosso: il linguaggio visuale è utilizzato in maniera impropria, fagocitando il testo a scapito della lettura lineare; sembra, peraltro, che la tendenza interessi tutte le applicazioni della grafica editoriale e, a tale proposito, Serge Serov afferma:

> Nella tipografia classica l'illustrazione è letteralmente dettata dal testo. […] Nella tipografia moderna immagine e testo diventano partner indipendenti,

[9] Per un approfondimento, si veda R. Casapullo, *A proposito dei libri di testo. Qualche appunto e alcune suggestioni.*, in U. Cardinale (a cura di), *A scuila d'italiano a 150 anni dall'Unità*, Bologna, Il Mulino, 2011.

[10] M. Palermo, *Linguistica testuale dell'italiano*, Bologna, Il Mulino, 2013.

> equipollenti e impattanti. […] Col paradigma postmoderno l'immagine comincia a rivelare sé stessa. Ci stiamo avvicinando al dominio dell'immagine che strappa, avviluppa e inghiotte il testo.[11]

Oggi, il cartaceo scolastico, limitatamente ai testi di grammatica dell'italiano, sembra assumere i tratti propri del testo digitale, diventando multilineare, multisequenziale e multidimensionale. Tale cambiamento strutturale, che ha origine nella relazione tra avvento delle nuove tecnologie digitali e sviluppo di nuovi stili cognitivi, è reso possibile da una disponibilità all'innovazione da parte dell'editoria scolastica e da un uso competente e consapevole dei contenuti grafici e delle loro potenzialità. L'analisi del campione delle grammatiche in uso testimonia, pertanto, un cambiamento di rotta significativo: il rapporto tra parola e contenuto grafico è regolato da un principio di funzionalità secondo il quale testo e inserti non verbali sono di supporto l'uno agli altri per favorire la leggibilità di una composizione e l'acquisizione dei suoi contenuti disciplinari, anche se quest'ultimo è un dato da verificare sul campo.

[11] S. Serov, in *Area*. 100 *graphic designers,* 10 *curators,* 10 *design classics*, London, Phaidon Press, 2005, trad. it. in D. Russo, *grafica miltimodale*, in *XXI Secolo*, cit., versione online http://www.treccani.it/enciclopedia/grafica-multimodale_(XXI_Secolo)/ (ultimo accesso: 25 febbraio 2016).

— 138 —

collocate le proposizioni semplici nella proposizione composta o complessa; 2. la convenienza degli accidenti necessari variabili comuni a due parole che dipendono l'una dall'altra, la quale unione dicesi CONCORDANZA; 3. la diversa forma con la quale una parola o una proposizione dipende da un'altra, che la regge, il che dicesi REGGIMENTO. Laonde la Sintassi ha tre parti: COLLOCAZIONE, CONCORDANZA, REGGIMENTO.

Ma perchè le regole di tutte e tre queste parti hanno per fondamento la dipendenza delle parole, di questa diremo brevemente il più necessario (1).

CAPITOLO II.

DELLA DIPENDENZA DELLE PAROLE.

Delle parti del discorso quelle che dipendono sono il Sostantivo, l'Aggettivo, il Participio, il Pronome, il Verbo, l'Avverbio, Imperocchè l'Interiezione non dipende da alcuna parola, esprimendo da per sè un senso compiuto; chè tanto è dire — *Ah!* quanto è dire — *Sento dolore* —: la Congiunzione è il mezzo di unire due parole o due proposizioni: la Preposizione si premette a un nome o pronome solo per indicarne la specie del complemento, onde il nome o pronome, che essa accompagna, è quello, che propriamente dipende.

Il Sostantivo quando è vocativo, anch'esso è indipendente, e, quando è soggetto, non solo non dipende, ma da esso dipende

(1) Così per esempio nella collocazione semplice delle parole io dirò — Io *legge* — e non — *legge* io, — perchè il verbo dipende dal soggetto; nella Sintassi di concordanza dirò — *il maestro* STIMO *premiò gli scolari* DILIGENTI — perchè *giusto* dipende da *maestro*, *diligenti* da *scolari*; e nella Sintassi di reggimento non potrò render ragione, perchè abbia a dire *amante* DELLO *studio* — *dedito* ALLO *studio* — *alieno* DALLO *studio* — se non saprò, che la parola *studio!* nel primo esempio dipende da *amante*, nel secondo da *dedito*, nel terzo da *alieno*. Pure si potrà tralasciar d'insegnare questo capitolo (della dipendenza, chi crede potersi imparar le regole della Sintassi senza conoscersi il principio loro fondamentale.

— 139 —

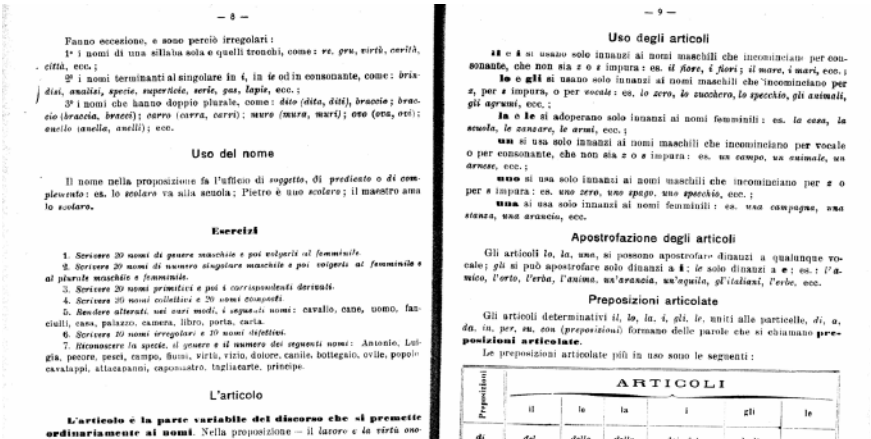
direttamente il verbo è indirettamente tutta la proposizione, la quale è fatta pel soggetto; quando è attributo, dipende dal soggetto; quando è oggetto, dipende dal verbo; quando è complemento, dipende dalla parola di cui è complemento. Così in questo esempio — FELICITÀ, l'uomo non dee porre la sua FELICITÀ nelle cose di questa VITA, le quali sono MATERIA vile — *fortuite* è indipendente, perchè vocativo; uomo non solo non dipende da altra parola, ma da esso dipende direttamente il verbo e indirettamente tutta la proposizione; *felicità* dipende da porre come oggetto; *cose* da porre di cui è complemento; *terra* da cose di cui è complemento; *materia* da quali di cui è attributo.

L'Aggettivo e il Participio dipendono dal nome o pronome, che modificano. Così in questo esempio — Se coloro, che non sanno LA CONTRADA volendo prendere LA VIA, s'accostano volentieri con chi hanno lo sez quanto maggiormente i GIOVANI con GLI antichi debbono prendere LA VIA DELLA VITA, che è loro TROVA — il primo la dipende da *contrada*, il secondo da *via*; *giovani*, *gli*, *antichi* dipendono da *uomini* sottintesa; *la* da *via*; *la* che sta nella parola *della* da *vita*; *trova* da *che* —. E in quest'altro esempio — *In un popolo corrotto*, perchè la religione e il timore di Dio è SCARSO, il sperimento e la fede DEBOLE tanto sento, quanto ella è UTILE — *corrotto* dipende da *popolo*, *spente* da *timore* e *religione*, *debole* da *fede*.

Il Pronome, se è di forma aggettiva, dipende dal nome, le cui veci fa, e da quello che modifica: onde nell'esempio — *Così Ulisse desiderò e affrettò di tornare alla sua isola*, come il re *Agamennone alla sua nobile città* — il primo *sua* dipende da *Ulisse* e da *isola*, il secondo *sua* da *Agamennone* e da *città*: se il pronome è di forma sostantiva, dipende dal nome le cui veci fa, e oltre a questa segue le regole del nome, secondo ch'è soggetto, attributo, oggetto, complemento. E così nell'esempio — *Dei tempi Iddio amore padre e sanitre, e quasi a signore serve a corono, CHE LO ingenerarono* — *che* risulvendosi nella parola *quali* *uomo* *il quale*, dipende da *uomo*, ma da altra dipendenza, essendo soggetto di *tempi* o *uomini*; *coloro* dipende da *uomini* le cui veci fa, e da *serve*, di cui è complemento; *che* dipende da *coloro*, le cui veci fa, ma da altra dipendenza, essendo soggetto di *ingenerarono*; *lo* dipende da *uomo* che sta nel pronome *che*, e da *ingenerarono*, di cui è oggetto.

Il Verbo dipende sempre dal soggetto, e, quando non è principale, dee dipendere ancora da un altro verbo. Così nell'esempio — *Dalle conversazioni si apprende i costumi*, e, *siccome sovente infermità al toccamento del corpo si APPICCANO*, così l'a-

Fig. 1 - *Layout* di pagina di una grammatica dell'inizio del Novecento.



— 8 —

Fanno eccezione, e sono perciò irregolari:

1° i nomi di una sillaba sola e quelli tronchi, come: *re*, *gru*, *virtù*, *carità*, *città*, ecc.;

2° i nomi terminanti al singolare in *i*, in *e* od in consonante, come: *brindisi*, *analisi*, *specie*, *superficie*, *serie*, *gas*, *lapis*, ecc.;

3° i nomi che hanno doppio plurale, come: *dito* (*dita*, *diti*), *braccio*; *braccio* (*braccia*, *bracci*); *carro* (*carra*, *carri*); *muro* (*mura*, *muri*); *uso* (*usa*, *usi*); *anello* (*anella*, *anelli*); ecc.

Uso del nome

Il nome nella proposizione fa l'ufficio di *soggetto*, di *predicato* o *di complemento*: es. lo *scolaro* va alla scuola; Pietro è uno *scolaro*; il maestro ama lo *scolaro*.

Esercizi

1. *Scrivere 20 nomi di genere maschile e poi volgerli al femminile.*
2. *Scrivere 20 nomi di numero singolare maschile e poi volgerli al femminile e al plurale maschile e femminile.*
3. *Scrivere 20 nomi primitivi e poi i corrispondenti derivati.*
4. *Scrivere 20 nomi collettivi e 20 nomi composti.*
5. *Rendere alterati, nei vari modi, i seguenti nomi:* cavallo, cane, uomo, fanciulli, casa, palazzo, camera, libro, porta, carta.
6. *Scrivere 10 nomi irregolari e 10 nomi difettivi.*
7. *Riconoscere la specie, il genere e il numero dei seguenti nomi:* Antonio, Luigia, pecore, pesci, campo, fiume, virtù, vizio, dolore, canile, bottegaio, ovile, popolo, cavallaggi, attaccapanni, capomastro, tagliatarte, principe.

L'articolo

L'articolo è la parte variabile del discorso che si premette ordinariamente ai nomi. Nella proposizione — il lavoro e la virtù onorano gli uomini, — **il, la, gli**, — sono articoli.

Gli articoli possono essere:

determinativi, se determinano la persona, l'animale o la cosa di cui si parla, e sono: **il lo la**, per il singolare; **i, gli, le**, per il plurale;

indeterminativi, se non determinano la persona, l'animale o la cosa di cui si parla, e sono: **un, uno, una**; essi non hanno plurale.

Gli articoli sono dello stesso genere e dello stesso numero dei nomi a cui si riferiscono.

— 9 —

Uso degli articoli

il e **i** si usano solo innanzi ai nomi maschili che incominciano per consonante, che non sia *z* o *s* impura: es. *il fiore*, *i fiori*; *il mare*, *i mari*, ecc.;

lo e **gli** si usano solo innanzi ai nomi maschili che incominciano per *z*, per *s* impura, o per *vocale*: es. *lo zero*, *lo zucchero*, *lo specchio*, *gli animali*, *gli agrumi*, ecc.;

la e **le** si adoperano solo innanzi ai nomi femminili: es. *la casa*, *la scuola*, *le zanzare*, *le armi*, ecc.;

un si usa solo innanzi ai nomi maschili che incominciano per vocale o per consonante, che non sia *z* o *s* impura: es. *un campo*, *un animale*, *un arnese*, ecc.;

uno si usa solo innanzi ai nomi maschili che incominciano per *z* o per *s* impura: es. *uno zero*, *uno spago*, *uno specchio*, ecc.;

una si usa solo innanzi ai nomi femminili: es. *una campagna*, *una stanza*, *una arancia*, ecc.

Apostrofazione degli articoli

Gli articoli *lo*, *la*, *una*, si possono apostrofare dinanzi a qualunque vocale; *gli* si può apostrofare solo dinanzi a **i**; *le* solo dinanzi a **e**: es.: *l'amico*, *l'orto*, *l'erba*, *l'anima*, *un'arancia*, *un'aquila*, *gl'italiani*, *l'erbe*, ecc.

Preposizioni articolate

Gli articoli determinativi *il*, *lo*, *la*, *i*, *gli*, *le*, uniti alle particelle, *di*, *a*, *da*, *in*, *per*, *su*, *con* (*preposizioni*) formano delle parole che si chiamano **preposizioni articolate**.

Le preposizioni articolate più in uso sono le seguenti:

Preposizioni	ARTICOLI					
	il	lo	la	i	gli	le
di	del	dello	della	dei, de'	degli	delle
a	al	allo	alla	ai, a'	agli	alle
da	dal	dallo	dalla	dai, da'	dagli	dalle
in	nel	nello	nella	nei, ne'	negli	nelle
per	pel	. . .	. . .	pei, pe'	. . . . .	. . . . .
su	sul	. . .	. . .	sui, su'	. . . . .	. . . . .
con	col	. . .	. . .	coi, co'	. . . . .	. . . . .

Fig. 2 - *Layout* di pagina di una grammatica della fine degli anni Cinquanta.

Nelle proposizioni citate, le parole *verde* e *fiore* si chiamano predicato nominale.

Per spiegare questo termine di nominale, riferito anche all'aggettivo, si ricordi che per gli antichi il sostantivo e l'aggettivo erano tutt'e due nomi (vedi p. 28).

soggetto + predicato verbale

La proposizione: *Gli aeroplani volano*, è formata di due soli elementi: un sostantivo e un verbo. Il sostantivo *gli aeroplani* è il soggetto, il verbo *volano* è il predicato che, consistendo appunto di una forma verbale, si dice predicato verbale. È questo il secondo tipo di nesso predicativo, e lo ritroviamo in innumerevoli proposizioni: *I comignoli fumano*; *Il sole sorge*; *Un cavallo sbuffava*, ecc.

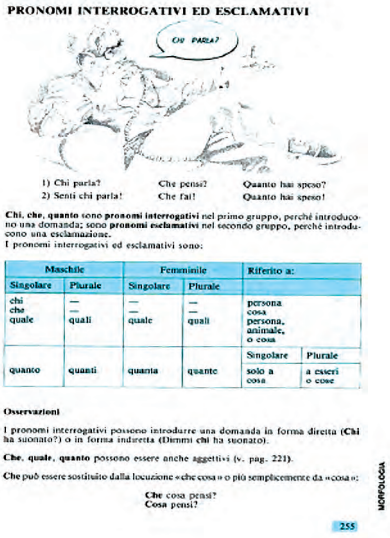
soggetto + predicato verbale + complemento oggetto

Le proposizioni del tipo *Gli aeroplani volano* sono possibili però solo quando il verbo è intransitivo o adoperato intransitivamente. Quando invece il verbo è transitivo, i due elementi

Fig. 3 - Uso del linguaggio matematico
per simboli in una grammatica degli anni Cinquanta.

L'analisi del periodo richiede osservazione e attenzione

Fig. 4 - Illustrazione decorativa in una grammatica degli anni Sessanta.



PRONOMI INTERROGATIVI ED ESCLAMATIVI

CHI PARLA?

1) Chi parla? Che pensi? Quanto hai speso?
2) Senti chi parla! Che fai! Quanto hai speso!

Chi, che, quanto sono **pronomi interrogativi** nel primo gruppo, perché introducono una domanda; sono **pronomi esclamativi** nel secondo gruppo, perché introducono una esclamazione.
I pronomi interrogativi ed esclamativi sono:

Maschile		Femminile		Riferito a:	
Singolare	Plurale	Singolare	Plurale		
chi che quale	— — quali	— — quale	— — quali	persona cosa persona, animale, o cosa	
				Singolare	Plurale
quanto	quanti	quanta	quante	solo a cosa	a esseri o cose

Osservazioni

I pronomi interrogativi possono introdurre una domanda in forma diretta (**Chi** ha suonato?) o in forma indiretta (Dimmi **chi** ha suonato).

Che, quale, quanto possono essere anche aggettivi (v. pag. 221).

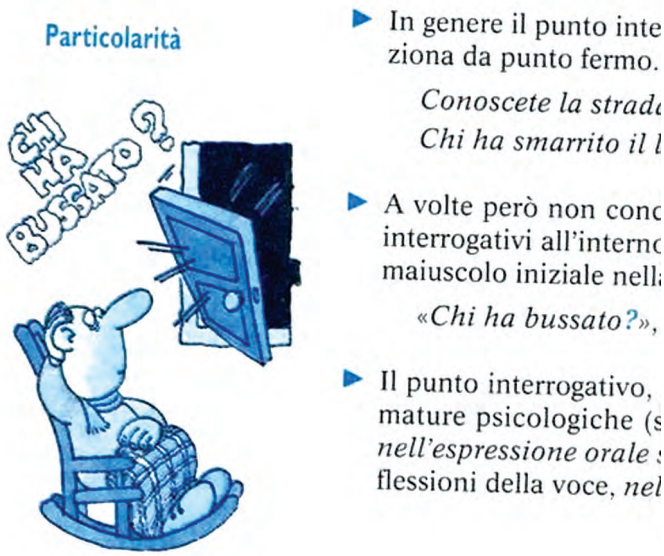
Che può essere sostituito dalla locuzione «che cosa» o più semplicemente da «cosa»:

Che cosa pensi?
Cosa pensi?

MORFOLOGIA

255

Fig. 5 - *Layout* di pagina di una grammatica dei primi Novanta.



Particolarità

CHI HA BUSSATO?

- In genere il punto inte
ziona da punto fermo.

Conoscete la strad
Chi ha smarrito il l

- A volte però non conc
interrogativi all'interno
maiuscolo iniziale nell

«*Chi ha bussato?*»,

- Il punto interrogativo,
mature psicologiche (s
nell'espressione orale
flessioni della voce, *nel*

Fig. 6 - Uso del colore in una grammatica dei primi anni Novanta.

La parola «nome» deriva dal latino *nomen*, simile a noscere che significa conoscere. Il nome, infatti, serve per conoscere qualcuno o qualcosa; esso è come un'etichetta che distingue tra loro le diverse realtà.

Caratteristica peculiare del nome è quella di avere un genere (maschile o femminile) e un numero (singolare o plurale): ragazzo, ragazza; ragazzi, ragazze. Esso, in genere, è preceduto dall'articolo: un uomo, il cane, il tavolo, la casa, ecc.

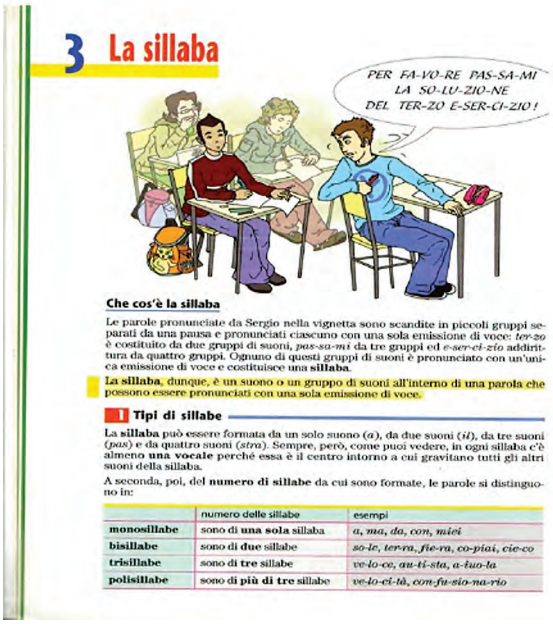
* Sostantivo: dal latino substantivus: che può stare da sé, ciò che ha sostanza, che esiste di per sé.

NOMI CONCRETI E NOMI ASTRATTI

a) ragazzo, gatto, tavolo

b) bontà , allegria, amore

Fig. 7 - Esempio di messa in evidenza
per riquadri in una grammatica degli anni Novanta.



3 La sillaba

PER FA-VO-RE PAS-SA-MI LA SO-LU-ZIO-NE DEL TER-ZO E-SER-CI-ZIO!

Che cos'è la sillaba

Le parole pronunciate da Sergio nella vignetta sono scandite in piccoli gruppi separati da una pausa e pronunciati ciascuno con una sola emissione di voce: *ter-zo* è costituito da due gruppi di suoni, *pas-sa-mi* da tre gruppi ed *e-ser-ci-zio* addirittura da quattro gruppi. Ognuno di questi gruppi di suoni è pronunciato con un'unica emissione di voce e costituisce una **sillaba**.

La sillaba, dunque, è un suono o un gruppo di suoni all'interno di una parola che possono essere pronunciati con una sola emissione di voce.

1 Tipi di sillabe

La **sillaba** può essere formata da un solo suono (*a*), da due suoni (*il*), da tre suoni (*pas*) e da quattro suoni (*stra*). Sempre, però, come puoi vedere, in ogni sillaba c'è almeno **una vocale** perché essa è il centro intorno a cui gravitano tutti gli altri suoni della sillaba.

A seconda, poi, del **numero di sillabe** da cui sono formate, le parole si distinguono in:

	numero delle sillabe	esempi
monosillabe	sono di **una sola** sillaba	*a, ma, da, con, miei*
bisillabe	sono di **due** sillabe	*so-le, ter-ra, fie-ra, co-piai, cie-co*
trisillabe	sono di **tre** sillabe	*ve-lo-ce, au-ti-sta, a-fuo-la*
polisillabe	sono di **più di tre** sillabe	*ve-lo-ci-tà, con-fu-sio-na-rio*

Fig. 8 - *Layout* di pagina di una grammatica degli anni Duemila.

Fig. 9 - Uso funzionale dei contenuti grafici in una grammatica del 2014.

Abstract

Nowadays scholastic books seems to be progressively assuming the traits of the digital text; so much as to arise questions concerning how these results came about and how the learning process is affected by the overlapping of textbook and hypertext. This paper, which falls under didactics and language learning studies, aims at giving a diachronic analysis of the graphic setting of Italian language grammar textbooks from the national unification until today. The aim of this paper is to investigate the functions, potentials and limits of the image in a formal language learning context; or, in other words, to define on what terms non-verbal inserts interact with the arrangement of the text and if this interaction may be effective for the student's acquisition of a given linguistic structure.

Il cartaceo scolastico sembra assumere, oggi, i tratti propri del testo digitale; la domanda che ci si pone è lungo quali percorsi si sia giunti a queste soluzioni e quali siano i risultati effettivi della sovrapposizione tra libro di testo e ipertesto digitale sull'apprendimento. Questo contributo, collocandosi nell'ambito degli studi sulla didattica e sull'apprendimento delle lingue, ha come oggetto l'evoluzione in diacronia dell'impostazione grafica delle grammatiche scolastiche dell'italiano dall'Unità d'Italia a oggi. Obiettivo dello studio è indagare funzioni, potenzialità e limiti dell'immagine in un contesto di apprendimento linguistico formale; si tratta di definire, dunque, in che termini gli inserti non verbali interagiscono con l'apparato testuale e se tale interazione è efficace per un apprendente nel percorso di acquisizione di una data struttura della lingua.

Antonella Di Nobile

Grottesco e parodia ne *El síndrome Guastavino*: immagini della dittatura argentina

Il rapporto tra narrazione e realtà è molto complesso e genera molteplici modalità di trasmissione dei fatti storici, politici e sociali. Esistono narrazioni costruite con intenti prettamente cronachistici che inducono a pensare che il rapporto fra un fatto reale e la sua narrazione sia di assoluta e sincera trasparenza. Ci sono poi narrazioni verosimili che attingono al reale e su questa base inseriscono l'elemento narrativo con la maggior discrezione possibile, quasi a complemento della linea principale del racconto, quella scaturita cioè dalla realtà. Ci sono narrazioni, infine, che si dichiarano palesemente 'immaginarie', fantasiose, ma che a tratti lasciano trasparire tra le loro pieghe, scorci sulla realtà che, forse proprio perché appartenenti allo sfondo della narrazione, si mostrano per essere più che mai reali. Il caso specifico di alcuni fumetti argentini può essere un valido esempio di quest'ultima categoria.

Il fumetto, che figura fra le forme marginali più compiute della cultura nazionale e popolare degli argentini, si presta ad essere uno degli strumenti più validi per indagare la realtà del Paese.

> In ogni sua manifestazione, che passi attraverso il grottesco più sfrenato o la leggendaria epopea storica del West, l'utopia fantascientifica o il ripetitivo idillio degli intrecci amorosi, in ciascuno dei suoi momenti, tutto il fumetto, scena per scena, vignetta per vignetta, allude non solo a una necessità d'evasione di chi la crea e la consuma, ma anche alla funzione primordiale di ogni forma d'arte che ha a che vedere, ne conveniamo, col modo di riflettere o illuminare diversi aspetti della realtà.[1]

Lo sceneggiatore Carlos Trillo, in coppia con il disegnatore Lucas Varela, si inseriscono a pieno titolo in questa tendenza con il fumetto *El síndrome Guastavino,* in italiano *L'eredità del colonnello*, che affonda le sue radici nella storia politica e sociale argentina dipingendo la più atroce dittatura installata nel Paese, ossia quella della Giunta dei Generali che si afferma a partire dal 1976.

Sebbene si tratti di un fumetto che affronta alcune delle più tragiche pagine

[1] C. Trillo, G. Saccomanno, *Historia de la historieta, Storia e storie del fumetto argentino*, trad. it. di G. Scanzo, M. Guasti, M. Villotta, Genova, Prospettiva Globale Edizioni, 2007, (I ed.: *Historia de la historieta argentina*, Ediciones Récord, Buenos Aires, 1980), p. 237.

della storia argentina, l'autore riesce a mettere in moto una macchina comica che, nel suo progredire attraverso una dimensione grottesca, caricaturale e parodica, genera degli effetti inusitati e inaspettati in rapporto alla drammaticità degli eventi reali da cui trae origine. Prima ancora di porsi la questione della sua finalità, vale la pena di indagare i meccanismi narrativi di cui l'autore si è servito per mutare avvenimenti di una siffatta portata tragica in narrazioni ad effetto comico. Una prima riflessione sull'intimo rapporto tra dramma e comicità, ce la offre Bergson:

> Il maggior nemico del riso è l'emozione. Non voglio dire che non sia possibile ridere di una persona che ci ispira pietà, per esempio, o affetto: ma in tal caso sarà necessario, per qualche istante, dimenticare quell'affetto, far tacere la pietà. In una società di pure intelligenze è probabile che non si piangerebbe più, ma forse si riderebbe ancora; mentre delle anime costantemente sensibili, accordate all'unisono con la vita, in cui ogni evento si prolungasse in risonanza sentimentale, non conoscerebbero né comprenderebbero il riso [...] distaccatevi, assistete alla vita come uno spettatore indifferente: molti drammi si risolveranno in commedia. [...] Il comico esige, dunque, per produrre tutto il suo effetto, qualcosa che somigli a un'anestesia momentanea del cuore.[2]

Trillo arriva a provocare tale anestesia, creando nel lettore un assopimento dei sentimenti e delle emozioni, attraverso il ricorso al grottesco e al caricaturale.

Il grottesco, secondo la lettura di André Chastel,[3] trae origine dalla 'grottesca', ossia una tipologia di decorazione pittorica, affermatasi a partire dal XV secolo, caratterizzata dall'accostamento di svariati elementi che non rispondono, nelle loro relazioni, alla regola prospettica della rappresentazione realistica. Si prefigura quindi come «l'esatta antitesi […] della rappresentazione, dove le norme erano definite dalla visione "prospettica" dello spazio».[4]

Il grottesco presenta delle affinità con la caricatura nella comune alterazione delle dimensioni e nella distorsione della prospettiva, essendo la caricatura una «esagerazione di proporzioni rispetto alla realtà o alla normalità».[5]

Come affermavamo, grottesco e caricaturale sono la base da cui Carlos Trillo muove per realizzare *L'eredità del colonnello.* L'autore distorce la pro-

[2] H. Bergson, *Il riso, Saggio sul significato del comico*, trad. it. di F. Sossi, Milano, Feltrinelli, 2011, (I ed.: *Le Rire: essai sur la signification du comique*, Paris, Éditions Alcan, 1924), pp. 14-15.

[3] A. Chastel, *La grottesca*, trad. it. di S. Lega, Milano, Abscondita, 2010, (I ed.: *La grotesque*, Paris, Éditions Gallimard, 1991), p. 21.

[4] Chastel, *La grottesca*, cit., p. 33.

[5] http://www.treccani.it/vocabolario/caricatura/ (ultimo accesso: 6 gennaio 2016).

spettiva con cui generalmente si guarda ai fatti e attraverso la quale, normalmente, si fornisce della realtà un'immagine analoga a quella data dalla sua osservazione diretta. Lo sceneggiatore non rappresenta verosimilmente la realtà argentina ai tempi della dittatura. Il centro del racconto non è la lotta al comunismo, non i metodi utilizzati dalle forze armate per debellare il sovversivismo, non le torture, tanto meno la sparizione forzata di persone o la detenzione illecita nei centri clandestini. Se Trillo ci avesse raccontato la storia da questo punto di vista, magari da quello di una possibile vittima delle pratiche all'epoca in uso presso i militari, non avremmo potuto non provare simpatia o empatia, non ci saremmo potuti sottrarre alla partecipazione emotiva. Tutti questi elementi compaiono nel fumetto, invero, sebbene in gran misura in un'ottica sfocata, deliberatamente e bizzarramente affiancati al racconto principale, ossia una storia assurda imperniata sulle peripezie che un omuncolo codardo e malato si trova ad affrontare al fine di soddisfare il suo desiderio amoroso per una bambola-feticcio.

Quello che noi scorgiamo della realtà dittatoriale argentina (e qui si fa evidente la deformazione prospettica a cui Trillo ricorre) lo vediamo attraverso gli occhi di questo personaggio insano e vile. Assistiamo al suo modo di vedere, di pensare e di agire la realtà.

Man mano che l'autore ricorre più intensamente alla caricatura, esagerando il lato perverso del personaggio, enfatizzando e ponendo l'accento sulla degenerazione e sull'assurdità della narrazione, tanto più cresce la nostra sensazione di distanziamento e di straniamento rispetto ai fatti narrati; tanto meno siamo in grado, quindi, di immedesimarci emotivamente nel narrato. Si è giunti, così, a quella «anestesia momentanea del cuore»[6] che ci permette di ridere anche dinnanzi ad avvenimenti tragici.

Ma come riesce l'autore a coniugare i fatti del regime alla storia assurda cui facevamo riferimento poc'anzi? A questo punto bisogna inevitabilmente accennare alla trama del fumetto.

Elvio Guastavino, protagonista della storia, è figlio di un defunto colonnello della giunta militare argentina, un efficiente e scrupoloso torturatore nei centri clandestini di detenzione. L'allora capitano Aarón Guastavino amava maltrattare bambole di porcellana per testare i propri strumenti di lavoro; e, dato che il capitano Guastavino era un militare zelante, un instancabile servitore della patria, qualche volta 'portava il lavoro a casa'. Elvio ha memoria delle bambole con cui il padre si allenava, e soprattutto delle detenute che portava a casa per

[6] Bergson, *Il riso*, cit., p. 15.

gli 'interrogatori', quelle che torturava con la picana elettrica e che stuprava, mettendo loro in viso una maschera da bambolina perché confessassero i loro crimini, perché denunciassero i loro amici e si convertissero ai precetti del cristianesimo. Avendo assistito (e anche partecipato, si scoprirà) alle operazioni del padre, Elvio si è fatto l'idea che i mezzi usati dai militari per sradicare e debellare il comunismo fossero quelli voluti da Dio e permessi dalla Chiesa perché si ripulisse finalmente il Paese dalla feccia. Vede nel padre e nei suoi superiori degli eroi che lottarono per salvare la patria ed imporre un ordine più giusto. Lo stesso Elvio, mostrato a noi in tutte le sue schizofrenie e deviazioni mentali, si crede «buono e giusto»,[7] mentre in realtà è «un rifiuto, un miserabile».[8] Innamorato, come dicevamo, di una bambola esposta nella vetrina di un negozio, proprio come quelle con cui il capitano Aarón Guastavino si divertiva a giocare, il nostro protagonista si troverà a fare i conti con la sua stessa memoria (che si vuole alterata) e soprattutto con l'eredità di una dittatura malata. L'incontro con un'ex prigioniera del padre metterà Elvio faccia a faccia con le atrocità e le brutalità della dittatura; ma il suo atteggiamento sarà quello di fingere di non saperne nulla o, meglio, di non voler ricordare nulla, di immaginarsi, al tempo, solo un bambino innocente e impotente nei confronti del padre, mentre in realtà era un adulto cosciente e complice dei crimini commessi. Ma il personaggio comico, come sostiene Henri Bergson, è colui che:

> continua a vedere quel che non è più, a sentire quel che non risuona più, a dire quel che non s'addice più, ad adattarsi, insomma, a una situazione passata e immaginaria mentre sarebbe necessario conformarsi alla realtà presente.[9]

E, parlando del Don Chisciotte sostiene che:

> Il buon senso vuole che si lascino tutti i ricordi in fila; il ricordo appropriato risponderà allora ogni volta all'appello della situazione presente, e servirà solo a interpretarla. In Don Chisciotte, al contrario, un gruppo di ricordi comanda sugli altri e domina il personaggio stesso: sarà dunque la realtà a doversi questa volta piegare davanti all'immaginazione.[10]

[7] C. Trillo in M. Barrero, J. Mora Bordel, *Nueva semblanza. Entrevista con Carlos Trillo*, Buenos Aires, Tebeosfera 2ª época, 2007, www.tebeosfera.com, trad. del redattore.

[8] C. Trillo in *Intervista a Carlos Trillo*, in *Carlos Trillo, Storia di un Historietista*, Torino, Allagalla editore, 2011, p. 9.

[9] Bergson, *Il riso*, cit., p. 18.

[10] Bergson, *Il riso*, cit., p. 108.

Potremmo allora definire Elvio Guastavino come una controparte in negativo del Don Chisciotte. Egli è incapace di adeguarsi alla realtà presente, ossia il ritorno alla democrazia, in cui non c'è più spazio per torture e torturatori, in cui si condannano le azioni disumane e vergognose delle Forze Armate. Vive, dunque, una realtà immaginaria piegata alle sue necessità e assoggettata a una serie di ricordi che forniscono una valida giustificazione ai suoi comportamenti. L'amore di Elvio per la bambola, e di conseguenza per ciò che essa rappresenta, può essere giustificato, nella sua mente malata, solo a condizione che le pratiche del padre avessero una buona motivazione. Se egli avesse riconosciuto che le sevizie a cui il capitano Guastavino sottoponeva la sua prigioniera fossero qualcosa di atroce e immorale, avrebbe dovuto riconsiderare il suo desiderio amoroso e leggerlo come il sintomo della sua perversione e degenerazione. Ma «il comico è *inconscio*»,[11] così Elvio non vede la sua perversione né un nulla di vizioso nell'amare una bambola, per di più simbolo della tortura. Allo stesso modo non può non approvare le azioni del padre e di quanti hanno agito come lui.

È interessante notare come il comico si esprima a livello linguistico attraverso la parodia. Parodia dei discorsi amorosi che si estrinseca in una tipologia di linguaggio cortese quando Elvio discorre con l'amata o parla di essa:

> Ya estoy llegando vida mía.
> Perdón, perdón, mil veces perdón, Luisita [...]
> Quiero venir aquí solo para adorarte...¡Porque soy tan feliz desde cuando te conocí! ¡Me voy, pero con el corazón hecho trizas [...]
> ¡Volví!
> Solo por un momento, amadamor, para decirte cuánto te amo.[12]

Parodia, ancora, dei tanti discorsi che tennero i più alti rappresentanti delle Forze Armate negli anni del regime, o in quelli immediatamente successivi, quando Elvio o altri personaggi pronunciano tali parole:

> ¡Atención, soldados! ¡Puede tratarse de una maniobra de subversión!
> [...] ante lo artero del accionar subversivo, debemos actuar con mano dura ante cualquier duda.

[11] Bergson, *Il riso*, cit., p. 21.

[12] C. Trillo, L. Varela, *El síndrome Guastavino*, tavola 2 v. 1, 10, 11, tavola 3 v. 3, 4, tavola 5 v. 1, 2. «Sto arrivando, vita mia!/Scusa, scusa, mille volte scusa Luisita […]/Vorrei venire qui solo per adorarti… perché sono così felice da quando ti ho conosciuta!/ Ora vado, ma il mio cuore è a pezzi! […]/Sono tornato!/Ma solo per un attimo, amato amore mio, per dirti quanto ti amo.» (trad. mia).

> Usted sabe bien que el ejército, con esto de la democracia, se encuentra en un período en el que cualquiera dice las peores barbaridades de él.
> O sea, ya no podemos actuar como antes...
> … decidiendo nosotros según las enseñanzas que nos fueron impartidas sobre el bien y el mal.
> ¿A eso llegó la desgraciada?
> ¿A ensuciar con su presencia un hogar ejemplar?
> ¡Esa subversiva no conoce la moral![13]

O ancora:

> Cuando mi papi la trajo a este hogar cristiano para arrebatarle por la fuerza esos secretos que podían poner en peligro a la Patria, yo solo tenía ocho años.[14]

Come non notare il riecheggiare di quei termini tanto abusati dai militari al potere, quali Patria, senso della morale, sicurezza nazionale, di contro a pericolo, sovversione, ecc., i quali si sono poi rivelati così fortemente stridenti con le azioni del regime. Basta citare i proclama e gli atti con cui si sono dichiarati gli obiettivi e i propositi del *Proceso de Reorganización Nacional:*

> Proclama del golpe:
> A la ausencia total de los ejemplos éticos y morales que deben dar quienes ejercen la conducción del Estado [...] las Fuerzas Armadas en cumplimiento de una obligación irrenunciable han asumido la conducción del Estado.
> Las fuerzas Armadas desarrollarán durante la etapa que hoy se inicia, una acción regida por pautas perfectamente determinadas. Por medio del orden, del trabajo, de la observancia plena de los principios éticos y morales, de la justicia, de la hacia abajo y con fe en el futuro argentino.
> [Entre los] Propósitos:
> Restituir los valores esenciales que sirven de fundamento a la conducción inte-

[13] Trillo, Varela, *El síndrome*, cit., tavola 13 v. 5, tavola 14 v. 11, tavola 21 v. 5, 8, 9, 10. C. Trillo e L. Varela, *L'eredità del colonnello,* trad. it. di Giulia Barbera, Roma, Coniglio editore, 2009, pp. 19, 27, 28: «Attenti soldati, potrebbe essere una manovra dei sovversivi!/[…] di fronte alla sfrontatezza dei sovversivi, dobbiamo agire col pugno di ferro./Lei sa bene che con questa democrazia l'esercito si trova in un momento in cui tutti possono sparlarne come vogliono./Non possiamo più agire come un tempo…/…decidendo in base agli insegnamenti che abbiamo ricevuto sul bene e sul male./Quella disgraziata è arrivata a tanto?/A infangare con la sua presenza una casa esemplare?/Quella sovversiva non conosce la morale!»

[14] Trillo, Varela, *El* síndrome, cit., tavola 29 v. 9. Trillo, Varela, *L'eredità*, cit., p. 39: «Quando mio papà l'ha portata in questa famiglia cristiana per strapparle i segreti che potevano mettere in pericolo la Patria, io avevo otto anni.»

> gral del Estado, enfatizando el sentido de moralidad, idoneidad y eficiencia, imprescindibles para reconstituir el contenido y la imagen de la Nación [...]
> [y entre los] Objetivos básicos:
> Vigencia de los valores de la moralidad cristiana, de la tradición nacional y de la dignidad del ser argentino.
> Vigencia de la seguridad nacional, erradicando la subversión y las causas que favorecen su existencia.[15]

Concetti che, così formulati e declamati, trovano poi, nella realtà dei fatti argentini, un corrispettivo e una applicazione poco consoni alle loro teoriche intenzioni. Di qui la forte contraddizione generata da un parlare sì profondo e l'agire disumano di una dittatura feroce e malata, contro cui Trillo si scaglia attraverso l'arma della parodia: «¿Qué estás haciendo?» chiede la signora Guastavino al marito colto in flagrante mentre abusa della sua prigioniera, «¿Es que acaso no lo ves, mujer?», risponde il capitano rialzandosi i pantaloni e sistemandosi le brache, «¡Trabajo para hacer grande a la Patria, qué mierda!».[16]

«Lavoro per la gloria della Patria»[17]; e molto ebbero a lavorare questi 'eroi della patria', come vengono anche definiti in seguito, che fra il 1976 e il 1983 poterono agire pressoché indisturbati. Chi si mostrava contrario alla giunta, chi si impegnava per un mondo diverso, più giusto, chi faceva sentire la propria voce, facilmente spariva; il terrore si è rivelato un'ottima arma per tenere a bada le coscienze e ammutolire le persone. Fortunatamente, la dittatura si è

[15] H. Verbitsky, *Medio siglo de proclamas militares*, Buenos Aires, La Página, 2006, pp. 145-148. «In totale assenza di quegli esempi etici e morali che è tenuto a dare colui che conduce uno Stato […] le Forze Armate, nel compimento di un obbligo inalienabile, hanno assunto la guida dello Stato. Le Forze Armate porteranno avanti, nel corso della fase che da oggi ha inizio, un'azione retta da principi chiaramente definiti. Mediante l'ordine, il lavoro, la piena osservanza dei valori etici e morali, la giustizia, la realizzazione integrale dell'uomo, il rispetto dei suoi diritti e della sua dignità, la Repubblica giungerà, così, all'unità degli argentini e al recupero totale dell'essenza della Nazione [...] il compito è difficile e urgente. Non sarà privo di sacrificio, ma lo si intraprende con l'assoluto convincimento che l'esempio sarà propugnato dall'alto verso il basso e con fiducia nel futuro argentino. [Fra i] Propositi: Ripristinare i valori essenziali su cui si fonda la direzione totale dello Stato, in particolare il senso della morale, dell'idoneità e dell'efficienza, imprescindibili per la riabilitazione del contenuto e dell'immagine della Nazione [...][e fra gli] Obiettivi basilari: Vigenza dei valori della morale cristiana, della tradizione nazionale e della dignità dell'essere argentino.Vigenza della sicurezza nazionale, con sradicamento della sovversione e delle cause che ne favoriscono l'esistenza.» (trad. mia).

[16] Trillo, Varela, *El síndrome*, cit., tavola 16 v. 5-7. Trillo, Varela, *L'eredità*, cit., p. 21: Che stai facendo?/Perché, non lo vedi, donna?/Lavoro per la gloria della Patria, cazzo!

[17] Trillo, Varela, *L'eredità*, cit., p. 2.

con il tempo scalfita e ha ceduto infine sotto il peso della propria brutalità. Da allora in poi si è cercato di far luce sull'accaduto e di mantenere viva la memoria perché mai si dimenticasse e perché mai si ripetesse qualcosa di simile.

Il fumetto di Trillo e Varela è, dunque, una rievocazione indiretta di questo periodo buio e atroce della storia argentina ed è una mostra della ferocia e della brutalità, della disumanità che l'uomo ha esercitato e può esercitare nei confronti di altri esseri umani.

Gli autori scelgono però di darci un'immagine distorta e deformata della dittatura argentina, provocando un distanziamento dai fatti narrati. Proprio questo spazio di distanziamento e straniamento risulta evocativo: da un lato, è il distanziamento necessario per poter creare l'effetto comico-grottesco ed ovviare all'empatia sul dolore (quindi l'anestesia momentanea del cuore di Bergson che dicevamo in precedenza); dall'altro è quello stesso spazio necessario perché si possa assumere una visione critica sugli eventi narrati.

Abstract

The comic book *El síndrome Guastavino,* by Carlos Trillo and Lucas Varela, is strictly related to one of the saddest pages of Argentinian history, namely the 1976's military dictatorship representing the cruellest regime established in the country.

The authors created a comic machine which, by means of grotesque, caricature and parody, produces unusual effects especially if one considers the dramatic nature of the real-life events recalled in the narration. The choice of presenting a distorted and deformed image of the Argentinian dictatorship is due to the necessity of creating a distancing effect which, on the one hand allows the reader to feel no empathy with the characters (Bergson's momentary anaesthesia of the heart), and on the other it stimulates a critical vision of the narrated events.

Il fumetto *El síndrome Guastavino*, realizzato da Carlos Trillo e Lucas Varela, dipinge la più atroce dittatura instaurata in Argentina, quella che si afferma a partire dal 1976. La narrazione attraverso il fumetto si rivela, come spesso accade, un mezzo particolarmente adatto e suggestivo per raccontare, e al contempo mostrare, specifici eventi storico-politici visti nella loro complessità.

Trillo affronta una delle pagine più tragiche della storia argentina e riesce a mettere in moto una macchina comica che, nel suo progredire attraverso una dimensione grottesca, caricaturale e parodica, genera effetti inusitati e inaspettati in rapporto alla

drammaticità degli eventi reali da cui trae origine. Infatti, proprio attraverso il ricorso all'elemento grottesco e caricaturale l'autore sceglie di allontanarsi dalla modalità narrativa abituale, cioè verosimile e lineare, della realtà argentina, sceglie di prescindere dall'osservazione diretta dei fatti in qualità di testimone attendibile, per approdare a una forma narrativa più autorale ed inedita.

Quello che noi scorgiamo della realtà dittatoriale argentina è un'immagine alterata, volta a creare un effetto di straniamento che, da una parte, permette al lettore di ovviare all'empatia sul dolore (l'anestesia momentanea del cuore di cui parlava Bergson), dall'altra, produce il distanziamento necessario perché si possa assumere una visione critica sugli eventi narrati.

Daniela Vitolo

Immagini performanti: identità femminili in performance nei *comics*

Quello intorno al ruolo della donna nelle società islamiche è un discorso articolato le cui origini possono essere individuate nel periodo coloniale. Sebbene esso si sia sviluppato secondo traiettorie distinte influenzate dai contesti sociali e dagli eventi politici propri di ciascun paese, è possibile notare come fin dall'epoca coloniale il tema sia stato affrontato attraverso due prospettive distinte. Da un lato il ruolo delle donne musulmane è stato subordinato a quello degli uomini da una narrativa islamista mentre dall'altro lato esse sono state fatte oggetto di un discorso condotto mediante una prospettiva occidentale che propone di guardare alla condizione della donna come misura dello stato di arretratezza e oscurantismo delle società islamiche. Le discussioni condotte intorno a tale tematica hanno come punto di partenza e al tempo stesso producono la narrativa attraverso la quale è costruita e veicolata l'immagine della donna musulmana. Tuttavia, è necessario notare come entrambe i casi abbiano indotto le donne musulmane a condurre un dibattito circa il loro ruolo all'interno del proprio contesto sociale ed in relazione sia ai precetti dell'Islam che alle regole imposte loro nelle società patriarcali a cui appartengono. Il seguente articolo analizza due fumetti ed un cartone animato creati in Pakistan, ciascuno dei quali ha come protagonista una donna, e si propone di esaminare il modo in cui in essi è rappresentata l'identità femminile. Gogi, Bloody Nasreen e Burka Avenger sono i personaggi intorno ai quali verte la discussione che è condotta mediante l'ampia prospettiva fornita dagli studi sulla performance.

La seguente analisi guarda, dunque, al fumetto e al cartone animato come performance a partire dalla definizione di quest'ultima come azione che determina il soggetto che la realizza e allo stesso tempo genera un effetto che coinvolge chi da quella azione è direttamente interessato. Entrambi possono essere ritenuti, infatti, messa in atto di una pratica, qualcosa che accade, evento che agisce sul suo fruitore trasmettendo un messaggio e inducendo una reazione. Se ciò è valido per ogni tipo di espressione artistica, il fumetto ed il cartone animato si collocano certamente tra quelle forme d'arte che realizzano tale procedimento con maggiore immediatezza grazie all'uso combinato di immagini e testo. Ciò è reso possibile dal fatto che essi si esprimono mediante una sequenza di immagini accompagnate da un testo linguistico breve e semplice che veicolando parte del messaggio aiuta a spiegare le immagini. In *Understanding*

Comics Scott McCloud guarda alla relazione tra immagine e testo nel fumetto e sostiene che mentre le immagini «are received information. We need no formal education to 'get the message'. The message is instantaneous», il testo scritto «is perceived information. It takes time and specialized knowledge to decode the abstract symbols of language».[1] Inoltre, egli aggiunge che quando le parole sono più immediate, semplici e dirette, come in genere avviene nel caso del fumetto, «they require lower levels of perception and are received faster, more like pictures».[2] Nel cartone animato, dove il testo scritto è sostituito da un dialogo enunciato, il livello di percezione necessario per la comprensione si riduce ulteriormente ed il messaggio trasmesso dalla azione combinata di immagini e testo è ricevuto con maggiore immediatezza. Questo contribuisce anche a spiegare la popolarità di Gogi a cui in tempi recenti sono state affidate campagne pubbliche di sensibilizzazione e di educazione. Una di queste, ad esempio, è stata costituita da vignette dipinte sulle fiancate degli autobus (si veda fig. n. 1). Mediante ciascuna di esse era trasmesso un messaggio volto ad educare la popolazione a determinati comportamenti. In una delle vignette Gogi assiste ad una scena in cui alcuni uomini molestano delle donne guardandole in modo insistente. In quel caso la protagonista cita un versetto del Corano per ricordare che il comportamento adottato da quegli uomini manca di rispetto nei confronti delle donne ed è contrario agli insegnamenti dell'Islam. Dunque, grazie all'immediatezza con la quale trasmette i propri messaggi, il fumetto, così come il cartone animato, costituisce una forma di espressione artistica privilegiata mediante la quale agire, e dunque avere un impatto, sui fruitori. È quindi possibile intendere Gogi, Bloody Nasreen e Burka Avenger come immagini performanti in quanto tramite la combinazione di immagini e testo esse agiscono sul fruitore trasmettendo il proprio messaggio con immediatezza.

Al tempo stesso, l'azione performante che esse svolgono sul pubblico dei propri fruitori[3] non può essere distinta dal modo in cui i personaggi agiscono

[1] [1] S. McCloud, *Understanding Comics: The Invisible Art*, New York, Harper Perennial, 1994, p.49. «sono informazioni ricevute. Non abbiamo bisogno di un'istruzione formale per 'afferrare il messaggio'. Il messaggio è istantaneo, [il testo scritto] è informazione percepita. Richiede tempo e una conoscenza specializzata per decodificare i simboli astratti del linguaggio» (trad. mia).

[2] S. McCloud, *Understanding Comics: The Invisible Art*, cit., p.49. «richiedono livelli di percezione più bassi e sono recepiti più velocemente, più come i disegni» (trad. mia).

[3] Date le tematiche dominanti nei fumetti e nel cartone animato presi in analisi, i fruitori presso cui tali personaggi possono aspirare a trasmettere il proprio messaggio relativo all'identità di genere ed alla emancipazione della donna appartengono ad un pubblico mediamente colto da individuarsi principalmente nella classe media pakistana.

nelle storie di cui sono protagoniste. Esse definiscono le proprie identità tramite il proprio modo di agire. In contesto teatrale il concetto di performance si riferisce alla azione svolta dall'attore, implica quindi interpretare un ruolo. La performance è una azione: «any action that is framed, enacted, presented, highlighted, or displayed is a peformance»[4] scrive Richard Schechner. La performance sociale, invece, secondo la definizione fornita da Marvin Carlson può essere categorizzata secondo una visione negativa o una visione positiva. Nel primo caso essa è intesa come la ripetizione compulsiva di una serie di convenzioni, relative per esempio al genere o alla razza, che permettono di inserire il soggetto che ripete tali convenzioni all'interno di un ruolo sociale definito, essa tende quindi «to deny or subject the activities of a 'true' self».[5] Una visione positiva della performance sociale sostiene invece che il soggetto può definire se stesso determinando autonomamente la propria individualità mediante un processo che consapevolmente trasgredisce le convenzioni sociali date, in questo caso «the self emerges from the roles».[6] Performare la propria identità vuol dire, secondo quanto teorizzato da Judith Butler,[7] resistere ai discorsi sociali egemonici agendo in modo da costituirsi come soggetto dotato di una individualità propria. La capacità di produrre una azione trasgredendo le norme date porta a performare quelli che Victor Turner[8] definisce 'atti liminali' che collocano o ricollocano il soggetto all'interno del proprio contesto sociale. Quelle di Gogi, Bloody Nasreen e Burka Avenger sono dunque identità in performance perché esse prendono forma mediante un processo produttivo generato dalla loro capacità di agire contro i limiti imposti dal discorso dominante e collocarsi in relazione al proprio contesto sociale quali soggetti che non possono essere inquadrati entro un ruolo prescritto. Sono figure che rifiutano di rispondere a caratteristiche determinate che sono imposte loro da un discorso egemonico e quindi reagiscono al rischio di essere assoggettate alle strutture della società patriarcale.

[4] R. Schechner, *Performance Studies: an Introduction*, New York, Routledge, 2013, p. 2. «qualsiasi azione che è strutturata, messa in atto, presentata, posta in evidenza o messa in mostra è una performance» (trad. mia).

[5] M. Carlson, *Performance: A Critical Introduction*, Londra, Routledge, 1996, p. 39. «negare o assoggettare le attività di un 'vero' sè» (trad. mia).

[6] Carlson, *Performance,* cit., p.40. «il sé emerge dai ruoli» (trad. mia).

[7] J. Butler, *Excitable Speech. A Politics of the Performative*, Londra, Routledge, 1997.

[8] V. Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Chicago, Aldine, 1969.

Pur partendo da presupposti diversi e avendo fini distinti le rappresentazioni della donna musulmana proposte dall'occidente e quelle generate da posizioni islamiste hanno prodotto narrative che, se ridotte ai propri elementi fondamentali, risultano coincidenti. Il prodotto di tale narrativa è ciò che Miriam Cooke[9] ha definito 'Muslimwoman'. Con questo termine Cooke descrive quel fenomeno che in occidente si è reso particolarmente evidente e diffuso in seguito agli eventi dell'11 settembre 2001 per cui la donna musulmana, in special modo se velata e dunque autrice di una pubblica asserzione di identità religiosa, è stata ridotta ad una identità primaria, ovvero, secondo la definizione che ne fornisce Manuel Castells,[10] una identità, che riduce il soggetto a cui viene attribuita ad una serie limitata e definita di caratteristiche. La 'Muslimwoman' non è una creazione del tutto originale ma riprende una immagine orientalista prodotta in epoca coloniale quando la presupposta missione civilizzatrice dell'occidente è stata supportata anche da un discorso che sosteneva la necessità morale di intervenire a favore della liberazione delle donne che in società come quelle islamiche erano totalmente soggiogate al potere patriarcale. È dunque durate la fase del colonialismo europeo che per la prima volta gli usi e costumi a cui le donne mussulmane si presuppone si attengano, tutti simbolicamente racchiusi nell'uso del velo, sono associate ad una condizione di arretratezza delle società alle quali esse appartengono. Scrive Laila Ahmed:

> With colonial rise and the Western world's interpretations of the world and its signs and meanings to obtain global dominance, the veil would come to signify the Other to be subjugated and brought under the control of Europe, a project that was rhetorically cast in terms of the veil as the emblem of Islam's civilizational inferiority and its "oppression of women".[11]

In tempi recenti, nel nuovo clima inaugurato dagli attentati dell'11 settembre e dalla nuova 'guerra al terrore', in cui si è assistito al ritorno

[9] M. Cooke, *The Muslimwoman*, in «Contemporary Islam», vol. 1, n. 2, 2007.

[10] M. Castells, *The Power of Identity*, Oxford, Blackwell, 1997.

[11] L. Ahmed, *A Quiet Revolution. The Veil's Resurgence, from the Middle East to America*, New Haven and London, Yale University Press, 2011, p. 212. Con l'ascesa coloniale e con le interpretazioni occidentali del mondo e dei suoi segni e significati finalizzati ad ottenere il dominio globale, il velo sarebbe giunto a significare l'Altro che doveva essere soggiogato e portato sotto il controllo dell'Europa, un progetto che fu posto retoricamente in termini di velo come emblema della inferiorità della civiltà islamica e della sua "oppressione delle donne". (trad. mia).

in auge di alcune tematiche propriamente orientaliste, l'attenzione si è nuovamente concentrata sulla donna nelle società islamiche, così come sulle donne musulmane in occidente:

> As the burka in Afghanistan became a pervasive image in the media, so also did the subject of women in Islam, and in particular the "oppression of women in Islam", emerged as a salient theme in relation to issues of war and the moral rightness of war and even in explanations of why America had been attacked.[12]

Come il termine 'Muslimwoman' rende esplicito, la rappresentazione occidentale della donna musulmana connette in modo inscindibile identità religiosa e identità di genere negando ad essa ogni possibilità di affermare la propria soggettività e riducendola ad una serie di caratteristiche secondo le quali essa è sottomessa all'autorità religiosa e patriarcale. Scrive Cooke:

> The Muslimwoman is both a noun and an adjective that refers to an imposed identification the individual may or may not choose for herself. The Muslimwoman is not a description of a reality; it is the ascription of a label that reduces all diversity to a single image. […] This identification is created for Muslim women by outside forces, whether non-Muslims or Islamist men.[13]

Dunque, essa non è soltanto il prodotto di una rappresentazione creata in occidente ma coincide con l'identità primaria che anche in società e contesti musulmani è attribuita alle donne da alcune posizioni islamiste a partire dalle quali, e con il sostegno di una determinata interpretazione dei testi sacri dell'Islam, sono normati i comportamenti delle donne, alle quali è attribuita una identità definita. Se la 'Muslimwoman' diventa spesso oggetto di un sentimento di pietà nella prospettiva occidentale, da una prospettiva islamista essa

[12] Ahmed, *A Quiet Revolution*, cit., p. 222. «Così come il burka in Afghanistan divenne un'immagine dilagante nei media, lo stesso avvenne per il tema delle donne nell'Islam, e in particolar modo l'"oppressione delle donne nell'Islam", emerso come una tematica saliente in relazione alle questioni sulla guerra e la giustezza morale della guerra e anche nelle spiegazioni del perché l'America era stata attaccata.» (trad. mia).

[13] M. Cooke, *The Muslimwoman*, cit., p. 140. «La Muslimwoman è sia un sostantivo che un aggettivo che fa riferimento ad una identificazione imposta che la persona può scegliere o meno per se stessa. La Muslimwoman non è una descrizione di una realtà; è una attribuzione di un'etichetta che riduce tutta la diversità ad una singola immagine. […] Questa identificazione è creata per le donne musulmane da forze esterne, sia non musulmani che uomini islamisti.» (trad. mia).

assurge a simbolo della purezza della comunità alla quale appartiene. Così, spiega Cooke,

> the Muslimwoman erases for non-Muslims the diversity among Muslim women and, indeed, among all Muslims. This erasure of diversity is mirrored within Muslim societies under threat where the Muslimwoman becomes the emblem of the purity of her community.[14]

In Pakistan, soprattutto nelle aree urbane, è possibile incontrare interpretazioni dell'identità femminile tra sé molto diverse a partire dalle quali le donne adottano determinati comportamenti e si relazionano in modi diversi con la propria realtà sociale. A tal proposito, scrive Shimaila Matri Dawood:

> From teacher-preacher, fundamentalist icon Farhat Hashmi, covered head-to-toe in billows of black, to sassy supermodel, Iraj, clad in just a thong bikini, two images, equally compelling, vie for supremacy in urban Pakistan today. Both tell completely different sides of the Pakistani woman's story. But it is, in fact, these two extremes that capture the very essence of the conflicting realities that govern the life and frame the identity of the Pakistani woman today.[15]

Il discorso circa il ruolo della donna nella società pakistana ha assunto rilevanza in particolar modo a partire dagli anni Ottanta del Novecento quando nell'ambito del processo di islamizzazione del paese condotto durante la dittatura del generale Zia-ul-Haq[16] furono emanate le Hudood Ordinances con lo

[14] M. Cooke, *The Muslimwoman*, cit., p. 142. «la Muslimwoman cancella per i non musulmani le differenze tra le donne musulmane e, invero, tra tutti i musulmani. Questa cancellazione della diversità è rispecchiata all'interno delle società musulmane a rischio dove la Muslimwoman diventa l'emblema della purezza della sua comunità.» (trad. mia).

[15] S. M. Dawood, *Will the Real Pakistani Woman Please Stand Up?* in «Newsline Magazine», 15 Marzo 2005, http://www.newslinemagazine.com/2005/03/will-the-real-pakistani-woman-please-stand-up/. «Dalla insegnate-predicatrice e icona fondamentalista Farhat Hashmi, coperta dalla testa ai piedi in un mare fluttuante di nero alla sfacciata supermodella Iraj, vestita soltanto di un bikini con perizoma, due immagini, egualmente interessanti, oggi competono per la supremazia nelle città del Pakistan. Tutte e due raccontano aspetti totalmente differenti della storia della donna pakistana. Ma sono, di fatto, questi due estremi che colgono l'essenza più propria delle realtà discordanti che regolano la vita e formano l'identità della donna pakistana oggi.» (trad. mia).

[16] Fondato nel 1947 in seguito alla decisione di creare uno stato indipendente per i musulmani del subcontinente indiano, il Pakistan è stato caratterizzato, dalla nascita ad oggi, da una instabilità sociale e politica rispetto alla quale l'esercito ha rivestito molto spesso un ruolo determinante. La manifestazione più esplicita del potere detenuto dall'esercito sono state le dittature

scopo di implementare la sharia nel sistema giuridico e che di fatto stabilivano l'assenza di uguaglianza tra uomini e donne dinanzi alla legge. Ciò che ne conseguì fu l'accendersi del dibattito sul ruolo della donna nella società e rispetto ai dettami dell'Islam che permise l'emergere di gruppi e associazioni di donne che sostenevano posizioni tra sé distinte quali il femminismo secolare e il femminismo islamico. In tempi recenti in Pakistan si è assistito alla conquista di terreno sociale da parte di gruppi e partiti politici che promuovono una interpretazione radicale dell'Islam. In tale contesto ha assunto un ruolo rilevante anche la narrativa prodotta da posizioni nazionaliste e islamiste che propugna il proprio modello ideale di donna. Fondendo il nazionalismo con l'identità religiosa e di genere esso propone un archetipo femminile, che ha le caratteristiche della 'Muslimwoman', quale simbolo del nazionalismo pakistano. La donna che emerge da tale narrativa non solo rispetta una interpretazione islamista dei dettami della religione ma, nel suo ruolo di moglie e madre rispettosa dell'autorità maschile e del tutto privata della sua sessualità, assurge a simbolo di madrepatria che l'uomo ha il dovere di proteggere: «right-wing nationalism invokes woman-as-nation narratives, positioning the female body as symbol of the authentic nation».[17] Tale rappresentazione, che si discosta da quelle proposte dalle diverse posizioni femministe, fa appello anche ad un sentimento anti-occidentale radicato nel passato coloniale della regione che si esprime nella opposizione a tutto ciò che è percepito come una nuova forma di colonizzazione. Ciò spiega perché spesso a partire da questa prospettiva le femministe sono accusate di farsi veicolo di un nuovo tipo di colonizzazione culturale. L'effetto che questa accusa vuole produrre e produce in quel contesto è quello di screditare, e dunque rendere inefficace, ogni forma di rappresentazione della

militari che hanno interessato gran parte della storia del paese. Nonostante inizialmente il Pakistan non fosse stato pensato come stato islamico ma come stato a maggioranza musulmana, esso è poi andato incontro ad un processo di progressiva islamizzazione. Sebbene le prime concessioni ai partiti islamisti siano avvenute prima degli anni Ottanta, la dittatura del generale Zia-ul-Haq – in parte coincisa con l'intervento degli USA a sostegno dei mujaheddin in Afghanistan a cui fu concesso di usare i territori del Pakistan settentrionale come retrovia – è stata determinante nel processo di islamizzazione. Ciò ha prodotto di conseguenza una società fortemente spaccata lungo linee religiose e settarie, in cui le minoranze sono spesso emarginate e discriminate mentre parte della popolazione, appartenente a diversi strati sociali, sostiene posizioni radicali.

[17] M. Charnaia, *Feminism, Sexuality and the Rhetoric of Westernization in Pakistan. Precarious Citizenship*, in *Routledge Handbook of Gender in South Asia*, a cura di Fernandes L., Londra & New York, Routledge, 2014, p. 323. «Il nazionalismo di destra evoca rappresentazioni della donna-come-nazione, ponendo il corpo femminile come simbolo dell'autentica nazione» (trad. mia).

donna che non risponda alla versione altamente stereotipata della *Muslimwoman*. Scrive Moon Charania

> the construction of the Pakistani feminist subject as "Western" constitutes the *modus operandi* – a central component of nationalist ideology, symbolizing Western penetration into the region, elitism, and a dangerous force of disintegration to the body politic of the people, primary through sexuality.[18]

Ciò non vuol dire che lo stereotipo femminile così prodotto neghi totalmente alla donna la possibilità di rendersi partecipe della vita pubblica. Le donne che si attengono alla immagine proposta come norma possono trovare degli spazi entro i quali svolgere un ruolo nella sfera pubblica. Ne sono un esempio le donne che partecipano alla attività politica dello Jamaat-e-Islami, un partito politico islamista, le quali rifiutano l'appellativo di femministe islamiche, perché la loro concezione del ruolo della donna musulmana nella società è diversa da quella condivisa da queste ultime. Diversamente dalle femministe islamiche, infatti, esse non condividono una interpretazione dei testi sacri da cui emerga una rappresentazione della donna incentrata su di una fondamentale parità di genere. Quante aderiscono, ad esempio, allo Jamaat-e-Islami hanno un ruolo all'interno del partito e sono attive per garantire quelli che esse riconoscono essere i diritti delle donne entro i limiti di una interpretazione del Corano che le femministe pakistane reputano misogina e oppressiva[19] delle libertà di azione individuale. Tuttavia esse costituiscono, come si è detto, una posizione all'interno di un panorama più ampio che include prospettive che respingono ogni narrativa che riduca le musulmane ad una serie di caratteristiche predefinite, sia essa prodotta dall'occidente o in contesti islamisti. È secondo questa prospettiva che Gogi, Bloody Nasreen e Burka Avenger possono essere lette come personaggi che definendo se stesse rifiutano la possibilità di farsi strumento di simili narrative. Al contrario, esse sembrano dare voce ad un diverso modo di intendere il ruolo della donna che emerge sia in occidente che nelle società islamiche come reazione ai tentativi di riduzione dell'identità fem-

[18] Charnaia, *Feminism, Sexuality,* cit., p 318. «la costruzione del soggetto femminista pakistano come "Occidentale" costituisce il modus operandi – una componente centrale dell'ideologia nazionalista che simboleggia la penetrazione dell'Occidente nella regione, elitarismo e una pericolosa forza di disintegrazione del corpo politico della nazione innanzitutto attraverso la sessualità.» (trad. mia).

[19] A. Jamal, *Gendered Islam and Modernity in the Nation-space: Women's Modernism in the Jamaat-e-Islami of Pakistan*, in «Feminist Review», 2009, p. 17.

minile. È lo stesso stereotipo della Muslimwoman, dunque, a costituire, secondo Miriam Cooke «a platform for action. This new complex primary identity must be deconstructed and opened to contestation from within».[20] Un esempio di come le donne musulmane mettano in atto forme di sovversione rispetto al modello predeterminato è costituito dall'uso del velo che molte donne scelgono di fare in occidente «as affirmation of identity and community, of pride in heritage, of rejection and resistance to, or even of protest against, main stream society»,[21] facendo di esso uno strumento di resistenza rispetto ai pregiudizi che spesso ricadono sulle comunità e sui singoli musulmani. Al tempo stesso, una forma di resistenza è espressa anche da quante, all'interno di contesti islamici, rivendicano il diritto di sostenere letture dei testi sacri secondo cui essi affermano la parità tra uomo e donna minando così le fondamenta di un discorso patriarcale legittimato da una determinata interpretazione dei testi dell'Islam.

Nata nel 1971 dalla penna di Nigar Nazar, la più nota disegnatrice attiva in Pakistan, Gogi (si vedano fig. n. 2; 3) è la protagonista di una striscia periodica, in urdu ed in inglese, apparsa su diversi giornali a tiratura nazionale. Il personaggio è quello di una giovane appartenente alla classe media urbana, istruita, illuminata e progressista. Appare in genere in contesti e situazioni della vita quotidiana per cui è presentata in casa intenta a svolgere faccende domestiche, in fila presso un ufficio pubblico, mentre prende un tè con le amiche o nella veste di dottore in uno studio medico. È abbigliata con abiti tradizionali, – una sorta di tunica, detta *kameez* completata da un paio di ampi pantaloni, *shalwar* –, che sono sempre a pois ed hanno colori forti che si combinano con le tinte chiare ed i tratti semplici e lineari delle vignette. Non è mai velata, ha capelli corti e ciglia lunghe che contribuiscono ad attribuire al personaggio spirito vivace ed intelligenza. Bloody Nasreen, invece, è protagonista di una graphic novel attualmente in via di pubblicazione creata da Shahan Zaidi (si veda fig. n. 4). Bloody Nasreen è una *street fighter*, ha 27 anni e vive a Karachi. Le vicende di cui è protagonista sono ambientate in un futuro prossimo dove, armi in pugno, combatte corruzione, ingiustizie, traffici di esseri umani e terrorismo.

[20] Cooke, *The Muslimwoman*, cit., p. 143. «una piattaforma d'azione. Questa nuova complessa identità primaria deve essere decostruita e aperta alla contestazione dall'interno» (trad. mia).

[21] Ahmed, *A Quiet Revolution*, cit., p. 209. «come affermazione di identità e comunità, di orgoglio nel retaggio, di rifiuto e resistenza a, o anche protesta contro, la maggioranza della società» (trad. mia).

Il personaggio, così come il contesto nel quale si muove, è realizzato graficamente prediligendo tinte scure e tratti netti. Anche lei come Gogi indossa abiti tradizionali ma in genere l'ampio *shalwar* è sostituito da un più attillato *churidar* e le sue *kameez* sono aderenti e decorate con teschi, non copre il capo e porta fluenti capelli lunghi. Burka Avenger è la protagonista di una serie animata trasmessa in Pakistan dal 2013 e prodotta da Aaron Haroon Rashid, un noto cantante e attivista (si veda fig. n. 5). La protagonista è Jiya, una maestra che insegna in una scuola femminile nella immaginaria cittadina di Halwapur situata nel Pakistan settentrionale. Quando la cittadina è messa in pericolo da un gruppo di personaggi negativi Jiya, celando la propria identità dietro un burqa nero, si trasforma nella supereroina Burka Avenger che li combatte grazie alla conoscenza di un'arte marziale che utilizza libri e penne come armi. Jiya veste con abiti tradizionali e colorati e si muove in un contesto luminoso dalle tinte vivaci, quando indossa il burqa questo, piuttosto che costituire una copertura ingombrante, si adatta al corpo e segue la fluidità dei suoi movimenti.

Sebbene l'aspetto grafico con cui si presentano ed il modo in cui si comportano nei propri distinti contesti caratterizzi diversamente i personaggi, esse sono accomunate dal fatto di veicolare il proprio messaggio anche grazie all'immediatezza comunicativa delle immagini da cui sono composte. L'immagine, sostiene Hans Belting in *Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology*, è sempre qualcosa che accade.

> Images are neither on the wall (or on the screen) nor in the head alone [scrive Belting] they do not *exist* by themselves, but they *happen*, they *take place* whether they are moving images (where this is so obvious) or not. They happen via transmission and perception.[22]

Egli suggerisce, inoltre, di rapportarsi alle immagini attraverso due fattori, il mezzo ed il corpo:

> *Medium*, here, is to be understood not in the usual sense but in the sense of the agent by which images are transmitted, while *body* means either the performing or the perceiving body on which images depend no less than on their respective media.[23]

[22] H. Belting, *Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology* in «Critical Inquiry», vol. 31, n. 2, 2005, pp. 302-303. «Le immagini non sono soltanto né sul muro (o sullo schermo) né nella testa [scrive Belting] esse non esistono per se stesse ma accadono, hanno luogo siano esse immagini in movimento (dove ciò è evidente) o no. Esse avvengono mediante la trasmissione e la percezione.» (trad. mia).

[23] Belting, *Image, Medium, Body,* cit., 302. «Mezzo, qui deve essere inteso non nel senso comune

Se si guarda a Gogi, Bloody Nasreen e Burka Avenger muovendo dall'approccio proposto da Belting, è possibile affermare che esse sono immagini che hanno luogo in quanto corpi che agiscono e che veicolano la propria azione mediante la forma del fumetto e del cartone animato. Inteso come evento che si realizza attraverso la sua trasmissione e percezione, il fumetto diventa quindi uno strumento di resistenza rispetto ad una narrativa che riduce la donna ad una serie di comportamenti stereotipati e la assoggetta alla struttura della società patriarcale. Tale forma di resistenza si realizza producendo un racconto in cui nelle storie di cui sono protagoniste le donne definiscono se stesse contro determinati stereotipi. Esse, tuttavia, non si collocano al di fuori o in opposizione rispetto al contesto culturale al quale appartengono per cui, ad esempio, non abbracciano uno stile di vita occidentalizzato. È invece restando all'interno del proprio contesto, e dunque nel rispetto della cultura nella quale esse sono state generate, e della quale sono parte i propri lettori, che tentano di decostruire un modello femminile stereotipato.

Nelle strisce di cui è protagonista Gogi[24] le vignette hanno contenuti di varia natura e talvolta mirano semplicemente a suscitare il sorriso ma lo spazio della vignetta è soprattutto quello mediante il quale Gogi, attraverso affermazioni dal significato esplicito o ricorrendo all'ironia, esprime le proprie opinioni su tematiche sociali e politiche, commentando, ad esempio, fatti di cronaca o questioni all'attenzione dell'opinione pubblica. Ne è un esempio la striscia in cui, Gogi prende posizione rispetto ad una recente decisione presa dal governo nell'ambito della lotta al terrorismo. All'amica che dice:

> Terrorists killing in the name of religion are convinced they will go straight to heaven. They do not merry here because they believe they will get 10.000 holy virgins [Gogi risponde] Great! We must kill them quickly to dispatch them on their journey. They should welcome the formation of military court.[25]

ma nel senso dell'agente da cui le immagini sono trasmesse, mentre corpo significa sia il corpo che performa che quello che percepisce sul quale le immagini dipendono non meno che sui loro rispettivi mezzi.» (trad. mia).

[24] Nigar Nazar spiega che il personaggio di Gogi è nato per sopperire all'assenza di fumetti locali e in una fase iniziale aveva solo lo scopo di divertire. Solo più tardi l'autrice ha cominciato a costruire un personaggio mediante il quale fosse possibile esprimersi sulle più importanti questioni sociali e politiche del momento. Vedi: *Connecting the Gogi Dots* in «Dawn»,11 Novembre 2012, http://www.dawn.com/news/763232/flashback-connecting-the-gogi-dots

[25] Sebbene Gogi appaia in strisce pubblicate sia su giornali che in raccolte, in tempi recenti l'autrice utilizza anche il web per diffondere il suo lavoro. Le due strisce qui citate sono state pubblicate sulla pagina Facebook "Gogi Studios", dedicata al personaggio. N. Nazar, 4 gennaio

Tra le tematiche a cui dedica maggiore attenzione c'è quella relativa al ruolo e a ai diritti delle donne nella società pakistana per cui, con umorismo, la protagonista prende posizione contro gli usi e costumi che nella vita quotidiana relegano le donne ad una posizione di subordinazione rispetto agli uomini.

> I find that we women make too many clothes…as if it were a recreation. We need to be more exposed to more sport, hobbies, creative arts. We have a lot of talent but we converge on clothes. We badly need to get out of this clothes rut[26]

dice Gogi a due amiche che sembrano supportare il suo discorso ma che la contrariano visibilmente quando una delle due interviene esclamando «Mariam's wedding anniversary. We are getting late!» e l'altra risponde «So, what are you wearing?»[27]. In questo modo, quindi, il personaggio acquisisce il ruolo di individuo consapevolmente attivo nella sfera pubblica. Gogi rifiuta la rappresentazione della donna ridotta a moglie e madre relegata al contesto casalingo e resta lontana anche da quella sostenuta, ad esempio, da partiti politico-religiosi all'interno dei quali le donne che partecipano alle attività del partito, secondo Amina Jamal, costruiscono se stesse come donne religiose o pie che si attengono ad una condizione di subordinazione rispetto agli uomini.

Bloody Nasreen, invece, è un'eroina e la sua identità si definisce innanzitutto mediante le azioni di cui è protagonista nella sua continua lotta contro il crimine. Sia che si consideri il suo aspetto fisico sia che ci si focalizzi sulle azioni che compie e sul modo in cui le realizza Bloody Nasreen sovverte del

2015, https://www.facebook.com/GogiStudiosOfficial/photos/a.572940842779264.1073741827.572843639455651/794259377314075/?type=3&theater (ultimo accesso: 17 settembre 2016). «I terroristi che uccidono in nome della religione sono convinti che andranno dritti in paradiso. Non si sposano perché credono che avranno 10.000 vergini sante / Ottimo! Dobbiamo ucciderli velocemente per spedirli verso il loro viaggio. Dovrebbero gradire la formazione dei tribunali militari.» (trad. mia)

[26] N. Nazar, 6 marzo 2014,

https://www.facebook.com/GogiStudiosOfficial/photos/a.609158982490783.1073741835.572843639455651/630564530350228/?type=3&theater (ultimo accesso: 17 settembre 2016). «Trovo che noi donne facciamo troppi vestiti…come se fosse uno svago. Abbiamo bisogno di essere maggiormente esposte a più sport, hobby, arti creative. Abbiamo molto talento ma convergiamo sui vestiti. Abbiamo davvero bisogno di uscire da questa vuota abitudine dei vestiti.» (trad. mia)

[27] N. Nazar, 6 marzo 2014,

https://www.facebook.com/GogiStudiosOfficial/photos/a.609158982490783.1073741835.572843639455651/630564530350228/?type=3&theater (ultimo accesso: 17 settembre 2016). «L'anniversario di matrimonio di Mariam. Siamo in ritardo! / Quindi, come ti vesti?» (trad. mia)

tutto ogni ruolo o etichetta che nella società pakistana è attribuita alla figura femminile. Sebbene vestita con abiti tradizionali questo personaggio non solo non raffigura in alcun modo una donna che potremmo incontrare per le strade di Lahore o di Karachi ma si discosta anche dall'altra eroina pakistana, Burka Avenger. L'individualità di Bloody Nasreen[28] emerge per esempio attraverso la sua esplicita sensualità che oltre a renderla un caso unico nel fumetto pakistano fa sì che essa sia invece maggiormente affine ai suoi analoghi occidentali. Ciò che maggiormente caratterizza il fumetto è il fatto che nella sua lotta al crimine Bloody Nasreen affronta quelli che, sul piano politico e sociale, sono trasversalmente riconosciuti quali i mali più pericolosi per il paese, quelli da cui il Pakistan ha bisogno di essere protetto, ovvero la corruzione ed il terrorismo. In questo modo Bloody Nasreen sovverte la rappresentazione della donna-come-nazione che deve essere protetta da figure maschili e assume il ruolo attivo di protettrice della nazione. Al tempo stesso essa sovverte anche la narrativa che Gayatri Spivak riassume nell'espressione «white men saving brown women from brown men»[29] la quale motiva l'intervento in contesti quali quello afgano con l'idea che l'occidente abbia il dovere di salvare la donna musulmana dalla condizione di oppressine nella quale versa. Diversamente da Gogi, che produce la propria identità ponendosi come soggetto critico all'interno del contesto nel quale si colloca, Bloody Nasreen si presenta come un soggetto che interviene nel proprio contesto sociale a partire da una condizione marginale. È infatti una combattente che non ha famiglia e si confronta con personaggi che allo stesso modo vivono in clandestinità, nell'ombra rispetto al resto della società. Muovendo da tale posizione marginale il personaggio interviene attivamente al fine di apportare un cambiamento combattendo le piaghe che affliggono la nazione. In questo modo Bloody Nasreen si definisce come una donna che costruisce la propria soggettività sov-

[28] L'aspetto di Bloody Nasreen, non consueto per un personaggio pakistano, ha suscitato un dibattito in cui i detrattori del fumetto accusano Bloody Nasreen di trasmettere un messaggio negativo poiché non si attiene al concetto di modestia a cui si ritiene le donne dovrebbero rispondere. Zaidi, tuttavia, non si è mai espresso circa la scelta di creare un personaggio con simili fattezze limitandosi a dire che il modo in cui il personaggio veste, così come il fatto che non copre il capo, costituiscono una scelta personale che Bloody Nasreen non è tenuta a giustificare. Vedi: M. Mankani, *Meet Bloody Nasreen – the Anti-hero You Are Not Supposed to Like* in «Dawn», 2 Luglio 2014, http://www.dawn.com/news/1116114

[29] G. Spivak, 'Can the Subaltern Speak?' in Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader, (a cura di) P. Williams and L. Chrisman, Hertfordshire, Harvester Wheatsheaf, 1994, p. 93. «uomini bianchi che salvano donne dalla pelle scura da uomini dalla pelle scura» (trad. mia)

vertendo ogni forma di rappresentazione archetipica del femminile in Pakistan poiché si caratterizza come un individuo slegato da qualunque ruolo sociale che potrebbe contribuire a caratterizzarla – non è figlia, moglie o madre – mentre la sua femminilità è esplicitata attraverso la sua sensualità.

Come Bloody Nasreen anche Burka Avenger sovverte le narrative che pongono la donna in una condizione di passività in cui essa necessita una protezione maschile e anch'essa lo fa combattendo per proteggere la propria cittadina, e dunque figuratamente il Pakistan, da personaggi che rappresentano la coalizione di corruzione politica e fondamentalismo religioso. La sua lotta, che non a caso ha luogo in quella area del paese in cui maggiormente lo stato combatte i talebani, non è violenta poiché usa l'istruzione come arma. Tuttavia, diversamente da Bloody Nasreen, Jiya non si colloca ai margini della società ma, nel suo ruolo di insegnante a cui è affidata l'educazione dei bambini, come Gogi, agisce all'interno del proprio contesto sociale. Jiya si trasforma in Burka Avenger ogni qualvolta la vita dei cittadini di Halwapur è messa in pericolo. Per esempio, quando i cattivi chiudono la scuola femminile sostenendo che le ragazze non debbano essere istruite oppure quando questi sabotano la campagna di vaccinazioni contro la poliomielite, lei interviene in difesa dei diritti. La rappresentazione della donna espressa dalla supereroina è anche resa mediante l'uso che essa fa del burqa. Facendolo diventare la maschera che le consente di celare la propria doppia identità Burka Avenger[30] sovverte il significato simbolico che quel tipo di indumento ha sia nelle società in cui è diffuso sia in occidente. In *A Quite Revolution* Leila Ahmed mostra come all'hijab, e per esteso a tutte le forme di velo adottate dalle donne musulmane, siano state per lungo tempo attribuite delle funzioni simboliche. Ahmed sostiene anche che mentre il valore simbolico del velo cambia a seconda dei contesti sociali e dei momenti storici, sono spesso le donne a generarne i significati. Sono state infatti esse a trasformarlo da emblema di oppressione nella società patriarcale

[30] Il personaggio è stato accolto in modo per lo più favorevole dalla critica che, sia in Pakistan sia negli USA e in Europa, ha visto in Burka Avenger un personaggio che trasmette valori positivi rispetto al tema della parità di genere. Tuttavia, sia in Pakistan che altrove, il burqa indossato dall'eroina è stato interpretato come un modo per sostenere l'idea che una donna possa agire solo se velata. A questa critica Aaron Haroon Rashid ha risposto che il burqa deve essere inteso soltanto come un modo per celare l'identità della supereroina, come accade per ogni supereroe. Inoltre, egli fa notare come la scelta del burqa sia un modo per tenersi al riparo da eventuali accuse di chi avesse interpretato come anti-islamico un personaggio che lotta per i diritti delle donne. Vedi: S. Mohsin, *Meet the Burka Avenger, a Fighter for Female Education*, in «CNN.com», 5 Agosto 2013, http://edition.cnn.com/2013/08/05/world/asia/pakistan-burka-avenger/?hpt=ias_t2

islamica a segno di una «call for gender justice (of all things) and a call for equality for minorities».[31] Piuttosto che rigettare un elemento proprio della cultura alla quale appartiene, la supereroina se ne appropria per farne uno strumento mediante il quale una donna rivendica e fa valere i diritti delle donne e dell'intera comunità.

Per Michel Foucault il potere si esercita guidando le possibilità di azione dei soggetti che ne sono interessati; il potere è un modo di agire sulle azioni altrui.[32] Produrre una narrativa che inquadra e riduce la donna ad un archetipo ideale vuol dire esercitare un potere su chi accetta di aderire alle convenzioni dettate da tale raffigurazione. Gogi, Bloody Nasreen e Burka Avenger resistono al rischio di essere assoggettate a questa manifestazione di potere. I personaggi costituiscono rappresentazioni dell'identità femminile pakistana in cui il soggetto trasgredendo le norme stabilite dalla narrativa islamista così come da quella orientalista resiste all'azione che tali discorsi sociali egemonici possono avere sulla formazione della soggettività. I tre personaggi agiscono nelle vicende di cui sono protagoniste e al tempo stesso agiscono sui fruitori delle storie rispetto ai quali esse veicolano il proprio messaggio potendo così auspicare a produrre in chi lo riceve una risposta che risulti in una reazione rispetto alla rappresentazione della donna pakistana come Muslimwoman.

[31] Ahmed, *A Quiet Revolution*, cit., p. 211. «appello alla giustizia di genere (tra tutte le cose) e un appello all'uguaglianza per le minoranze» (trad. mia).

[32] M. Foucault, *The Subject and Power*, in «Critical Inquiry», vol. 8 n. 4, 1982, p. 789.

Fig. 1 – Gogi è stata protagonista di alcune campagne di sensibilizzazione. In una di queste, sulle fiancate di alcuni autobus erano dipinte vignette in cui il personaggio trasmetteva messaggi volti a scoraggiare alcuni comportamenti diffusi.

Fig. 2 – La striscia commenta la decisione del parlamento di far giudicare da tribunali militari i civili accusati di terrorismo. Il provvedimento è giunto poche settimane dopo il massacro perpetrato in una scuola da affiliati al gruppo dei talebani del Pakistan, costato la vita a 141 persone, in maggioranza bambini.

Fig. 3 – La striscia riprende un tema costante di Gogi, quello della parità di genere che, secondo il personaggio, può essere ottenuta soltanto se le donne smettono di accettare i ruoli nei quali sono relegate dal proprio contesto sociale.

Fig. 4 – Bloody Nasreen si presenta come una combattente decisa e coraggiosa e al contempo come una donna sensuale. Questo la rende facilmente assimilabile a personaggi occidentali mentre risulta difficile trovare suoi analoghi in Pakistan.

Fig. 5 – Nella sua lotta contro i personaggi negativi Jiya/Burka Avenger è coadiuvata da tre bambini, a protezione dei quali lei interviene, e che rappresentano la futura generazione di pakistani.

Abstract

The aim of this paper is to analyse the Pakistani characters Gogi, Bloody Nasreen and Burka Avenger in order to discuss how they represent their female identities. Reading the characters from the perspective of Performance Studies it is possible to claim that the three characters do not simply represent but perform their identities. Indeed, they are protagonists of stories where they behave as women who enact and shape their subjectivities against an archetypical representation of the Pakistani woman, which is supported by an Islamist as well as by an orientalist narrative. At the same time, as comics' characters, they vehicle their messages through the effective immediate combination of images and words. This means that they can easily act over the reader conveying a message, and even inducing a reaction, against the reduction of the Pakistani woman to a primary identity.

L'articolo si propone di analizzare tre personaggi pakistani, Gogi, Bloody Nasreen e Burka Avenger allo scopo di discutere il modo in cui essi rappresentano l'identità femminile. Leggere i personaggi attraverso la prospettiva fornita dagli studi sulla performance consente di affermare che questi non solo rappresentano le proprie identità ma le performano. Infatti, ciascuna è protagonista di una storia entro la quale si comporta come una donna che agisce dando forma alla propria soggettività contro una rappresentazione archetipica della donna pakistana che è supportata tanto dalla narrativa islamista quanto da quella orientalista. Al contempo, in quanto personaggi di fumetti e cartoni animati Gogi, Bloody Nasreen e Burka Avenger veicolano il proprio messaggio mediante l'efficace e immediata combinazione di immagini e parole. Ciò comporta che esse possono agire facilmente sul lettore trasmettendo un messaggio, e perfino inducendo una reazione, che si oppone alla riduzione della donna pakistana ad una identità primaria.

Prodotto da
IL TORCOLIERE • *Officine Grafico-Editoriali d'Ateneo*
Università degli studi di Napoli "L'Orientale"
finito di stampare nel mese di Novembre 2016

ISSN 2724-5519
ISBN 978-88-6719-131-4