



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI “L’ORIENTALE”

DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI

DOTTORATO IN STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI

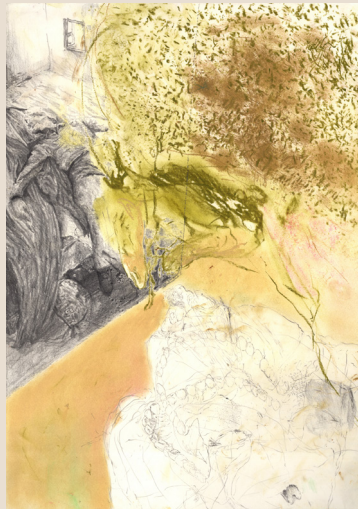
Quaderni della ricerca - 6

Sottosopra

Indagine su processi di sovversione

Upside-Down

Investigating subversion processes



a cura di / edited by

CHIARA ALLOCCA, FRANCESCA CARBONE, ROSA COPPOLA, BEATRICE OCCHINI



UnioPress



Università degli studi di Napoli
“L’Orientale”

DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI
DOTTORATO IN STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI

Quaderni della ricerca - 6

Sottosopra

Indagine su processi di sovversione

Upside-Down

Investigating subversion processes

a cura di / edited by

CHIARA ALLOCCA, FRANCESCA CARBONE,
ROSA COPPOLA, BEATRICE OCCHINI



UniorPress

In copertina: Andrea Bolognino, A bocca aperta, mixed media on paper, 2019.

Università degli studi di Napoli “L’Orientale”
Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati
Dottorato in Studi Letterari, Linguistici e Comparati

Quaderni della ricerca – 6

Direttrice della collana

ROSSELLA CIOCCA

Comitato editoriale

GUIDO CAPPELLI

GUIDO CARPI

FEDERICO CORRADI

AUGUSTO GUARINO

SALVATORE LUONGO

ALBERTO MANCO

PAOLO SOMMAIOLO

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

© Università degli Studi di Napoli “L’Orientale” 2020
ISBN 978-88-6719-213-7

Indice

Premessa/Foreword ROSSELLA CIOCCA	7
Prefazione/Preface CHIARA ALLOCCA, FRANCESCA CARBONE, ROSA COPPOLA, BEATRICE OCCHINI THOMAS ERNST	11
<i>Subversion Studies. The Political – The Media – The Public</i>	17
IL POLITICO	
ROSALBA COPPOLA Parti del discorso, parti <i>nel</i> discorso	37
MARIA LAVINIA PORCEDDU La terminologia politica di fazione tra VI e V sec. a.C. I casi del <i>corpus</i> teognideo e dell’ <i>Athenaion Politeia</i> pseudosenofontea	43
CHIARA ALLOCCA «Forçar se puede la ley para reinar». Bevilacqua e la tragedia del potere	55
ILARIA MACERA Niccolò Tommaseo, <i>Sull’educazione</i> e la censura nel lombardo-veneto	69
LUCA MOZZACHIODI Avanguardia o mediazione. Estetica, politica e storia letteraria in una polemica tra Fortini e Perlini	81
ALESSANDRO VIOLA «L’Idea di Ninetto». La sovversione dell’universo borghese in Pier Paolo Pasolini ed Elsa Morante	95
CHIARA BERTULESSI «Un minestrone di feudalesimo, capitalismo e revisionismo». Lo <i>Xiandai hanyu cidian</i> 现代汉语词典 tra rivoluzione, sovversione e reazione	109

DANIELA ALLOCCA Pratiche collettive vs pratiche autoriali. Autoproduzione, <i>self-publishing</i> e librerie utopiche	123
---	-----

I MEDIA

FRANCESCA CARBONE Divenire mezzo	139
-------------------------------------	-----

BRIGIDA MIGLIORE Musicological subversions. Identifying Derridian graft in musical analysis	145
---	-----

VANESSA MONTESI Choreographing as doing historiography. The representation of 1980's New York in Trisha Brown's <i>Set and Reset</i> (1983)	165
--	-----

FULVIA GIAMPAOLO <i>Brouiller les cartes: un exercice contemporain.</i> Inversione, sovversione e trasgressione del dettato cartografico tra il '900 francese e il contemporaneo	181
---	-----

MARTA MAFFIA, FLAVIA DE CICCO Analfabetismo e italiano L2. Processi di sovversione nell'insegnamento/apprendimento di una lingua seconda	197
--	-----

CATERINA SARACCO Sovversioni semantiche. Le espressioni idiomatiche tedesche e italiane in prospettiva cognitiva	213
--	-----

GLORIA COMANDINI L'ironia criptica dei linguaggi giovanili sul web. Il caso dei giochi di parole nei <i>fandom</i>	229
--	-----

DOMENICO NAPOLITANO Voci senza corpi. Oralità, scrittura, programmazione al tempo delle macchine parlanti	243
---	-----

IL PUBBLICO

BEATRICE OCCHINI Con-testi. Riscrivere la tradizione	263
SALVATORE RENNA La tragedia e la storia. Filottete a Berlino Est	269
LORISFELICE MAGRO Tre versioni di Pilato. Obbedienza e ribellione al disegno divino in France, Soldati e Caillois	285
SALVATORE IACOLARE Rivoluzioni napoletane. Masaniello tra storia ed èpos	297
GIOVANNI GENNA Gadda e il mito. Una prospettiva gnoseologica oltre la parodia	311
SILVIA VINCENZA D'ORAZIO Il lavoro interpretativo di Leopold Jessner. Il caso dei classici	321
MARIA CHIARA BRANDOLINI <i>Coire, convivere, conviventia</i> . Un'indagine dell'etimologia per una nuova definizione dell'amore tra mito e letteratura in <i>Vie secrète</i>	335
SALVATORE SPAMPINATO «Il temporale / è svanito con enfasi». <i>Traducendo Brecht</i> di Franco Fortini nel campo letterario	349
CURATRICI	371

Premessa

Con l'accattivante titolo *Sottosopra*, la quarta *Graduate Conference* organizzata dai dottorandi del XXXII ciclo del Dottorato in Studi letterari, linguistici e comparati dell'Università degli studi di Napoli "L'Orientale" è stata dedicata a una *Indagine su processi di sovversione* (10 - 11 - 12 Ottobre 2018). Come per le altre edizioni, e nel rispetto dello spirito del progetto scientifico del dottorato, il carattere dell'incontro è stato spiccatamente interdisciplinare. Dottorandi e ricercatori, convenuti da tante sedi accademiche italiane ed estere, si sono confrontati su un tema ridiventato negli ultimi anni cruciale sulla scena pubblica contemporanea. Attraversando le canoniche dimensioni della politica e della cultura, le categorie tematiche della sovversione, del capovolgimento, del rinnovamento e della rigenerazione sono state interrogate alla luce di specifiche e cogenti riflessioni sulle forme mediali e intermediali della loro comunicazione e circolazione nella contemporaneità digitalizzata.

Grazie a un paziente e accorto lavoro di selezione e di organizzazione svolto dalle curatrici di questo volume, i risultati più interessanti di quel dialogo vengono ora presentati nella pubblicazione di questa raccolta di saggi articolata in tre grandi sezioni. Riprendendo, alla stregua di vere e proprie 'istruzioni per l'uso', e dunque per la lettura, la declinazione dei *Subversion Studies* proposta dal Keynote speaker Thomas Ernst, i contributi vengono presentati all'interno di tre macro-sezioni dedicate rispettivamente a *Il Politico*, *I Media*, *Il Pubblico*. Riproposta anche nel contributo con cui si apre il volume, infatti, tale ripartizione ben dispiega l'ampia area concettuale all'interno della quale i vari saggi si collocano, costituendone anche una sorta di utile cornice.

Il volume, come gli altri numeri della collana dei «Quaderni della ricerca», è stato sottoposto a un rigoroso processo di valutazione esterna anonima coordinato dai docenti del collegio di dottorato.

ROSSELLA CIOCCA

Foreword

With the quite appealing title of *Upside-Down*, the fourth Graduate Conference organized by the XXXII cycle of the Ph.D. Programme in Literary, Linguistic and Comparative Studies of the University of Naples, “L’Orientale”, has been held in 2018 (October, 10th-12th). Dedicated to *Investigating Subversion Processes*, the Conference, like in the previous editions, has been faithful to the general interdisciplinary spirit of the Ph.D. scientific Programme, and has developed an intense dialogue between different fields of expertise in the Humanities. Convening from a great number of Italian and foreign Universities, Ph.D. students and young scholars have met to discuss a topic become of late newly crucial to the public sphere. Across the canonical dimensions of politics and culture, the relevant categories of subversion, upturning, renewal, and re-generation have been interrogated in the light of specific and essential reflections upon the medial and inter-medial forms of their contemporary digitized communication and circulation.

Thanks to the editors’ patient and careful process of paper selection, the most interesting results of the original interdisciplinary dialogue are being now published in this volume, which has been organized in three sections.

Following the partition proposed in his inaugural lecture by Thomas Ernst, the contributions have been grouped under the headings: *The Political, The Media, The Public*, which articulated the keynote speaker’s introduction of the *Subversion Studies*’ disciplinary field. Indeed, such tripartite structure well serves to open up and frame the wide conceptual area covered by the various essays.

Like in the previous editions of the series «Quaderni della ricerca», the volume has been double-blind peer reviewed under the supervision of the Board of Professors of the Ph.D. Programme.

ROSSELLA CIOCCA

Prefazione

L'idea di sovversione è innanzitutto un principio di movimento, segnato dall'etimo: volgere dal basso verso l'alto, ovvero cambiare di posto, invertire la rotta. Il rovesciamento dell'ordine preconstituito attraversa ciclicamente la storia, manifestandosi in tutti gli ambiti della vita umana attraverso un atto rivoluzionario contingente che innesca a sua volta ulteriori processi di rigenerazione.

Seguendo una prospettiva che privilegia l'osservazione dei processi piuttosto che quella dei risultati, la condizione sovversiva appare ai nostri occhi un oggetto di indagine estremamente composito e al contempo evanescente, giacché puntualmente scompare dietro il sipario risolutivo dell'avvenimento storico. Obiettivo di questo volume è, pertanto, quello di riconoscere e ricostruire il dialogo tra i segmenti che compongono le sovversioni della nostra storia socio-culturale, identificandone i contorni in una modalità dell'agire che fonda e sabota se stessa nello stesso momento in cui insorge.

La scelta terminologica qui adottata incontra un dibattito di estrema attualità, basti pensare alla necessità avvertita in ambito critico di riunire prospettive differenti sul tema all'interno dell'apposita corrente dei *Subversion Studies*, in cui consapevolmente si colloca questo volume. Del resto, è il termine stesso a porsi in prima battuta come bussola per orientarsi all'interno dei mutamenti di ritmo che hanno modificato le società, conducendoci alla condizione attuale: se fino agli albori del XX secolo il termine "sovversione" indicava gli atti politici che ambivano a rovesciare una forma statale o governativa, nel corso del secolo questo ha modificato il proprio oggetto di denotazione arrivando a indicare, piuttosto, gli atti che preparano, ma che ancora non sono, rivoluzione. Si tratta di un parziale mutamento di segno che sottolinea la componente processuale intrinseca a questo concetto e che lo ricongiunge, paradossalmente, proprio al suo etimo.

Il presente volume è stato composto seguendo uno sguardo duplice che tiene insieme, come il termine stesso, presente e passato, ricercando l'idea di rinnovamento all'interno dei processi da intraprendere per raggiungerlo attraverso un'indagine collettiva. Specialmente in questo momento, storico e attuale insieme, appare necessario ripensare i modi in cui si dà non solo il rinnovamento, ma la *possibilità* stessa del rinnovamento.

Con questo obiettivo, abbiamo sviluppato il nostro discorso critico seguendo la tripartizione proposta da Thomas Ernst nei suoi numerosi studi riguardanti il concetto di sovversione nella cornice artistico-letteraria del Novecento, giovando della sua collaborazione che è confluita nel contributo con cui si apre il volume, intitolato *Subversion Studies. The Political – The Media – The Public* e pensato come “istruzioni per l’uso” autorevoli da consegnare al lettore.

Come si evince dal titolo qui citato, la suddivisione del volume mira a illuminare tre differenti ambiti in cui il sovversivo manifesta la propria natura, ponendo l’accento prima sulle condizioni di negoziazione politica tra un soggetto e il mondo esterno, successivamente sui supporti mediali e sul loro utilizzo potenzialmente rivoluzionario e, infine, sul dialogo tra l’eredità culturale e i suoi interpreti, colti nell’atto di riscrivere e *tradire* l’autorità della tradizione.

Le riflessioni che animano questo volume sono nate nel contesto della *Graduate Conference 2018*, organizzata dai dottorandi del XXXII ciclo del Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati dell’Università degli studi di Napoli “L’Orientale” e tenutasi dal 10 al 12 ottobre 2018. Il formato scelto per l’organizzazione della tre giorni mirava ad assicurare uno scambio di prospettive tra studiosi in formazione, un confronto attivo e creativo teso a dar vita a quel movimento di trasformazione, generatore di nuove idee ed energie, che sottende il concetto stesso di sovversione. Con questo fine, abbiamo previsto tempi di discussione lunghi e articolati, sviluppati in un dialogo tra un curatore e un esperto del settore alla fine di ogni sezione. Inoltre, hanno contribuito allo scambio orizzontale fondante questa edizione della *Graduate Conference* due momenti seminariali, durante i quali si sono discusse sia le potenzialità scientifiche di nuove prospettive metodologiche – attraverso l’esempio della *perestualità* portato dal professor Alberto Manco – sia, nel corso di un acceso dibattito, del significato individuale e collettivo delle nostre ricerche umanistiche guidato e “provocato” dal professor Guido Cappelli.

Il presente volume è frutto, dunque, di tutti questi incontri, a tratti conflittuali e sempre animati, e include anche quanti non sono nominalmente presenti tra le sue pagine.

La realizzazione di questi due momenti di crescita accademica e personale non sarebbe stata possibile senza l’apporto decisivo dei membri del Collegio Docenti del Dottorato di ricerca in Studi Letterari, Linguistici e Comparati,

Chiara Allocca, Francesca Carbone, Rosa Coppola, Beatrice Occhini

della Coordinatrice del Dottorato professoressa Rossella Ciocca e degli autori dei contributi. Si ringraziano inoltre tutti coloro che hanno determinato la buona riuscita del convegno, di cui il volume è diretta evoluzione. In particolare, la professoressa Elda Morlicchio e il professor Augusto Guarino, che hanno introdotto le giornate congressuali; il professor Thomas Ernst, *keynote speaker* della conferenza; i professori Guido Cappelli e Alberto Manco, che hanno animato il convegno con seminari densi di dibattiti, fucina di idee ancora fortemente tangibili in questo volume; i moderatori delle sessioni; Giovanni De Vita e Annalisa Raffone, membri del Comitato organizzatore. Un ringraziamento speciale va, infine, al professor Carlo Vecce, già Coordinatore del Dottorato, per il sostegno, la fiducia e la costante presenza.

CHIARA ALLOCCA, FRANCESCA CARBONE
ROSA COPPOLA, BEATRICE OCCHINI

Preface

According to its etymology, the concept of subversion traces a precise movement: the turning upside-down, that is, switching, reversing course. The overthrow of established paradigms periodically leaves its mark upon history, taking the form of a revolutionary act that, in turn, triggers further regenerations processes. In this framework, the subversive condition reveals its elusive nature, since it disappears in the moment of its fulfilment, hiding itself behind the curtains of every historical event.

Based on these considerations, this volume aims to outline subversion as a dynamic process of our socio-cultural history, whose different forms are shaped by the dialogue between opposing subjects. In doing so, this book positions itself firmly within the new-born field of Subversion Studies, offering an interdisciplinary double gaze, that, similarly to the same concept of subversion, holds together past and present.

Especially in this moment, both historical and contemporary at the same time, it seems indeed necessary to rethink the ways in which not only renewal, but also the possibility of renewal, is given.

With this goal in mind, we structured this volume into three sections: *The Political – The Media – The Public*. This tripartition is borrowed from the research carried out by Thomas Ernst - a leading exponent of Subversion Studies – whose article opens this volume. By applying this subdivision, we intend to draw attention to three different areas in which the Subversive manifests its own nature: firstly, the political negotiation between subjects and the outside world; secondly, media and their revolutionary use; and, finally, the cultural heritage and its interpreters, caught in the act of rewriting and subverting tradition.

The ideas collected in this volume were born during the Graduate Conference 2018, which was organized by the doctoral candidates of the Ph.D. Course in Literary, Linguistic and Comparative Studies (XXXII cycle) at the University of Naples “L’Orientale”. The Conference was an important occasion to sparkle animated discussions not only on topics related to the concept of subversion, but also on the broader significance and impact of the so called human sciences.

As it should be clear at this point, this volume is a result of a continuous exchange among several scholars who contributed directly and indirectly to

Preface

the following pages. We would like to thank the Academic Board of the Ph.D. Course in Literary, Linguistic and Comparative Studies; professor Rossella Ciocca (Coordinator of the Ph.D. Programme) and the authors of the articles. Our thanks also go to the scholars who actively participated in the conference: professor Elda Morlicchio and professor Augusto Guarino, who opened the conference; the keynote speaker, professor Thomas Ernst; professors Guido Cappelli and Alberto Manco, who both held two interesting seminars; the session chairs; Giovanni De Vita and Annalisa Raffone, who were part of the organizational committee of the Conference. Finally, a special thanks goes to professor Carlo Vecce (former Coordinator of the Ph.D. Programme) for his trust and constant support.

CHIARA ALLOCCA, FRANCESCA CARBONE
ROSA COPPOLA, BEATRICE OCCHINI

THOMAS ERNST
Universiteit van Amsterdam/Universiteit Antwerpen

Subversion Studies
The Political – The Media – The Public

1. *Subversion Studies. An Introduction*

Researchers on the field of humanities in our days are working in a paradoxical situation: on the one hand, they work in institutional structures which are under huge pressures of regimes that more and more judge humanists' achievements by their economic value. On the other hand, specifically the knowledge and views of humanists are important in a world that is struggling with a variety of global, international, national, and regional problems and cultural transitions. Whilst the importance of researching language, history, artworks, communication is self-explanatory for humanists themselves, it appears to be a central part of the humanists' tasks to legitimize their work.

To do so, a purposeful strategy can be to dig into the social relevance and especially the political meaning of humanists' research questions. When an author has given a controversial statement in public or a movie is censored, such events usually create a window of opportunity for humanists to become present in public space by commenting on those events. Yet, such an approach could be read as the dissociation of aesthetics in political discourse: the arts follow the regime of media discourse, and the value of political art works is measured by the economics of attention. *Geblök* ('bleating') is the German word that Theodor W. Adorno has chosen to describe this specific kind of *engagement*, «which everybody says or latently everybody wants to hear»¹.

Therefore, it is necessary to develop a broader concept of what *the political*, a *political meaning* and a *political piece of art* is. I am suggesting to use the term *subversion* to deal with political art in a broader way. As we will see, in the German tradition four different discourses of subversion can be distinguished – dealing with all of them will help us to look at a broad spectrum of phenomena.

¹ T.W. ADORNO, *Engagement*, in *Noten zur Literatur, Frankfurt am Main: Suhrkamp*, 1994, pp. 409-430, p. 429: «In Deutschland läuft vielfach das Engagement auf Geblök hinaus, auf das, was alle sagen, oder wenigstens latent alle gern hören möchten» [transl. mine, T.E.].

During the last twelve years, I have worked at universities in Belgium, Germany, Luxembourg and the Netherlands. Surely, this has had an impact on my (comparative) perspective on different cultures and their contradictions in the center of Europe. This paper expands my perspective as a German Literary Studies researcher into one of European Media Studies. However, this shift in perspective is strongly related to political and media changes: the replacement of the nation-state by globalization and supranational alliances on the one hand, the digital media change on the other hand, that has transformed the meaning of literature, journalism, television and movies.

To understand constellations of subversion in art, it is essential to differentiate central terms and concepts on the fields of *the political*, *the media*, and *the public*. What is our concept of *the political*, of power, of critique, and of change? What are *media* and what is their importance? How does *the public* react to art and to specific works in different contexts? (2) Then, we have to conceptualize *subversion* and to make this term operational. To do so, we will develop a complex system of what *the subversive* is, based on a discourse-analytical approach (3). Ideally, both steps will help us to get a notion of what *subversion studies* could be and of how specific case studies could be analyzed productively (4)².

2. *The Political – The Media – The Public*

2.1 The Political

In a broad definition, politics are the «striving for a share of power or for influence on the distribution of power»³. This famous quote by Max Weber refers to the sphere of institutional politics: parties, parliaments and organized political actions. But *the political* includes even larger meanings: also individual acts of emancipation or resistance against hegemonic structures are part of it.

It is important to proceed with such a broad concept of *the political* since Weber's understanding of politics has lost ground since the wall came down in 1989. Francis Fukuyama's declaration of *The End of History* in 1989 and later the description of a *post-political condition* that we are living in are attempts to describe

² Many thanks to Prof. Dr. Carlo Vecce, Prof. Dr. Valentina Di Rosa and especially to the Subversive Committee for inviting me as keynote speaker to the conference *Upside-Down – Investigating Subversion Processes* at the University of Naples "L'Orientale".

³ M. WEBER, *The Profession and Vocation of Politics*, in *Political Writing*, Cambridge, Cambridge UP, 1994, pp. 309-369, p. 311.

a democratic situation with no real alternative⁴. But history is not over, it is still changing. Historic events like 9/11, the *War on terror*, the *financial crisis of 2008*, the *Brexit* or the *covid-19 pandemic* can be related to specific political groups, movements or actions like Muslim terrorists, Western soldiers, the global economics world order and its supporters, or European nationalists.

But today's manifestations of *the political* are different: it can be a decentralized protest movement like *Occupy Wall Street* («We are the 99%») or the revolutionaries of the *Arab Spring*, it can become a hashtag like *#metoo* or a theoretical concept like the *multitude*⁵. The new quality here is the transnational character of movements and their specific (digital) mediatization. Those post-political and digital transitions inspire other tendencies which are even more interesting in our context: the spheres of politics and art merge as in the actions of culture jamming activists like *The Yes Men* in the 1990s. *The Yes Men* maintained fake websites of corporations or governmental organizations like BP and the WTO and acted in interviews or at conferences as if they were the real representatives of those organizations, by this unmasking the dehumanizing character of those institutions⁶.

In Germany, several artists have founded different types of political parties, reflecting the post-political condition on a theatrical or satirical level. The first artist to do so was Christoph Schlingensief, who founded the party *Chance 2000* in Berlin in 1998. This party started as a theatre project with comic elements, but from today's point of view it can be described as an attempt to help disabled and socially disadvantaged people to become more visible. In 2009, comedian Hape Kerkeling set a fictional politician at the center of his movie *Horst Schlämmer – Isch kandidiere*. Although the film was completely torn apart by the critics, it was one of the ten most successful German films of the year 2009, with 1.3 mil. visitors⁷.

⁴ See i.a. F. FUKUYAMA, *The End of History and the Last Man*, New York, Free Press, 1992; C. MOUFFE, *The Return of the Political*, New York, Verso, 1993; E. SWYNGEDOUW, J. WILSON (eds.), *The Post-Political and its Discontents: Spaces of Depoliticization. Spectres of Radical Politics*, Edinburgh, Edinburgh UP, 2014.

⁵ See i.a. L. BEN MHENNI, *Tunisian Girl: Blogueuse pour un printemps arabe*, Tunis, Indigene, 2011; TWITTER, *#metoo*, 2020a; M. HARDT, A. NEGRI, *Empire*, Cambridge, London, Harvard UP, 2000.

⁶ See A. BICHLBAUM, M. BONANNO, K. ENGFHR, *The Yes Men Fix the World*, 2009.

⁷ See C. SCHLINGENSIEF, C. HEGEMANN, *Chance 2000 – wähle dich selbst*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1998; A. COLAGROSSI, *Horst Schlämmer – Isch kandidiere!*, 2009.

The most successful act of merging politics and arts in Germany has been the foundation of the *Partei für Arbeit, Rechtsstaat, Tierschutz, Elitenförderung und basisdemokratische Initiative* in 2004. This party was originally built up by the editing staff of the satirical magazine *Titanic*. The magazine goes back until 1979 and is rooted in the *Neue Frankfurter Schule* ('new Frankfurt school') – with artists and writers like Robert Gernhardt and Eckhard Henscheid. The name *Die Partei* refers to the authoritarian tradition of German politics since the *NSDAP* (party of the National socialists) was called *Die Partei*. In the eastern part of Germany the Socialist party (*SED*) was called *Die Partei*, too.



Figure 1. «Bla bla, blablabla blabla blablabla»: *Die Partei* is making fun of meaningless sexist election campaigns and promises ironically: «If you vote for us, we'll kill the hundred richest Germans».⁸

The shifts in political discourse become obvious in the fact that the party is not just a one-off election campaign experiment, but a *serious fun party*. Today, it is already represented in the parliament of the European Union for a second term

⁸ See C. RICHTER, *Bizarre Koalition. In Halle koaliert die Linke mit der Titanic-Partei*, in «Deutschlandfunk», 3/7/2014, https://www.deutschlandfunk.de/bizarre-koalition-in-halle-koalziert-die-linke-mit-der.1769.de.html?dram:article_id=290827.

and has recently even doubled its seats: the mandate of Martin Sonneborn, author and former editor-in-chief of *Titanic*, has been extended and he now sits in the parliament alongside Nico Semsrott, a comedian⁹.

2.2 The Media

Artistic and political meanings are always mediated. Any understanding of the meaning of political and/or artistic action, movements or works has to take into account its formal and media qualities. In literary studies, for a long time the idea that literature is the key medium was central: if you try to understand a society or a culture you have to consult the most complex medium – literary works as a lens wherein past and present are reflected. The highbrow canon of literary studies still plays an important role in understanding the history of a society. In the German literary history, for instance, it can indeed help to read the *Sturm und Drang*-poems of Goethe and Schiller to understand the German construction of a *cultural nation* – as a bourgeois act of distinction from the French Revolution of 1789.

Although highbrow literature sometimes also reflects on political movements and societal transformation, the critique or the extension of the canon is a political act in itself. The usual literary canon of German literature contains mainly male authors and it plays a central role in the construction of *German history* and *German identity* – thus excluding more hybrid concepts of language and culture. Therefore, the category of *Männerliteratur* (‘men’s literature’) is a blind spot, whilst *Frauenliteratur* (‘women’s literature’) at least has been introduced as a category to create visibility. In this sense, today the hashtag #frauenlesen is used to collect knowledge and activities that aim at the necessary expansion of the canon¹⁰.

The same could be said about literary texts in German that are written by non-native speakers or by authors that migrated to Germany, like Rafik Schami, Emine Sevgi Özdamar or Yoko Tawada. For authors like Schami, Özdamar, and Tawada, categories like *Gastarbeiterliteratur* (‘guest workers’ literature’) or *Migrantenliteratur* (‘migrant’s literature’) have been introduced – creating similar problems. Again, the introduction of such categories aims at the emancipation of *non-German authors* and the inclusion of their *œuvres*

⁹See M. SONNEBORN, *Herr Sonneborn geht nach Brüssel. Abenteuer im Europaparlament*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 2019; M. SONNEBORN, *Martin Sonneborn* [youtube channel], 2020, <https://www.youtube.com/user/MartinSonneborn>.

¹⁰See TWITTER, #frauenlesen, 2020b.

into the field of German Studies. At the same time, it deepens the dichotomic construction of *real German authors* vs. *foreign authors*; and such categories assort literary texts not aesthetically but by the assumed cultural identity of their authors.



Figure 2. Overview according to Ngram viewer [graph these comma-separated phrases: *Frauenliteratur*, *Männerliteratur*; case-insensitive; between 1800 and 2008 from the corpus *German (2009)* with smoothing of 3].¹¹



Figure 3. Overview according to Ngram viewer [graph these comma-separated phrases: *Gastarbeiterliteratur*, *Migrantenliteratur*; case-insensitive; between 1800 and 2008 from the corpus *German (2009)* with smoothing of 10].¹²

¹¹ See NGRAM, *Frauenliteratur. Männerliteratur*, 2020a, https://books.google.com/ngrams/graph?content=frauenliteratur%2C+m%C3%A4nnerliteratur&case_insensitive=on&year_start=1800&year_end=2008&corpus=8&smoothing=3&share=&direct_url=t1%3B%2CFrauenliteratur%3B%2Cc0%3B.t1%3B%2CM%C3%A4nnerliteratur%3B%2Cc0#t1%3B%2CFrauenliteratur%3B%2Cc0%3B.t1%3B%2CM%C3%A4nnerliteratur%3B%2Cc0.

¹² See NGRAM, *Gastarbeiterliteratur. Migrantenliteratur*, 2020b, https://books.google.com/ngrams/graph?content=migrantenliteratur%2Cgastarbeiterliteratur&case_insensitive=on&year_

Surely, it would be possible to apply these problems to the canonization processes of other disciplines, other media fields and other cultures. However, this would lead too far here. It is more important to broaden our view beyond the key medium literature and to have a look at the change of media in general and at the relevance of other media in particular: newspapers, radio, television, film, music, and digital or social media. In 1962, Marshall McLuhan declared that *The Gutenberg-Galaxy* had been replaced by a new epoch, the *electronic age*¹³, and its radically changed communication networks.

The historical establishment of the public intellectual – starting from Emile Zola’s manifesto *J’accuse* on the Dreyfus-affair in 1898¹⁴ – required two pre-conditions: firstly, the existence of key media (like central newspapers) and secondly, the assumption that it would be possible for an artist or philosopher to give a moral statement based on overviews of fundamental political and social developments. Georg Jäger has defined this concept of the public intellectual as follows:

- A writer uses his or her literary reputation for his or her political engagement in a concrete case.
- He or she acts in the name of fundamental values like the truth [...] and to defend public principles [...].
- A writer uses the media to reach the public, especially through specific journalistic and rhetorical genres (open letter, plea, declaration, resolution, group’s manifesto).
- The writer proves his or her engagement by bearing the consequences (conviction, exile).¹⁵

In 1976, Michel Foucault introduced the difference between a *universal* and a *specific intellectual* – delegitimizing the idea that a universal intellectual would be able to *see through everything* and to then make adequate moral rec-

start=1800&year_end=2008&corpus=8&smoothing=10&share=&direct_url=t1%3B%2CMigrantenliteratur%3B%2Cc0%3B.t1%3B%2CGastarbeiterliteratur%3B%2Cc0#t1%3B%2CMigrantenliteratur%3B%2Cc0%3B.t1%3B%2CGastarbeiterliteratur%3B%2Cc0.

¹³ See M. McLuhan, *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, Toronto, Toronto UP, 1962.

¹⁴ E. ZOLA, *J’accuse...! Lettre au Président de la République*, in «L’Aurore», 13/1/1898.

¹⁵ G. JÄGER, *Der Schriftsteller als Intellektueller. Ein Problemaufriß*, in Sven Hanuschek et al. (eds.), *Schriftsteller als Intellektuelle. Politik und Literatur im Kalten Krieg*, Tübingen, Niemeyer, 2000, pp. 1-25, p. 15 [transl. mine, T.E.].

ommendations for a whole society¹⁶. In other words: the figure of the public intellectual is under question, but there is still a variety of public expressions of universal and specific intellectuality that could be analyzed (just think of figures like Judith Butler or Jürgen Habermas).

Today, in a digital network society with its multiplication of communication channels, the framing of public speech and the reception of political actions and art works has changed significantly. In this current phase of digital transition, that we could also call the era of *platform capitalism*, the rhetoric of participation and collaboration is practically countered by problematic business models¹⁷. Alvin Toffler's vision that the information society and the potentials of electric communication would let disappear the difference between producer and consumer, author and reader, singer and listener, is realized in the model of 'user-generated-content' with platform monopolists like *Youtube* and *Facebook* earning most of the merits¹⁸.

The multimedia world of today produces multimedia artists like Lady Bitch Ray. This art figure was developed by linguist dr. Reyhan Şahin who wrote her PhD-dissertation on the meaning of the Muslim headscarf in Germany at the University of Bremen¹⁹. In her role as Lady Bitch Ray, Şahin thematizes ethnic, gender and sexual stereotypes and hierarchies critically. We cannot go into more detail about the contents of her work, but she is representing an artistic concept that deals with different media in a broad and even contradictory way. She became famous as a radio moderator and as a rapper who sang pornographic raps opposing the patriarchal gangsta-rap-songs, de-objectivating women. She self-published a manifesto on *Bitchsm*²⁰ in her own publishing company *Vagina Style-VS*, became a movie-actor, provoked on different German TV-talk-shows (for instance by throwing water in the face of conservative journalist Ulf Poschardt) and entered even reality-TV-formats like *Hell's Kitchen*. In comparison to a literary author

¹⁶ M. FOUCAULT, *La fonction politique de l'intellectuel*, in *Dits et écrits II*, Paris, Gallimard, 2010 (1976), pp. 109-114.

¹⁷ G. LOVINK, M. RASCH (eds.), *Unlike Us Reader: Social Media Monopolies and Their Alternatives*, Amsterdam, Institute of Network Cultures, 2013.

¹⁸ A. TOFFLER, *The Third Wave*, London, Collins, 1980, p. 293.

¹⁹ See R. ŞAHIN, *Die Bedeutung des muslimischen Kopftuchs. Eine kleidungssemiotische Untersuchung Kopftuch tragender Musliminnen in der Bundesrepublik Deutschland*, Münster, Lit, 2014.

²⁰ See LADY BITCH RAY, *Bitchsm. Emanzipation, Integration, Masturbation*, Stuttgart, Vagina Style/Panini, 2012.

like Heinrich Böll, who published novels and essays as a public intellectual, the analysis of Lady Bitch Ray's multiple and contradictory activities requires a good knowledge of several milieus (academic, underground, rap, feminism, migrants, pornographic) and different media (radio, books, rap, TV, web).



Warum Lady Bitch Ray Ulf Poschardt befeuchten wollte – das war passiert

Figure 4. Male vs. female, upside/down: Lady Bitch Ray, throwing water in the face of conservative journalist Ulf Poschardt.²¹

2.3 The Public

In order to analyze the political character of a work of art, it is important to add knowledge about its social contexts in two ways. Firstly, a reference to its reception is particularly relevant, since the effect of a work of art can provide important information about its social and political significance (whereby one, of course, can also append to the aesthetic theory that a work of art can be significant and political in itself, and beyond public perception). Secondly, artistic works are always integrated into or reflecting social discourses. Therefore, a knowledge of the social context a work reflects is important.

²¹ GAGALERO, *Warum Lady Bitch Ray Ulf Poschardt befeuchten wollte – das war passiert* [talk with Lady Bitch Ray and Ulf Poschardt at “Willkommen Österreich”, 10/01/2008], 2017 <https://www.youtube.com/watch?v=kChC9AziMhw>, 11:32.

The conditions of the production and distribution of an artwork play a decisive role in its reception: in a fascist or authoritarian system, even a harmless nature poem can acquire political significance if the flowers described only have the wrong color. In the 20th century, in Germany censorship of art played an important role, both under National Socialism (1933-45) and in the German Democratic Republic (1949-1990), when it either did not correspond to the racial ideology of the Nazis or to the aesthetic ideal of *Socialist Realism*²².

In a liberal democracy, of course, the situation is different: works of art are usually not banned, but either have an impact in very specific social milieus or trigger social debates or scandals. These scandals may involve the breaking of taboos or the crossing of boundaries²³, and, consequently, legal actions can be taken, for example for violating personal rights or copyright issues. It is important to see that the reception of the same work can be quite different in changing cultural contexts. In a more and more globalized media industry, this development has to be taken into account.

The movie *Inglourious Basterds*, for instance, directed by Quentin Tarantino and published in 2009²⁴, rewrites the stereotyping of Nazis that has become a strong element of Holocaust memory discourse. The movie not only makes clear the propagandistic significance of the film medium itself by finally letting the leading Nazis burn in and with a cinema. By introducing the figure of Hans Landa, he also creates a character who is portrayed as a *Jew-hunter*: in the filmic discourse of Holocaust remembrance, we would expect an evil, roaring, cultureless Nazi; in this film, however, the US resistance fighters are more likely to be portrayed as uncouth, whilst Landa is charming and fluent in German, French, English and Italian. Whereas this construction helps the American public to reflect critically on their national stereotypes, in general and especially for Germans the character is rather problematic since German memory discourse for obvious reasons does not include the representation of Nazis as polite and multilingual characters.

²² See W. FULD, *Das Buch der verbotenen Bücher. Universalgeschichte des Verfolgten und Verfeimten von der Antike bis heute*, Berlin, Galiani, 2012; R. DARNTON, *Censors at Work. How States Shaped Literature*, New York, Norton, 2015.

²³ See S. NEUHAUS, *Skandal im Sperrbezirk? Grenzen und Begrenzungen der Wirkung von Kunst- und Literaturskandalen*, in Stefan Neuhaus, Johann Holzner (eds.), *Literatur als Skandal. Fälle – Funktionen – Folgen*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2007, pp. 41-53.

²⁴ See Q. TARANTINO, *Inglourious Basterds*, 2009.

Finally, political art works, movements and acts are reflecting specific modern and/or postmodern and/or contemporary power relations. Each society is divided in different milieus, and makes use of specific *categories of difference and power* to include or exclude certain groups or individuals. The threefold of *race, class and gender* always plays a central role in this, but other *dichotomies* like religious/atheist and elderly/young or as disabled/non-disabled are also used.

3. Subversion

Previous research on political art has mostly applied very specific ideas of political art, which have allowed for very precise, specific analyses. One could think of Georg Lukács' concept of realism, Jean-Paul Sartre's *littérature engagée*, or Peter Bürger's theory of the avant-garde, for instance²⁵. In my own research on the field of German literature, I have described a paradigm change in Germany during the 1990s and after the unification from this *littérature engagée* to a literature which deals aesthetically with discourses of subversion.

This underlines my choice to use the term *subversion* which should help us to describe a broad range of different phenomena.

3.1. Four Discourses of Subversion

The methodological decision to connect the fields of political art works with the concepts of *subversion* makes necessary to define this diverse term more clearly. In order to generate my media and cultural analysis model, I first examined the different meanings of the *subversion* terminology, which is used in the German-speaking world since the late 18th century²⁶. I did this through a diachronic discourse analysis. In the course of this, I examined a lot of historical documents, which helped me to differentiate between four discourses of subversion. All of them have developed over time and co-exist today. In

²⁵ P. BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974; J. P. SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, 1948.

²⁶ This article and especially the following chapters are inspired by T. ERNST, *Subversion – eine kleine Diskursanalyse eines vielfältigen Begriffs*, in «Psychologie und Gesellschaftskritik», XXXII, 4, 2008, pp. 9-34, <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-325773>; T. ERNST, *Literatur und Subversion. Politisches Schreiben in der Gegenwart*, Bielefeld, transcript, 2013, <https://www.thomasernst.net/buecher/literatur-und-subversion/>.

a second step, I analyzed about seventy (German) literary research works, which have used the term *subversion* as a practical category after 1989/90, to gain knowledge about how and with which theories and methods literary texts are described as *subversive*.

In the *political-institutional discourse of subversion*, subversion is understood as a revolutionary overthrow of the state. This is the oldest use of the term and for a long time has been its principal meaning (and still is today in dictionaries). Subversion is used in the political and legal discourse to label the activities of terrorists or political movements, which aim for an overthrow of the ruling authority, and governmental institutions, its secret services and defensive authorities.

In the *artistic avant-garde discourse of subversion*, subversion is understood as an *artistic-processual movement*. This discourse of subversion has developed at the beginning of the 20th century when the historic avant-gardes transferred metaphors of war to the field of art. In the 1960s the group *Subversive Aktion* ('Subversive Action') used the concept of subversion in the context of the artistic avant-garde discourse²⁷. Since the 1990s, in the German-speaking cultures subversion has been used more often in the artistic avant-garde discourse than in the political-institutional discourse. A transfer of meaning has taken place.

The *subcultural discourse of subversion* takes the meaning of subversion as a movement that *distincts itself from a minor position* as a starting point. Subcultures arise on the one hand as a reaction on discriminations in categories as class, ethnicity, gender, sex, religion, disability, age or appearance, but also on the other hand as distinctive youth and countercultures (like hippies and punks), which draw their subversive powers from fashion, music, drugs, sexuality and a collective political practice. Especially since the punk movement and the *pop leftists*, which use and disseminate the concept of Cultural Studies, the concept of subversion has also been established in this discourse in the 1980s.

In the *poststructural discourse of subversion*, subversion can be understood as *deconstruction*. This is the most recent discourse, growing out of the 1980s and 1990s. In contrast to the intellectual history of the occident and its categories, theoretical approaches in Gender Studies, Queer Studies or Postcolonial

²⁷ See F. BÖCKELMANN, H. NAGEL (eds.), *Subversive Aktion. Der Sinn der Organisation ist ihr Scheitern*, Frankfurt am Main, Neue Kritik, 2002.

Studies understand knowledge, culture and identity as formations which are constructed by hegemonic discourses. These discourses can only be described as performative and hybrid entities. Stereotypes, binary matrixes and identity models can be deconstructed through strategies as travesty and parody.

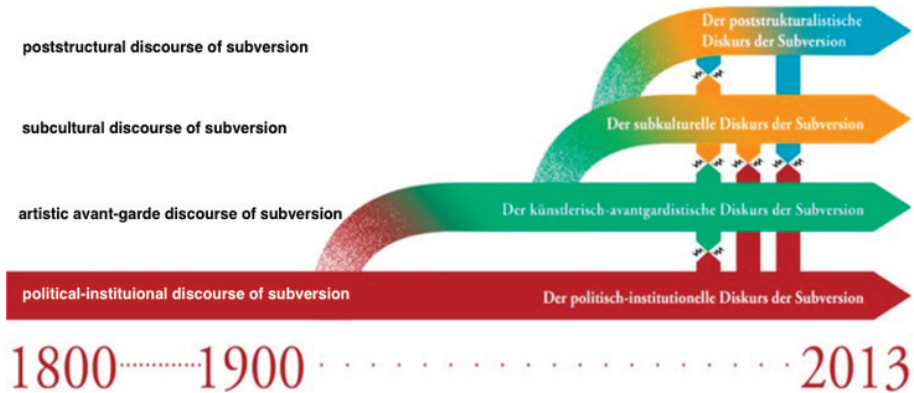


Figure 5. Four discourses of subversion.²⁸

3.2. Media and the Discourses of Subversion

The four discourses of subversion can be distinguished from each other but sometimes they also interact. Media works can archive, reflect or ironize these four discourses of subversion: the political-institutional, the avantgardistic-aesthetic, the subcultural or the deconstructive one. Also, they can become part of a distinct discourse of subversion and thereby support it: for example, we could think of the so-called *Women's literature* which presents positive examples of womanhood and, by this, even plays a role for the self-consciousness of the feminist movement itself; or take experimental texts which are part of the avant-garde discourse of subversion. To describe the relation between art works and the discourses of subversion different cultural theories can be used. For sure, the number of theoretical approaches which have been used in research until now is much bigger than those I am going to highlight.

²⁸ T. ERNST, *Literatur und Subversion. Politisches Schreiben in der Gegenwart*, cit., p. 171.

Media as a manifesto of revolution: media, like movies or novels, can depict revolutionary and terrorist groups and actions. If we follow a broad concept, we can understand the statements or political manifestos of terrorist or revolutionary groups as *media in the political-institutional discourse of subversion*. But this perspective is problematic, since such media usually do not develop a specific aesthetic quality. By definition, they aim directly at political effects, like the *littérature engagée*. Moreover, during the last two decades it was hardly possible to speak of a revolutionary situation in central Europe, which could have been the subject of such literary texts.

Media as avant-garde: media art works can be defined as part of the artistic avant-garde discourse if they use techniques of the avant-garde like montage, collage or cut-up, position themselves in the field of literature or film in a new way or (alternatively) trespass the borders of the aesthetic discourse. Today, art works in this tradition are called post- or neo-avant-garde since the techniques of the historical avant-garde and its border crossings have been absorbed by the institutions of the art discourse. Art works, which have been scandalized or indicted in other social knowledge systems – as the political, media or economic discourse –, are also defined *subversive art* according to the concept of the avant-garde. However, it is important to pay attention to the fact that these works can only develop their subversive avant-garde potential in a specific time, a specific environment or as a border crossing to another discourse.

Media works creating a distinction from a minor position: many art works tell about the struggles between *majority* and *minority*, *hegemonic discourse* and *counter-discourse*, *normality* and *divergence* or *dominant culture* and *sub-culture* or define themselves as a distinction from a minor position through their characters, topographies, languages or position fields. In doing so, they become part of the subcultural discourse of subversion. This analysis can be accomplished by means of Foucault's discourse analysis, Deleuze and Guattari's description of a *littérature mineure* or concepts of Cultural Studies (Stuart Hall and others). Nevertheless, it is important to bear in mind that textual distinctions from a minor position are built upon dichotomies. These can be problematic since they construct collective identities of minorities, which can generate hegemonic effects themselves or be absorbed by other social groups and institutions as a *mainstream of (the) minorities*.

Media as deconstruction: media art works can be described as self-referential, contradictory and intertextual formations, which break and dissolve

constructions of *sense*, *authorship* and *identity*. With theories and methods of Gender Studies, Queer Studies and Postcolonial Studies it is possible to show how gender, sexual and ethnic identities are de- (but also) re-constructed in such works. Works that deconstruct their characters' gender identities through travesties or subvert the distinctiveness between *the own* and *the other*, can be described as art works in the deconstructive discourse of subversion.

4. *Subversion Studies*

In order to be able to analyze an art work and its relation to the(se) discourses of subversion in a differentiated way, we have to go through five stages: firstly, it is important to describe the *political-institutional structures* and above all the *media discourse* surrounding the work with the methods of discourse analysis. Secondly, one has to describe carefully the *forms and representations of subversion* in the work. In this context, the question of its (neo-)avant-garde quality, its intertextual or parodistic practices and its (contra-)discursive positioning towards other discourses is of prime importance. Thirdly, the *contents of subversion*, which can be found in a work, are being analyzed: for example, minorities' movements of distinctions or the deconstruction of hegemonic stereotypes. Fourthly, we have to collect the *topoi, topographies, characters and languages of subversion* a specific art work contains – as tunnel systems, terrorists or secret codes – and to understand their connotation and function. Fifthly and last, it is necessary to examine *the artist as a public person*. This point derives from the assumption that the staging of artists in the media is still of great importance for the social significance of their works. However, this (media) staging is subject to a system of different regularities than the art work under the rules of media and artistic discourse.

There is a multitude of political artworks. This article has tried to show that it is absolutely necessary to examine their political content, aesthetic quality and social context when analyzing their political meaning. A differentiation of discourses of subversion can help in these analyses since political artworks often document or reflect different political discourses. Then it can be worked out in what specific relationship a particular artwork stands to subversion discourses. If we do this for different works from different times, cultures and media, we will work together on *subversion studies* and learn better to understand how political art works create their meaning. And, in doing so, we will gain insights on how to question power, how to reflect social differences aesthetically, and we will learn about the function and effects of subversion.

References

Literary Works and Manifestos

- BEN MHENNI LINA, *Tunisian Girl: Blogueuse pour un printemps arabe*, Tunis, Indigene, 2011.
- BÖCKELMANN FRANK, NAGEL HERBERT (eds.), *Subversive Aktion. Der Sinn der Organisation ist ihr Scheitern*, Frankfurt am Main, Neue Kritik, 2002.
- LADY BITCH RAY, *Bitchsm. Emanzipation, Integration, Masturbation*, Stuttgart, Vagina Style/Panini, 2012.
- SCHLINGENSIEF CHRISTOPH, HEGEMANN CARL, *Chance 2000 – wähle dich selbst*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1998.
- SONNEBORN MARTIN, *Herr Sonneborn geht nach Brüssel. Abenteuer im Europa-parlament*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 2019.
- ZOLA EMILE, *J'accuse...! Lettre au Président de la République*, in «L'Aurore», 13/1/1898.

Movies and Videos

- BICHLBAUM ANDY, BONANNO MIKE, ENGFELDER KURT, *The Yes Men Fix the World*, 2009, <https://www.youtube.com/watch?v=ajkItiDgTLY>.
- COLAGROSSI ANGELO, *Horst Schlämmer – Isch kandidiere!*, 2009.
- SONNEBORN, MARTIN, *Martin Sonneborn* [youtube channel], <https://www.youtube.com/user/MartinSonneborn>, 2020.
- TARANTINO QUENTIN, *Inglorious Basterds*, 2009.

Research and Theories

- ADORNO THEODOR W., *Engagement*, in *Noten zur Literatur*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1994⁶, pp. 409-430.
- BÜRGER PETER, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974.
- DARNTON ROBERT, *Censors at Work. How States Shaped Literature*, New York, Norton, 2015.
- ERNST THOMAS, *Literatur und Subversion. Politisches Schreiben in der Gegenwart*, Bielefeld, transcript, 2013, <https://www.thomasernst.net/buecher/literatur-und-subversion/>.
- ERNST THOMAS, *Subversion – eine kleine Diskursanalyse eines vielfältigen Begriffs*, in «Psychologie und Gesellschaftskritik», XXXII, 4, 2008, pp. 9-34, <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-325773>.
- FOUCAULT MICHEL, *La fonction politique de l'intellectuel*, in *Dits et écrits II*, Paris, Gallimard, 2010 (1976), pp. 109-114.
- FUKUYAMA FRANCIS, *The End of History and the Last Man*, New York, Free Press, 1992.

- FULD WERNER, *Das Buch der verbotenen Bücher. Universalgeschichte des Verfolgten und Verfeimten von der Antike bis heute*, Berlin, Galiani, 2012.
- HARDT MICHAEL, NEGRI ANTONIO, *Empire*, Cambridge, London, Harvard UP, 2000.
- JÄGER GEORG, *Der Schriftsteller als Intellektueller. Ein Problemaufriß*, in Sven Hanschek et al. (eds.), *Schriftsteller als Intellektuelle. Politik und Literatur im Kalten Krieg*, Tübingen, Niemeyer, 2000, pp. 1-25.
- LOVINK GEERT, RASCH MIRIAM (eds.), *Unlike Us Reader: Social Media Monopolies and Their Alternatives*, Amsterdam, Institute of Network Cultures, 2013.
- MCLUHAN MARSHALL, *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, Toronto, Toronto UP, 1962.
- MOUFFE CHANTAL, *The Return of the Political*, New York, Verso, 1993.
- NEUHAUS STEFAN, *Skandal im Sperrbezirk? Grenzen und Begrenzungen der Wirkung von Kunst- und Literaturskandalen*, in Stefan Neuhaus, Johann Holzner (eds.), *Literatur als Skandal. Fälle – Funktionen – Folgen*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2007, pp. 41-53.
- ŞAHIN REYHAN, *Die Bedeutung des muslimischen Kopftuchs. Eine kleidungssemiotische Untersuchung Kopftuch tragender Musliminnen in der Bundesrepublik Deutschland*, Münster, Lit, 2014.
- SARTRE JEAN PAUL, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, 1948.
- SWYNGEDOUW ERIK, WILSON JAPHY (eds.), *The Post-Political and its Discontents: Spaces of Depoliticization. Spectres of Radical Politics*, Edinburgh, Edinburgh UP, 2014.
- TOFFLER ALVIN, *The Third Wave*, London, Collins, 1980.
- WEBER MAX, *The Profession and Vocation of Politics*, in *Political Writing*, Cambridge, Cambridge UP, 1994, pp. 309-369.

Web and Journalism

- GAGALERO, *Warum Lady Bitch Ray Ulf Poschardt befeuchten wollte – das war passiert* [talk with Lady Bitch Ray and Ulf Poschardt at “Willkommen Österreich”, 10/01/2008], 2017 <https://www.youtube.com/watch?v=kChC9AziMhw>.
- NGRAM, *Frauenliteratur. Männerliteratur*, 2020a, https://books.google.com/ngrams/graph?content=frauenliteratur%2C+m%3%A4nnerliteratur&case_insensitive=on&year_start=1800&year_end=2008&corpus=8&smoothing=3&share=&direct_url=t1%3B%2CFrauenliteratur%3B%2Cc0%3B.t1%3B%2CM%3%A4nnerliteratur%3B%2Cc0#t1%3B%2CFrauenliteratur%3B%2Cc0%3B.t1%3B%2CM%3%A4nnerliteratur%3B%2Cc0.
- NGRAM, *Gastarbeiterliteratur. Migrantenliteratur*, 2020b, https://books.google.com/ngrams/graph?content=migrantenliteratur%2Cgastarbeiterliteratur&case_insensitive=on&year_start=1800&year_end=2008&corpus=8&smoothing=10&sha

re=&direct_url=t1%3B%2CMigrantenliteratur%3B%2Cc0%3B.t1%3B%2CGastarbeiterliteratur%3B%2Cc0#t1%3B%2CMigrantenliteratur%3B%2Cc0%3B.t1%3B%2CGastarbeiterliteratur%3B%2Cc0.

RICHTER CHRISTOPH, *Bizarre Koalition. In Halle koaliert die Linke mit der Titanic-Partei*, in: Deutschlandfunk, 2014 [3/7/2014], https://www.deutschlandfunk.de/bizarre-koalition-in-halle-koaliert-die-linke-mit-der.1769.de.html?dram:article_id=290827.

TWITTER, Hashtag #frauenlesen, 2020b, https://twitter.com/hashtag/frauenlesen?ref_src=twsrc%5Egoogle%7Ctwcamp%5Eserp%7Ctwgr%5Ehashtag.

TWITTER, Hashtag, #metoo, 2020a, https://twitter.com/search?q=%23metoo&src=typed_query.

IL POLITICO

Parti del discorso, parti *nel* discorso

*La vita, a cui non chiedi
come al famoso cavallo, di farsi guardare
in bocca, mostra i denti ad ogni incontro.
Di tutto l'uomo non resta che una parte
del discorso. In genere, una parte. Parte del discorso.*
Iosif A. Brodskij¹

Cosa s'intende con *politico*? Questo interrogativo sembra rinnovarsi di decennio in decennio, forzando l'interrogato ad una riflessione sul proprio presente che raramente trova compimento, profilandosi quindi come motore di un'indagine avente per oggetto il rapporto tra il singolo, unità minima di una comunità, e la sfera pubblica entro cui questo si muove. L'interrogazione critica di questo concetto implica l'esercizio di quello che Foucault, leggendo Blanchot, definisce un «pensiero del fuori»², vale a dire un tentativo di liberarsi dalle maglie del discorso sociale codificato, rintracciandone i vuoti e le mistificazioni al fine di abitare questo spazio aperto «senza intimità, senza protezione né ritegno»³.

Tuttavia, fissare la forma del politico in un'istantanea rappresenta un'ardua sfida data dalla natura intrinsecamente contestuale di tale concetto. Ogni manifestazione del politico risulta infatti indissolubilmente legata allo scenario che l'ha generata, giacché la sua emersione riunisce il *prima* e il *dopo* nella sua stessa presenza, segnando uno spostamento, una mutazione o, per meglio dire, un tentativo di sovversione della Storia.

Volendo qui offrire un caleidoscopio di eterogenee figurazioni del politico, la dialettica che lega questo concetto al proprio contesto si offre come nodo centrale da affrontare. Del resto la natura *politica* di un oggetto d'indagine può rivelarsi unicamente a partire dal qui ed ora della sua manifestazione e, in tal senso, può essere constatata unicamente a posteriori, interrogandone gli intenti e gli esiti in relazione alla materialità dell'evento storico. Si tratta, quindi, di registrare le fattezze di un'azione profondamente ancorata all'esercizio del

¹ I. BRODSKIJ, *Poesie 1972-1985*, trad. di G. Buttafava, Milano, Adelphi, 1986, p. 75.

² M. FOUCAULT, *Il pensiero del fuori*, trad. di V. Del Ninno, Milano, SE, 1998.

³ Ivi, p. 29.

linguaggio che, in accordo con la tradizione teorico-filosofica del performativo, si presenta come una *Handlung*, un agire⁴.

Nel celebre saggio *The Human Condition* (1958), Hannah Arendt riflette sulla questione dell'agire individuale all'interno della sfera pubblica, registrandone i cambiamenti di segno all'interno della storia della civiltà occidentale. Che la problematica politico-filosofica legata all'*agire* implichi una riflessione sul linguaggio e sul suo esercizio, è un assunto che permea sul piano strutturale il pensiero di Arendt. Si legge infatti nel prologo: «Wherever the relevance of speech is at stake, matters become political by definition, for speech is what makes man a political being»⁵. Pensare il *politico*, ovvero la prassi, l'agire, deve necessariamente prendere in considerazione l'espressione di pluralità immanente a questo concetto, giacché il soggetto solo *fuoriuscendo* dalla sfera privata entra in relazione con l'alterità ed esercita così il proprio diritto di presenza all'interno della comunità. In altre parole, agire, e dunque parlare, significa prendere pubblicamente una posizione e subire gli effetti derivati da questa responsabilità. È questo, in fondo, il senso della parola *engagement*: coinvolgimento attivo nella realtà circostante da parte di un soggetto che si oppone ad ogni espressione di distanza dalla propria essenza aristotelica di *zoon politikon*⁶.

⁴ La definizione è stata formulata da Ludwig Wittgenstein all'interno delle *Philosophische Untersuchungen* (1953), aprendo così un campo di studi tutt'oggi particolarmente attivo che ha i suoi capisaldi nelle teorie espresse da John Austin in ambito linguistico e Erika Fischer-Lichte in ambito estetico. Cfr. L. WITTGENSTEIN, *Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt a. M., Suhrkamp 1971; J. L. AUSTIN, *How to Do Things with Words*, Harvard, Harvard University Press, 1975; E. FISCHER-LICHTE, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2004.

⁵ H. ARENDT, *The Human Condition*, Chicago, The University of Chicago Press, 1958, p. 3.

⁶ Si noti come Arendt stessa legga un mutamento nello statuto dell'individuo, che da politico si fa sociale, a partire dalle traduzioni latine di questo termine: «This special relationship between action and being together seems fully to justify the early translation of Aristotle's *zoon politikon* by *animal socialis*, already found in Seneca, which then became the standard translation through Thomas Aquinas: *homo est naturaliter politicus, id est, socialis* ("man is by nature political, that is, social"). More than any elaborate theory, this unconscious substitution of the social for the political betrays the extent to which the original Greek understanding of politics had been lost. For this, it is significant but not decisive that the word "social" is Roman in origin and has no equivalent in Greek language or thought. Yet the Latin usage of the word *societas* also originally had a clear, though limited, political meaning; it indicated an alliance between people for a specific purpose, as when men organize in order to rule others or to commit a crime». Ivi, p. 23.

In questa sezione sono dunque raccolti studi su differenti stazioni del *politico* che, seguendo una prospettiva cronologica, disegnano un percorso culminante nel nostro immediato presente.

MARIA LAVINIA PORCEDDU offre un'analisi contrastiva della terminologia di fazione tra l'*Athenaion Politeia* pseudosenofontea e il *Corpus Theognideum*, registrando come l'impiego differenziato di alcuni termini, insieme alla loro presenza o assenza all'interno dei testi, tradisca uno scenario di profondi rinnovamenti all'interno nella Atene del V secolo a.C., che vedono l'affacciarsi di una nuova classe sociale percepita come minaccia dall'oligarchia al potere;

CHIARA ALLOCCA riflette sul rivolgimento simbolico del genere tragico nel contesto della Controriforma. Seguendo la parabola di *La reina Matilda* (1597), dramma redatto da Giovan Domenico Bevilacqua nella Napoli vicereale, il contributo mostra come la tragedia, pur mantenendo lo *status* di genere intrinsecamente politico, si tramuti in uno strumento di rafforzamento del potere precostituito, poiché privato di ogni attributo sovversivo;

ILARIA MACERA ricostruisce le vicende editoriali che portarono alla censura e all'arresto di Niccolò Tommaseo nel 1847: dal dialogo degli avvenimenti storici con carteggi privati e scritti pubblici prende forma la lotta per la libertà di stampa intentata da Tommaseo contro il Governo veneziano;

LUCA MOZZACHIODI esamina la polemica scaturita tra Franco Fortini e Tito Perlini al termine degli anni '60 del '900 come singolare fattispecie del dibattito in corso in tutta Europa, con particolare riferimento a quello tra Adorno e Lukács, sulla potenzialità politica dell'opera d'arte nel clima tumultuoso che avrebbe condotto allo scoppio delle rivolte sociali nel decennio successivo.

ALESSANDRO VIOLA analizza la risposta estetica all'accelerazione propulsiva del mondo postatomico data da Elsa Morante e Pierpaolo Pasolini con la creazione di due personaggi, *Pazzariello* e *Ninnetto*, che incarnano un programmatico ritorno all'antico, visto come elemento sovvertitore di quella logica piccolo-borghese colpevole, secondo gli autori, di un imbarbarimento dell'umano;

CHIARA BERTULESSI prende in esame il dibattito pubblico nato nel 1973 all'interno della Repubblica Popolare Cinese con la pubblicazione dell'edizione di prova dello *Xiandai hanyu cidian* 现代汉语词典, dizionario di cinese moderno e standard. Attraverso un'attenta ricostruzione delle posizioni assunte dai partecipanti alla vita politica della Cina comunista, il contributo getta luce sul valore politico dell'*oggetto* dizionario quale strumento di codificazione del dettato ufficiale;

DANIELA ALLOCCA analizza le strategie di sottrazione alle dinamiche neoliberali del mercato culturale in atto sulla scena letteraria di lingua tedesca, seguendo la parabola di tre progetti: Lütfiye Güzel, poetessa e fondatrice di una casa editrice svincolata dai grandi circuiti dell'industria letteraria, NO-ISBN, progetto editoriale fondato sulla circolazione di libri privi di codici di tracciamento commerciale e MOTTO, libreria indipendente nata con una struttura itinerante.

La traiettoria qui proposta è stata modellata seguendo la volontà di delineare tre snodi cruciali nell'estrinsecazione del *politico*: gli oggetti impugnati nel conflitto tra parti sociali contrapposte, i soggetti portatori di istanze sovversive e infine le pratiche messe in atto ai fini di un rovesciamento creativo dello *status quo*. Inoltre, l'impostazione di tipo cronologico permette di registrare le progressive modifiche dell'espressione politica che, seguendo la traccia data dai contributi qui raccolti, sembra evolvere in una direzione caratterizzata da attributi immateriali e transitori. Si tratta di un formato paradossalmente discorde dalla tradizionale figurazione di impegno politico schizzata in precedenza, che ben riflette le sfide lanciate dallo statuto ambiguo della rivoluzione digitale in ambito socio-economico, generando al contempo nuovi spazi di sperimentazione sul piano estetico. L'osservazione di nuove forme di pluralità apre così a nuove sfere del discorso critico, riguardanti la possibilità di un esercizio *immateriale* della virtù politica nella cornice contemporanea. In questo modo la parabola tracciata sin qui si esaurisce unicamente per dare vita ad una nuova che ci auguriamo di approfondire in futuro.

ROSA COPPOLA

Bibliografia

- ARENDRT HANNAH, *The Human Condition*, Chicago, The University of Chicago Press, 1958.
- AUSTIN JOHN L., *How to do Things with Words*, Harvard, Harvard University Press, 1975.
- BRODSKIJ IOSIF A., *Poesie 1972-1985*, trad. di G. Buttafava, Milano, Adelphi, 1986.
- FISCHER-LICHTE ERIKA, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2004.
- FOUCAULT MICHEL, *Il pensiero del fuori*, trad. di V. Del Ninno, Milano, SE, 1998.
- WITTGENSTEIN LUDWIG, *Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt a. M., Suhrkamp 1971.

Résumé

This section collects studies on different stations of the Political, which, adopting a chronological perspective, trace a path culminating in our present. The route proposed here has been modelled in order to outline three crucial aspects in the expression of the Political: the objects involved in the conflict between opposing social parts (ALLOCCA C., BERTULESSI), the subjects articulating subversive claims (MACERA, MOZZACHIODI), and lastly the practices undertaken to creatively overturn the status quo (PORCEDDU, VIOLA, ALLOCCA D.). Moreover, the chronological approach enables us to trace the progressive changes in political expression that, following the outline given by the contributions, seems to evolve in a direction characterised by immaterial and transitory attributes. This form paradoxically diverges from the traditional idea of political commitment and, on the one hand, immediately reflects the challenges posed by the digital revolution to socio-economic life, on the other, generates new spaces of aesthetic experimentation. Therefore, the observation of new forms of plurality discloses new spaces of thought in the critical discourse, opening up to the possibility of an immaterial exercise of political value in the contemporary framework.

MARIA LAVINIA PORCEDDU
Università degli Studi di Trento

**La terminologia politica di fazione tra VI e V sec. a.C.
*I casi del corpus teognideo e dell’Athenaion Politeia
pseudosenofontea***

Abstract

Dated back to the V century B.C. by the majority of experts, the Pseudo-Xenophontic *Athenaion Politeia* reflects the radical antithesis between opposed social groups, which are identified through the traditional ideological language of the oligarchic propaganda. The present work aims to show how the reuse of terms and expressions by the Old Oligarch reveals a deep alteration with respect to the traditional moral terminology, till the point of subverting its former use if compared to the *Corpus Theognideum*, paradigm of the aristocratic political ideology.

L’anonima *Athenaion Politeia*, risalente secondo la gran parte degli studiosi al V sec., prospetta una radicale antitesi tra gruppi sociali dai principi inconciliabili, definiti tramite la tradizionale terminologia politica dell’ideologia oligarchica. Attraverso il confronto con l’opera teognidea, paradigma della concezione aristocratica, il presente lavoro vuole dimostrare come la puntuale ripresa di sintagmi ed espressioni da parte del “Vecchio Oligarca” abbia una carica eversiva rispetto alla tradizione, delineando una profonda alterazione del linguaggio ideologico e propagandistico.

1.

L’ampia diffusione del *corpus* teognideo ad Atene nella seconda metà del V sec. a.C., testimoniata dalle fonti antiche e ribadita anche recentemente dagli studiosi, attesta come i carmi del poeta megarese assunsero nell’Atene periclea e post periclea un ruolo ideologico importante nell’ambito dell’opposizione tra aristocratici intransigenti e sostenitori di un pensiero «oligarchico–demagogico»¹. Gli echi rintracciabili nella produzione coeva, che presenta considerevoli richiami a livello tematico, accompagnati talora da sostanziali

¹ R. LANE FOX, *Theognis: An Alternative to Democracy*, in R. Brock, S. Hodkinson (a cura di), *Alternatives to Athens. Varieties of Political Organization and Community in Ancient Greece*, Oxford, Oxford University Press, 2000, pp. 46-51.

riprese lessicali, manifestano non solo una ricezione, ma anche una conoscenza, una consuetudine con quei testi il cui reimpiego doveva essere percepito come attuale².

Intento di queste pagine è indagare quanto sia consistente non solo il richiamo a tali tematiche e il riuso terminologico, ma anche e soprattutto la vicinanza ideologica di uno dei maggiori manifesti che ci sia giunto del pensiero oligarchico del periodo: la pseudosenofontea *Costituzione degli Ateniesi*. Attraverso un confronto terminologico con l'opera teognidea³, paradigma dell'ideologia aristocratica, il presente lavoro vuole esaminare come la puntuale ripresa di sintagmi ed espressioni da parte di colui che è stato definito il Vecchio Oligarca prospetti in realtà una profonda alterazione del tradizionale linguaggio ideologico e propagandistico.

²C. ELENA, *Echi teognidei nel tripolitikos di Erodoto*, in S. Cataldi (a cura di), *Poleis e politeiai*, Atti del Convegno Internazionale di Storia Greca, Torino 29-31 maggio 2002, Torino, Edizioni dell'Orso, 2004, pp. 105-131, p. 126; M. VETTA, *Theognis. Elegiarum liber secundus*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1980, pp. XXIII-XXVII; F. FERRARI, *Teognide. Elegie*, Milano, BUR, 2016 [1989]. Versi teognidei sono esplicitamente citati nelle opere di Senofonte e di Platone: i carmi dovevano perciò essere conosciuti in ambiente socratico.

³La cosiddetta questione teognidea, la dibattuta autenticità del *corpus* e le differenti cronologie compositive (per le quali si rimanda a T. J. FIGUEIRA, G. NAGY (a cura di), *Theognis of Megara. Poetry and the Polis*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1985; G. COLESAANTI, *Questioni Teognidee*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2011, pp. 1-15; F. FERRARI, *op. cit.*, con precedente bibliografia), riveste a questo proposito un'importanza centrale. La natura della silloge, il cui nucleo teognideo è stato arricchito da elegie di carattere gnomologico, la cui attribuzione ci è altrimenti nota, impone la massima cautela per una ricerca di ordine semantico. Cerri ha chiaramente individuato il rischio di analizzare «l'accidentale vocabolario di un'antologia di poeti diversi, di diverso ambiente e di diversa epoca» (G. CERRI, *La terminologia sociopolitica in Teognide: I. L'opposizione semantica tra ἀγαθός ἐσθλός e κακός δειλός*, in «QUCC» 6, 1968, pp.7-32, pp. 8-10). Lo studioso ha tuttavia riconosciuto nella presenza di alcuni nuclei tematici, quali la polemica sociopolitica contro i ceti emergenti (che riflette la situazione della Megara del VI e V sec. prospettata dalle fonti) e gli insegnamenti di morale astratta riconducibili all'etica arcaica aristocratica, un indizio relativamente certo per l'identificazione dell'origine quanto meno megarese, se non proprio teognidea, di tali elegie. Ai fini di questo studio pare essere rilevante, del resto, la diffusione di distici relativi alla minaccia di lotte intestine, di cambiamenti economici, sociali e istituzionali, temi ricorrenti nell'elaborazione ideologica arcaica e tardo arcaica, come dimostrano non pochi paralleli offerti dai poeti prossimi a Teognide per età e per affinità ideologica, che permettono di inserire i testi nell'orizzonte di una problematica più ampia che riflette le difficoltà delle aristocrazie più conservative nel far fronte a nuove modalità di arricchimento e di acquisizione del potere.

2.

Nel caso specifico della fazione oligarchica l'elaborazione e la fissazione di un sistema ideologico finalizzato a legittimare le aspirazioni degli aristocratici a un regime politico a base ristretta risale, con ovvie oscillazioni relative all'ambiente di riferimento, al VI e V a.C., periodo in cui il potere dell'élite dirigente viene contestato dalle rivendicazioni di un nuovo ceto emergente. In seguito alla mobilità economica comportata dall'incremento dell'attività commerciale, l'ordine istituzionale tradizionale viene messo in discussione ed è rivendicata l'associazione al governo della città di una parte più ampia del corpo civico, con nuove modalità di accesso alle magistrature. La classe aristocratica, minacciata nelle sue prerogative, codifica un linguaggio politico inteso all'identificazione in blocco di due diverse classi sociali in lotta, gli aristocratici e i non aristocratici in ascesa⁴. Viene definito un sistema di norme etiche, volto a individuare i presupposti su cui si basava l'appartenenza al ceto che era stato, e che, nella prospettiva aristocratica, doveva continuare a essere dominante: una commistione di elementi morali ed economico-sociali che giustificavano la supremazia esercitata fino ad allora dai nobili εὐγενεῖς, delegittimando in questo modo le aspirazioni delle nuove forze produttive e commerciali.

La codificazione letteraria di tali valori fondanti l'etica aristocratica è rintracciabile nel *corpus* teognideo. Le esortazioni di Teognide, spesso rivolte in seconda persona al giovane Cirno, sono intese a educare i giovani aristocratici ai comportamenti propri della loro classe e, contemporaneamente, a riaffermare presso la comunità i principi ispiratori dell'azione politica. Le elegie, cantate a turno dai partecipanti ai simposi, dovevano ribadire nell'ambiente aristocratico megarese del VI e del V sec., e attico poi, i principi etici e la linea politica che avrebbero dovuto guidare la condotta dei membri dell'eteria⁵. La precettistica teognidea esorta all'adesione e alla fedeltà a tali valori, segno di identità collettiva dell'intera classe sociale: moniti e insegnamenti sono tesi a contrapporre in una radicale antitesi le categorie degli ἀγαθοί/ἔσθλοί, i 'buoni', i 'valenti', e dei κακοί/δειλοί, i 'cattivi', i 'vili'. Discriminante è il possesso di peculiari qualità morali, derivante dall'assimilazione della γνώμη,

⁴A questo proposito cfr. W. DONLAN, *Social Vocabulary and its Relationship to Political Propaganda in Fifth-Century Athens*, in «QUCC» 27, 1978, pp. 95–111.

⁵Sul rapporto tra elegia teognidea e simposio M. VETTA, *op. cit.* pp. XXVII-XXXVII; M. VETTA (a cura di), *Poesia e simposio nella Grecia antica*, Roma-Bari, Laterza, 1983.

la ‘capacità di giudizio’, acquisita tramite la παιδεία, l’‘educazione’ che marca l’appartenenza alle esclusive cerchie aristocratiche. Tale educazione, privilegio di nascita e censo, infatti, è presentata come assimilabile solo in caso di appartenenza a un γένος, una ‘stirpe’ antica, e di possesso del πλοῦτος, la ‘ricchezza’. La γνώμη è, pertanto, prerogativa esclusiva degli ἀγαθοί, di cui Teognide ai vv. 635-636 denuncia l’esiguità numerica:

Agli uomini valenti (ἀνδράσι τοῖς ἀγαθοῖς) si accompagnano intelligenza (γνώμη) e senso dell’onore: ma sono così pochi, oggi, fra la massa!⁶

La massa dei più, cui gli ἀγαθοί si contrappongono col proprio valore è, di contro, rappresentata sempre come irrimediabilmente stolta (vv. 1025-1026):

I vili per loro bassezza hanno mente troppo sciocca: sempre diritte le azioni dei valenti!⁷

È la παιδεία aristocratica a permettere lo sviluppo di quelle eccellenti virtù morali che sono presentate come naturali ed ereditarie⁸. Essa veicola la manifestazione di quei valori etici, doti intellettuali, competenze politiche che la massa, in quanto tale, non era capace di possedere (vv. 429-431):

Generare e allevare un essere umano è più facile che infondergli un cuore nobile. Nessuno finora ha escogitato il modo di rendere savio lo stolto e valente l’inetto.⁹

La dicotomia è netta, la contrapposizione forte: l’ἀγαθός è un γενναῖος, un ‘nobile’, giusto, leale, moderato, ricco secondo giustizia e, soprattutto, capace e competente; al contrario il κακός non solo è privo di qualsiasi morale, ma è anche ἀμαθής, ‘ignorante’, e incapace di comprendere cosa sia meglio per la città. I cattivi, dichiara Teognide, sono ignari delle norme morali¹⁰. Rappre-

⁶Le traduzioni italiane sono tratte da F. FERRARI, *op. cit.*, p. 177.

⁷F. FERRARI, *op. cit.*, p. 243.

⁸La nascita rimane nell’etica aristocratica condizione imprescindibile per lo sviluppo della virtù: si ricordi quanto affermato da Pindaro nell’*Olimpica 7* ai vv. 90-92 e nella *Pitica 1* ai vv. 41 ss.

⁹F. FERRARI, *op. cit.*, p. 143.

¹⁰Cfr. Thgn. vv. 279-282, 289-292, 319-322.

sentativi i celebri vv. 53-68, che profilano la fine dell'egemonia aristocratica nella gestione della πόλις, rivendicata sulla base di una nuova ricchezza da coloro che si improvvisano ἀγαθοί, pur non possedendo alcuna etica sociale né dote positiva, pur non avendo idea di ciò che è bene.

Cirno, la città è la stessa, ma sono così diversi i cittadini, quelli che un tempo non sapevano di leggi e costumanze, ma logoravano attorno ai fianchi pelli di capra e pascolavano come i cervi tenendosi alla larga da questa città! Adesso sono loro i nobili, o figlio di Polipao, e quelli che prima erano nobili ora sono la plebe. Come tollerare un simile spettacolo? L'un l'altro si frodano, l'uno dell'altro si fa beffe né sanno distinguere tra bene e male. Non farti amico di cuore, o figlio di Polipao, nessuno di questi cittadini, e per nessuna ragione, ma di tutti, a parole, fingi di essere amico senza però combinare con alcuno alcun progetto serio. Altrimenti conoscerai il cuore di quei miserabili, toccherai con mano come nei loro atti non c'è lealtà: amano i raggiri, gli inganni, le tortuose frodi. Nessuna speranza: sono uomini perduti!¹¹

Il *corpus* teognideo, inveendo contro la κακία della massa, afferma che merita di governare solo chi può giovare con la propria eccellenza alla πόλις: l'ἀγαθός, il 'buono', è, in senso etimologico, anche χρηστός, 'utile'. Il criterio di selezione per l'accesso alla guida dello stato è al contempo etico, paideutico e culturale, sociale, censitario. La conduzione della πόλις deve, perciò, in continuità con l'ordine tradizionale, rimanere appannaggio di una minoranza di meritevoli, gli ὀλίγοι¹².

Lo stesso possesso della ricchezza rappresenta un bene solo per chi può esplicitare le virtù della παιδεία aristocratica: essa, nella silloge teognidea, ne costituisce il presupposto, permettendo lo sviluppo integrale dell'ἀγαθός¹³. Per il κακός, che ha mente vuota ed è privo di senso della misura, la ricchezza rappresenta un male, configurandosi tanto come rovina per il singolo quanto come elemento di disordine sociale¹⁴. In quest'ottica non sembra possibile

¹¹ F. FERRARI, *op. cit.*, pp. 81-83.

¹² Cfr. Thgn. vv. 43-52. Frequente è la contrapposizione tra i πολλοί, i 'molti', cattivi, e gli ὀλίγοι, i 'pochi', buoni (cfr. vv. 115-116; 635-636 ecc).

¹³ Così come in Pindaro è la ricchezza a consentire il compimento di azioni gloriose, come emerge chiaramente dai vv. 53-56 dell'*Olimpica 2*.

¹⁴ Nell'ideologia teognidea, la ricchezza deve accompagnarsi sempre a un νόος ἄρτιος, la 'mente assennata' che guida la condotta dell'ἀγαθός, di modo che sia scansato il pericolo di ὕβρις, la 'traco-

rintracciare una distinzione terminologica che differenzi la ricchezza ottenuta ingiustamente con bassezze e raggiri dai κακοί, da quella invece onesta, che si addice agli uomini di valore, dal momento che l'elemento discriminante è la natura di chi la possiede¹⁵. La ricchezza, che precedentemente era specchio del valore di coloro che la possedevano, diventa con l'avvento dei suoi nuovi detentori segnale della decadenza della classe dirigente. La nuova distribuzione del denaro dissolve l'assetto gerarchico della precedente comunità a guida aristocratica, annientando i valori fino ad allora apprezzati. Parte della precettistica della silloge è significativamente volta a impedire ai nobili di disperdersi, nobili che, in cerca di nuove alleanze che potessero garantire un sostegno economico o la supremazia della propria eteria, si mescolavano ai nuovi ricchi, determinando uno spostamento dell'equilibrio politico¹⁶. Gli appelli teognidei vogliono, dunque, cercare di ricondurre tali destabilizzanti pratiche entro il quadro tradizionale di perdurante dominio delle grandi famiglie.

3.

Di tale patrimonio ideologico ed espressivo elaborato in età arcaica si ritrova ampiamente traccia nelle opere di V sec. caratterizzate da una spiccata componente politica, segno della volontà di salvaguardare quel sistema di principi e argomenti politici che giustificava la supremazia degli aristocratici. Nel III libro delle *Storie* erodotee, all'interno del celebre dialogo sulle costituzioni, l'affermazione di Megabizo, il persiano sostenitore del regime oligarchico – «dagli uomini migliori derivano le migliori deliberazioni»¹⁷ – si configura come un'esplicitazione del principio posto a fondamento della pro-

tanza', e la conseguente inevitabile rovina. La ricchezza si addice agli ἀγαθοί (Thgn. vv. 525-526), mentre quando essa si accompagna a chi non ha mente salda, la sazietà genera tracotanza (Thgn. vv.153-154, significativa variazione di Solone fr. 6. West vv. 3-4): agli uomini disutili la prosperità non giova (Thgn. vv. 865-868), li blocca l'incapacità della mente (Thgn. vv. 683-686).

¹⁵ Come rilevato da G. CERRI, *op. cit.*, p. 23, termini come πλοῦτος, χρήματα, κέρδος, sono impiegati indifferentemente nella silloge.

¹⁶ Si veda la condanna dell'uomo di buoni natali che sposa una donna di origini non nobili perché ricca (Thgn. vv. 183-192).

¹⁷ Hdt. III 81, 1-3, cfr. F. CÀSSOLA, A. IZZO D'ACCINNI, D. FAUSTI, *Erodoto. Storie*, introduzione di F. Càssola, traduzione di A. Izzo d'Accinni, premessa al testo e note di D. Fausti, Milano, BUR, 1984.

paganda ideologica oligarchica: la legittimazione del governo aristocratico, e la conseguente esclusione di tutti gli altri membri della comunità dal ricoprire cariche pubbliche, riposava sull'indiscussa superiorità della classe nobiliare e sull'utilità che ne derivava per l'intera città. Non a caso la folla è apostrofata dal nobile dignitario come 'disutile', ἀχρεῖος, 'stupida', ἀσύνητος, 'portata alla dismisura', ὕβριστος, intemperante, 'ἀκόλαστος', 'priva di ogni conoscenza', τῷ δὲ οὐδὲ γινώσκειν ἔνι. A questo proposito risulta essere particolarmente significativo il parallelismo instaurabile col testo pindarico: nel passo della *Pitica 2* in cui sono elencate lapidariamente le tre forme di governo, non solo si afferma la superiorità dell'ἀγαθός di dritta parola, ma mentre gli oligarchi sono designati come 'i saggi', οἱ σοφοί, del governo democratico si sottolinea l'impeto irrazionale e irrefrenabile¹⁸.

Tali testimonianze attestano l'affermarsi nel V a.C., nel contesto della contesa e negoziazione del potere tra gruppi politico-sociali contrapposti, di un tipo di propaganda ideologica aristocratica tesa a delineare un sistema di governo le cui pretese di legittimità erano basate sul principio di competenza e d'eccellenza¹⁹. Non stupisce, perciò, che le stesse espressioni ricorrano ampiamente nell'anonima *Costituzione degli Ateniesi*, manifesto del pensiero oligarchico²⁰. Intento dichiarato del *pamphlet* è dimostrare la coerenza del funzionamento del contemporaneo sistema democratico ateniese, regime espressione degli interessi dei πονηροί, i 'cattivi'. I χρηστοί, coloro che sono dotati del massimo valore e scrupolo del bene, dovrebbero di diritto governare, sostiene lo Pseudo-Senofonte, ma ad Atene l'esercizio del potere, come conseguenza della situazione economica, è saldamente in mano al δῆμος. La forza della flotta determina la forza della città: l'intero impero talassocratico dipende dal popolo che muove le navi, che di conseguenza pretende più di nobili e ricchi²¹. Pur accompagnata

¹⁸ Pind. *Pyth.* 2, 86-88: «L'uomo di dritta parola s'impone in ogni governo, nella tirannide e quando regna la folla tumultuosa e quando la città reggono i saggi». Traduzione tratta da B. GENTILI, *Pindaro. Le Pitiche*, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, 1995, p. 71.

¹⁹ W. DONLAN, *op. cit.*, pp. 99-111, segnala il progressivo imporsi di tale terminologia socio-politica nel V sec.

²⁰ Sulle dibattute questioni della cronologia e della paternità dell'opera si rimanda a C. BEARZOT, F. LANDUCCI, L. PRANDI (a cura di), *L'Athenaion politeia rivisitata. Il punto su Pseudo-Senofonte*, Milano, Vita e Pensiero, 2011 e D. LENFANT, *Pseudo-Xénophon. Constitution des Athéniens*, Paris, Les Belles Lettres, 2017, pp. IV-XXVII.

²¹ *Ath. Pol.* I 2.

da una dichiarata disapprovazione per i suoi principi e presupposti ideologici, l'anonima trattazione manifesta lucidamente la salda solidità della democrazia: ogni scelta e comportamento del δῆμος è individuato come funzionale a garantirne l'indiscussa preminenza, accrescerne e assicurarne il potere. L'opera sembra, perciò, riflettere la percezione della società come di una realtà nettamente scissa in due poli antinomici, per definire i quali l'Anonimo impiega, in continuità con la tradizione aristocratica precedente, tutte le espressioni allora disponibili, fortemente connotative, che ripropongono pregiudizi di classe standardizzati²². I χρηστοί sono i 'nobili', οἱ γενναῖοι, 'i migliori', οἱ βέλτιστοι, 'i più capaci', οἱ δεξιότατοι, coloro che praticano la ginnastica e la musica, e, ovviamente, costituiscono un piccolo numero, οἱ ὀλίγοι, che si contrappongono alla massa²³. L'impiego di tale lessico connotato eticamente, sottolineato dall'uso insistente di nessi giustappositivi ed enumerativi, mira ad accertare, in pieno accordo con la tradizione, la stretta associazione tra superiorità morale e sociale dei χρηστοί e, di contro, la presenza nel δῆμος di tutti i difetti morali e sociali.

Il confronto con il *corpus* teognideo permette di istituire significativi nessi testuali, ma rivela al medesimo tempo una non totale congruenza ideologica. Alcuni termini, il cui contenuto semantico doveva indicare i valori fondamentali dell'etica aristocratica, assumono denotazioni differenti, anche in contesti che ripropongono schemi che abbiamo visto essere topici²⁴. Nel caso specifico ἀγαθός non viene più utilizzato come espressione privilegiata di riferimento alla classe nobiliare, ma, privo di una valenza etico-morale, per lo più indica ciò che è utile e

²² G. SERRA, *Costituzione degli Ateniesi*, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, 2018, p. XLIII; T. GARGIULO, *Per un profilo dell'anonimo autore dell'Athenaion Politeia pseudo-senofontea*, in C. Bearzot et al. (a cura di), *Athenaion Politeiai tra storia, politica e sociologia: Aristotele e Pseudo-Senofonte*, Milano, LED, 2018, pp. 291-308, pp. 299-300.

²³ Tale profusione terminologica è stata schedata dagli studiosi moderni secondo differenti classificazioni. Secondo Leduc (C. LEDUC, *La Constitution d'Athènes attribuée à Xénophon*, Paris, Annales littéraires de l'Université de Besançon, 1976, pp. 121-124) le definizioni in rapporto alle distinzioni sociali possono essere ricondotte a cinque fondamentali criteri, quali nascita, educazione e qualità morali, ricchezza, funzione militare e numero; Marr e Rhodes (J. L. MARR, P. J. RHODES, *The 'Old Oligarch'. The 'Constitution of the Athenians' Attributed to Xenophon*, Oxford, Aris & Phillips, 2008), al contrario, sostengono che accanto a *class labels* descrittivi sono impiegati termini che enunciano un valore sociale, termini che esprimono un giudizio di valore morale, termini che coinvolgono un giudizio di valore morale e sociale.

²⁴ D. LANZA, *Osservazioni linguistiche all'"Athenaion Politeia"*, in «Prometheus» 3 1977, pp. 211-220.

valevole, generalmente per il δῆμος²⁵. Anche la connotazione di un altro termine portante dell'ideologia aristocratica, δίκαιος, viene depotenziata: esso non indica ciò che, rettamente, è confacente alle norme del tradizionale sistema etico, ma ciò che risponde alle esigenze di qualcuno e, perciò, è legittimo o conveniente²⁶.

Il sovvertimento del sistema propagandistico aristocratico, scardinato dal venir meno di alcuni dei principi etici su cui esso si era storicamente fondato, è ancor più evidente laddove i campi semantici del sapere e dell'apprendimento non sono più riferiti in maniera esclusiva all'aristocrazia, ma esplicitamente posti in relazione al δῆμος²⁷. L'ἄμαθια, ignoranza prospettata nella pubblicistica tardoarcaica come intrinsecamente organica alla natura del πονηρός, viene esplicitamente ricondotta all'ἔνδεια χρημάτων, la mancanza di risorse: è il bisogno a costituire la causa della stoltezza, della mancanza di istruzione, e, conseguentemente, della condotta turpe di alcuni.

È infatti la povertà che piuttosto li spinge alle azioni turpi e la mancanza di educazione, ed è per la penuria di denaro che l'ignoranza <c'è> in alcuni.²⁸

L'Anonimo non riserva le capacità intellettive ai nobili, ma attribuisce al popolo una serie di operazioni conoscitive e di comportamenti razionali che gli erano stati sempre preclusi nella concezione oligarchica tradizionale. In

²⁵ In *Ath. Pol.* I 20 sono definiti ἀγαθοὶ addirittura i marinai, di cui viene sottolineata in questo modo l'abilità.

²⁶ Sulla questione cfr. H. FRÄNKEL, *Notes on the closing section of Pseudo-Xenophon's "Constitution of the Athenians"*, in «AJPh» 58, 1947, pp. 309-312; W. LAPINI, *Filologia ciclica il caso dell'Athenaion Politeia dello Pseudo-Senofonte*, in «Klio» 80, 1998, pp. 325-335, p. 334; G. MOSCONI, *Pericle e il Vecchio Oligarca su democrazia e talassocrazia*, in R. Burri et al. (a cura di), *Ad limina II*, Incontro di studio tra i dottorandi e i giovani studiosi di Roma, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, pp. 21-39, p. 28.

²⁷ D. LANZA *op. cit.*; M. FARAGUNA, *Lessico e argomenti politici nello scritto del «Vecchio Oligarca»*, in C. Bearzot, F. Landucci, L. Prandi, *op. cit.*, pp. 73-97.

²⁸ *Ath. Pol.* I 5, 29-30. Le traduzioni sono tratte da G. SERRA *op. cit.*, p. 7. Andrebbe, forse, attribuito maggior rilievo all'eccezionalità dell'istituzione del nesso πενία – ἀπαιδευσία, 'povertà' e 'ineducazione', e τὰ αἰσχρά, 'azioni turpi': se da una parte, infatti, nella silloge teognidea la povertà è individuata come il peggiore dei mali, capace di corrompere l'ἀγαθός conducendolo a compiere azioni ingiuste, dall'altra non è possibile riscontrare alcuna giustificazione per la πονηρία e l'ἄμαθια, la 'cattiveria' e l' 'ignoranza', del πονηρός. L'influsso negativo della povertà è riferito solo all'ἀγαθός; il κακός, al contrario, presenta sempre un'intrinseca sordità morale.

risposta al richiamo al *topos* dell'incapacità di comprensione e discernimento del *πονηρός*, si afferma esplicitamente che questi possiede piena coscienza e consapevolezza di sé, della realtà, della situazione contemporanea, nonché la capacità di provvedere a ciò che è bene per il popolo²⁹. Particolarmente significativo è, inoltre, il fatto che l'Anonimo affermi che è solo per la mole di lavoro che ad Atene, nel corso dell'anno, non si riesce a sbrigare tutte le cause e gli affari³⁰. A limitare l'efficienza delle istituzioni cittadine non è l'incapacità di fondo del *δημος* nello svolgere gli incarichi che contraddistinguono il cittadino dell'Atene democratica (la partecipazione ai tribunali popolari, all'assemblea e al consiglio dei cinquecento), ma i limiti di un sistema ideato e costruito per salvaguardarsi in ogni aspetto. L'affermazione dell'Anonimo si configura quasi come una giustificazione per l'inottemperanza del *δημος* alle incombenze derivate dal governo della città.

La programmatica ripresa di tutte le definizioni e qualificazioni della tradizione³¹ si iscrive, perciò, in una polemica per così dire ritualizzata, una ripresa inerte di consueti slogan aristocratici: la lucida considerazione da parte dei *πονηροί* del proprio interesse e la conseguente razionale e attenta condotta sono presentate per la prima volta e in maniera inaudita come immeritevoli di biasimo e perfino esemplari. Il *δημος* è riuscito a ideare e costruire un sistema di governo, che non rende ovviamente la città *βελτίστη*, ottima eticamente, ma la cui coerenza è talmente forte da impedirne lo scardinamento. Il linguaggio impiegato, codificato dalla tradizione, viene depauperato di reali connotazioni, irrigidito in un mero uso stereotipo. L'anonimo autore, perciò, pur disponendo di un lessico in gran parte simile, quando non identico, a quello della tradizione aristocratica, ne fa un uso decisamente differente. La valutazione

²⁹ *Ath. Pol.* I 7, G. SERRA, *op. cit.*, p. 9: «Come può un uomo simile riconoscere ciò che è bene per sé e per il popolo? Ma quelli sanno che l'ignoranza, la cattiveria e il favore di costui giovano di più della virtù, del sapere e dell'avversione del buono». Sull'intrinseca razionalità del sistema democratico G. SERRA, *La forza e il valore. Capitoli sulla "Costituzione degli Ateniesi" dello Pseudo-Senofonte*, Roma, in «Bollettino dell'Istituto di Filologia greca dell'Università di Padova», s. 3, 1979.

³⁰ *Ath. Pol.* III 2 – 8.

³¹ La discussa mancanza, segnalata dagli studiosi, dell'espressione *καλός και αγαθός* nel *pamphlet* potrebbe spiegarsi con la scelta consapevole dell'autore di impiegare le definizioni più consolidate dell'ideologia oligarchica; è stato rilevato, infatti, come il sintagma si affermi solo nella seconda metà del V a.C.: raro in Tucidide, esso ricorre prevalentemente in Erodoto e Aristofane, in cui si affianca a espressioni più tradizionali.

sostanzialmente etica del comportamento politico nella propaganda precedente era volta a sottolineare la totale mancanza nella fazione opposta delle caratteristiche di senno, capacità, lealtà, necessarie per poter governare, in modo da configurare la supremazia aristocratica come l'unico quadro politico legittimo. La sclerotizzazione di tale linguaggio e il venir meno dei presupposti sui quali esso si fondava, tramite il riconoscimento di doti intellettive e razionali alla fazione opposta, e di lungimiranza e coerenza al sistema democratico, determina un sovvertimento del linguaggio codificato dell'ideologia e della propaganda oligarchica da parte del cosiddetto Vecchio Oligarca.

Tale constatazione potrebbe forse essere utile per collocare l'opera all'interno del contesto cittadino. Indagare il modo in cui l'Anonimo recepiva il materiale tradizionale e lo adattava a una realtà storica ormai mutata costituisce un'occasione preziosa per approfondire la conoscenza del dibattito culturale e ideologico del tempo. Il sovvertimento della terminologia di fazione può essere interpretato come segnale di un profondo mutamento nella discussione e propaganda politica contemporanea, in risposta al progressivo impadronirsi da parte dei democratici di quella stessa terminologia di stampo etico originariamente appannaggio esclusivo dell'aristocrazia. L'esplicita volontà arcaizzante potrebbe, perciò, essere interpretata come deliberata riaffermazione di schemi culturali tradizionali che si sentiva la necessità di ribadire sotto la pressione democratica. Traspare, tuttavia, pur nell'identità della formulazione, il mutamento semantico, frutto del lucido adattamento ideologico operato dall'Anonimo in risposta alla nuova condizione sociopolitica.

Bibliografia

- BEARZOT CINZIA, LANDUCCI FRANCA, PRANDI LUISA (a cura di), *L'Athenaion politeia rivisitata. Il punto su Pseudo-Senofonte*, Milano, Vita e Pensiero, 2011.
- CÀSSOLA FILIPPO, IZZO D'ACCINNI AUGUSTA, FAUSTI DANIELA, *Erodoto. Storie*, introduzione di F. Càssola, traduzione di A. Izzo d'Accinni, premessa al testo e note di D. Fausti, Milano, BUR, 1984.
- CERRI GIOVANNI, *La terminologia sociopolitica in Teognide: I. L'opposizione semantica tra ἀγαθός ἐσθλός e κακός δειλός*, in «QUCC» 6, 1968, pp. 7–32.
- COLESANTI GIULIO, *Questioni Teognidee*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2011.
- DONLAN WALTER, *Social Vocabulary and its Relationship to Political Propaganda in Fifth-Century Athens*, in «QUCC» 27, 1978, pp. 95–111.

- ELENA CLARA, *Echi teognidei nel tripolitikos di Erodoto*, in S. Cataldi (a cura di), *Poleis e politeiai*, Atti del Convegno Internazionale di Storia Greca, Torino 29–31 maggio 2002, Torino, Edizioni dell’Orso, 2004, pp. 105–131.
- FERRARI FRANCO, *Teognide. Elegie*, Milano, BUR, 2016 [1989].
- FIGUEIRA THOMAS J., NAGY GREGORY (a cura di), *Theognis of Megara. Poetry and the Polis*, Baltimore – London, The Johns Hopkins University Press, 1985.
- FRÄNKEL HERMANN F., *Notes on the closing section of Pseudo-Xenophon’s “Constitution of the Athenians”*, in «AJPh» 58, 1947, pp. 309–312.
- GARGIULO TRISTANO, *Per un profilo dell’anonimo autore dell’Athenaion Politeia pseudo-senofontea*, in C. Bearzot et al. (a cura di), *Athenaion Politeiai tra storia, politica e sociologia: Aristotele e Pseudo-Senofonte*, Milano, LED, 2018, pp. 291–308.
- GENTILI BRUNO (a cura di), *Pindaro. Le Pitiche*, Intr. Testo critico e trad. di B. Gentili. Commento di P. Angeli Bernardini, E. Cingano, B. Gentili, P. Giannini, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, 1995.
- LANE FOX ROBIN, *Theognis: An Alternative to Democracy*, in R. Brock, S. Hodkinson (a cura di), *Alternatives to Athens. Varieties of Political Organization and Community in Ancient Greece*, Oxford, Oxford University Press, 2000, pp. 35–51.
- LANZA DIEGO, *Osservazioni linguistiche all’“Athenaion Politeia”*, in «Prometheus» 3, 1977, pp. 211–220.
- LAPINI WALTER, *Filologia ciclica il caso dell’Athenaion Politeia dello Pseudo-Senofonte*, in «Klio» 80, 1998, pp. 325–335.
- LEDUC CLAUDINE, *La Constitution d’Athènes attribuée à Xénophon*, Paris, Annales littéraires de l’Université de Besançon, 1976.
- LENFANT DOMINIQUE, *Pseudo-Xénophon. Constitution des Athéniens*, Paris, Les Belles Lettres, 2017.
- MARR JOHN L., RHODES PETER J., *The ‘Old Oligarch’. The ‘Constitution of the Athenians’ Attributed to Xenophon*, Oxford, Aris & Phillips, 2008.
- MOSCONI GIANFRANCO, *Pericle e il Vecchio Oligarca su democrazia e talassocrazia*, in R. Burri et al. (a cura di), *Ad limina II*, Incontro di studio tra i dottorandi e i giovani studiosi di Roma, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2004, pp. 21–39.
- SERRA GIUSEPPE, *La forza e il valore. Capitoli sulla “Costituzione degli Ateniesi” dello Pseudo-Senofonte*, Roma, in «Bollettino dell’Istituto di Filologia greca dell’Università di Padova», s. 3, 1979.
- SERRA GIUSEPPE, *Costituzione degli Ateniesi*, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, 2018.
- VETTA MASSIMO, *Theognis. Elegiarum liber secundus*, Roma, Edizioni dell’Ateneo, 1980.
- VETTA MASSIMO (a cura di), *Poesia e simposio nella Grecia antica*, Roma-Bari, Laterza, 1983.

CHIARA ALLOCCA

Università degli studi di Napoli “L’Orientale”

**«Forçar se puede la ley para reinar»
*Bevilacqua e la tragedia del potere***

Abstract

La reina Matilda, tragedy written in Spanish by Giovan Domenico Bevilacqua and published in Naples in 1597, presents an interesting character, Conde de Tortosa, whose ambition to become king leads him to make up a plan to kill his niece – queen Matilda –, thus becoming a subverter of the pre-established order of the court. The analysis of some of the key scenes of the tragedy will show the ways through which Tortosa, because of the bad exercise of his political authority, arouses the destruction of the court.

La reina Matilda, tragedia in lingua castigliana di Giovan Domenico Bevilacqua pubblicata a Napoli nel 1597, pone in scena una interessante figura di sovvertitore: il Conte di Tortosa che, mosso dall’aspirazione a diventare re, ordisce un piano per uccidere la giovane nipote Matilda, regina di Tarragona, dopo essere stato da lei rifiutato a diventare suo sposo. Le azioni del conte sono tese dunque alla sovversione intesa come capovolgimento dell’ordine preconstituito, il cui detonatore è appunto il rifiuto della proposta di matrimonio da parte della giovane sovrana e il cui esito determinerà il finale tragico dell’opera. Attraverso l’analisi di alcune scene chiave della tragedia, si metteranno in luce le modalità attraverso le quali il Conte, a causa del cattivo esercizio del suo potere politico, determinerà suo malgrado la distruzione della corte.

1.

La reina Matilda, tragedia in lingua castigliana composta dall’italiano Giovan Domenico Bevilacqua, vede la luce a Napoli nel 1597 nell’officina tipografica di Felice Stigliola¹. Composta da un intellettuale al servizio di Matteo

¹ G. D. BEVILACQUA, *La reina Matilda*, Napoli, Felice Stigliola, 1597. L’opera è stata oggetto di studio solo negli ultimi anni. Alfredo Hermenegildo è stato il primo studioso ad averle dedicato attenzione in *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona, Planeta, 1973, pp. 418-428. Studi posteriori sulla tragedia sono: E. CANONICA, *Venere translingue: scrittura amorosa in spagnolo di autori italiani, tra Cinque e Seicento*, in D. A. Cusato, L. Frattale (a cura di), *La penna di Venere. Scritture dell’amore nelle culture iberiche*, Atti del XX congresso AISPI, Firenze 15-17 marzo 2001, Andrea Lipoli editore, 2002, pp. 59-69, in particolare pp. 64-65; E. CANONICA, *Une tragédie italienne en vers espagnols. La Reina Matilda (1597) de Juan Dominico Bevil-*

di Capua e dedicata a sua moglie, Juana Pacheco, *La reina Matilda* si presta ad esemplificare una delle caratteristiche principali del genere tragico nell'Italia del Cinquecento: un «genere sostanzialmente letterario»², concepito per una fruizione primariamente – se non unicamente – cortigiana e che solo in isolati casi travalica i confini delle corti arrivando a calcare le scene teatrali, ciò che determina una diffusione inevitabilmente limitata.

Divisa in cinque atti di disuguale estensione, *La reina Matilda* è costituita da 4400 versi sciolti, endecasillabi e settenari. Ogni atto è chiuso da un coro, dietro il quale si avverte l'eco della voce dell'autore: il primo coro ha la struttura di una canzone petrarchesca di cinque stanze di 13 versi, di cui 10 endecasillabi ed un settenario, seguita da un congedo di 6 versi (5 endecasillabi e un settenario)³; il secondo si divide in 6 ottave di endecasillabi ABABABCC; il terzo è costituito da 12 strofe di 7 versi, di cui 5 sono endecasillabi e 2 settenari (3° e 6° verso), seguite da un congedo di 3 versi; il quarto da 5 strofe di settenari sciolti (tranne gli ultimi due in rima baciata); il quinto da otto stanze

qua, in N. Dartai-Maranzai, J. F. Lattarico (a cura di), *Rivalités de plumes. XVe-XVIIe siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2018, pp. 35-64; i recentissimi lavori di E. SÁNCHEZ GARCÍA, *Sotto lo sguardo di Nebrija. Libri ispanici e teatro in castigliano alla corte dei di Capua-Pacheco*, in A. Zezza (a cura di), *Arti e lettere a Napoli tra Cinque e Seicento. Studi su Matteo di Capua Principe di Conca*, Roma, Officina Libraria, pp. 431-453 e di R. CREMANTE, *Una tragedia cinquecentesca italo-spagnola: La Reyna Matilda di Giovanni Domenico Bevilacqua*, in F. Antonucci, S. Vuelta García (a cura di), *Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e oltralpe (secoli XVI-XVIII)*, Firenze, FUP, pp. 117-137. Si segnala inoltre l'esistenza dell'edizione digitale, non più raggiungibile online, della sola dedica di Alessandro Pera: E. MURIEL, *Edición digital de una dedicatoria, escrita por Alexandro Pera, paratexto de la tragedia La Reina Matilda de Juan Dominico Bevilaqua*, Proyecto “Les Idées du Théâtre”, dirigido por Marc Vuillermoz, (Anne Cayuela y Christophe Couderc, área española) http://www.idt.paris-sorbonne.fr/corpus/index.php?table_name=idt&function=details&where_field=id&where_value=23. Il presente saggio rielabora un paragrafo dello studio introduttivo che precede l'edizione dell'opera a cura di C. ALLOCCA (Napoli, Pironti, 2020).

² A. CARTA, *La morte tragica nel Cinquecento. Poetiche a confronto in Trissino e Tasso*, Pisa, ETS, 2018, p. 11.

³ Elvezio Canonica afferma che il coro del primo atto «prend la forme d'une chanson pétrarquiste en six stances de treize vers chacune». E. CANONICA, *Une tragédie italienne en vers espagnols. La Reina Matilda (1597) de Juan Dominico Bevilaqua*, cit., p. 41. Il coro del primo atto, infatti, segue da vicino il modello della canzone codificata nella tradizione italiana da Dante e Petrarca nei *Rerum vulgarium fragmenta*, la cui struttura è costituita dalla «strofa, detta stanza, che viene ripetuta alcune volte (per lo più intorno a 5)», come ricorda P. BELTRAMI, *Gli strumenti della poesia. Guida alla metrica italiana*, Bologna, il Mulino, 1996, p. 99.

di 6 versi endecasillabi e settenari (1° e 3° verso) a rima ABBACC, seguite da un congedo di 3 versi, il primo settenario e gli ultimi due endecasillabi a rima baciata: una felice commistione, come si vede, tra generi poetici distinti.

Il primo atto consta di quattro scene ed occupa circa un terzo della dimensione totale dell'opera (1291 versi); il secondo comprende otto scene ma ha un minor numero di versi rispetto al primo (885); il terzo si estende per sei scene e comprende un numero di versi ancora minore (724); il quarto è composto da cinque scene per un totale di 778 versi; il quinto conta cinque scene e 722 versi.

2.

Ambientata nella Spagna Tarraconense animata dalle battaglie per la *Reconquista* dei territori occupati dai mori, *La reina Matilda* mette in scena il cattivo esercizio del potere politico, impersonato da una figura di finzione, il Conte di Tortosa. Le sue azioni, infatti, configurano il ritratto di un personaggio che, mosso dall'aspirazione a diventare re, ordisce un piano per uccidere la giovane nipote Matilda, regina di Tarragona, che rifiuta di convolare a nozze con lui: il Conte, abusando del suo ruolo, tenta dapprima di far condannare a morte Matilda con l'accusa di impudicizia; poi, vedendo sfumare il suo piano, corrompe il bottigliere di corte affinché la avveleni.

Pubblicata al tramonto di un secolo contraddistinto, sia in Italia sia in Spagna, da una straordinaria fioritura del genere tragico generata da un intenso dibattito teorico sullo stesso nato a partire dalla riscoperta della *Poetica* aristotelica⁴, la tragedia di Bevilacqua si inserisce all'interno di un filone particolarmente fecondo di opere drammatiche che, in entrambe le penisole, rappresenta il cattivo esercizio del potere politico.

⁴Su questo tema la bibliografia è vasta. Si vedano almeno A. SCHMITT, *La Poetica di Aristotele e la sua reinterpretazione nella teoria poetica del secondo Cinquecento*, in D. Lanza (a cura di), *La Poetica di Aristotele e la sua storia*, Pisa, ETS, 2002, pp. 32-43; A. SIEKIERA, *La «Poetica vulgarizzata et sposta per Lodovico Castelvetro» e le traduzioni cinquecentesche del trattato di Aristotele*, in M. Firpo, G. Mongini (a cura di), *Ludovico Castelvetro. Letterati e grammatici nella crisi religiosa del Cinquecento*, Firenze, Leo Olschki, 2008, pp. 25-45; D. A. LINES, E. REFINI, «Aristotele fatto volgare». *Tradizione aristotelica e cultura volgare nel Rinascimento*, Pisa, ETS, 2015; S. VILLARI, *Esegesi aristotelica e drammaturgia. Postilla a due progetti di censimento*, in «Studi girdaliani», II, 2016, pp. 75-92; F. PERRELLI, *Poetiche e teorie del teatro*, Roma, Carocci, 2015, in particolare pp. 69-85. Dal 2015 Claudia Castorina, Renato Ricco e Alessandra Tramontana sono impegnati nel lavoro di schedatura delle edizioni cinquecentesche della *Poetica*: R. RICCO, *Le edizioni cinquecentesche della Poetica di Aristotele in Italia: un progetto di censimento*, in «Studi girdaliani», I, 2015, pp. 119-123.

A questo proposito, sembra opportuno prendere le mosse da quanto affermato da Sandra Clerc, che con queste parole riassume il panorama della scrittura tragica che contraddistingue l'Italia cinquecentesca:

La tragedia del Cinquecento è, come noto, una rappresentazione prevalentemente politica: per argomento, ma anche e soprattutto perché diviene ben presto lo spettacolo privilegiato delle corti principesche, in una sorta di catarsi apotropaica. Si mette in scena il potere tirannico, criticandolo; si denuncia l'ipocrisia delle corti, presentate come luogo del complotto; al contempo, si dedicano le tragedie a sovrani "ideali", di cui sono esaltate le numerose virtù. La tragedia, vero e proprio "specchio de' Principi", diviene strumento di edificazione morale e spazio in cui continuare la riflessione aperta, tra gli altri, da Machiavelli e da Castiglione, sul potere e le sue derive, sul delicato equilibrio tra giustizia, moralità e utilità. Gli autori di tragedie — che, in alcuni casi, sono anche teorici del genere: su tutti, valgano gli esempi di Giraldi e Trissino — sono talvolta nobili e cortigiani, spesso letterati legati ad accademie e altri sodalizi. Sono persone che hanno, di norma, un rapporto più o meno stretto con le figure istituzionali del potere (che si tratti, a seconda delle realtà geografiche, del Senato di Venezia oppure dei Signori delle varie corti dell'Italia centro-settentrionale), e hanno un'esperienza diretta delle dinamiche politiche del proprio tempo: sicché è facile comprendere le valenze anche extra-letterarie di questi testi. Quello rappresentato nella tragedia è, quindi, prima di tutto il potere politico. I vari personaggi, e naturalmente in primo luogo il detentore del potere assoluto, sia egli empio tiranno o — più raramente — re giusto, si muovono attraverso una rete di relazioni nelle quali esercitano la propria autorità e libertà personale, di fare e di far fare.⁵

Luogo di denuncia del potere, la tragedia italiana del Cinquecento assume indubbiamente una valenza extra-letteraria, nella scia delle riflessioni di Machiavelli e Castiglione, da una parte, e del modello tragico per eccellenza, quello di Seneca, dall'altra. Una *auctoritas* indiscussa, quella del grande cordovese, punto di riferimento ineludibile per gli sviluppi della tragedia italiana del XVI secolo, paradigmaticamente esemplificati dalle *Orbecche* di Giovan Battista Giraldi Cinzio, opera che, come sottolineato da Joan Oleza, «inspiró como modelo de tragedia del horror el movimiento trágico de toda Europa»⁶.

⁵ S. CLERC, *Verità e potere, ubbidienza e menzogna nella tragedia italiana del Cinquecento (1550-65)*, in «Annali d'italianistica», 34, 2016, pp. 219-242, pp. 220-221.

⁶ J. OLEZA, *De la tragedia al drama trágico. Rupturas de la comedia nueva*, in C. Couderc, H. Tropé (a cura di), *La tragédie espagnole et son contexte européen (XVIe -XVIIe siècles)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, pp. 127-139, p. 128.

Se, quindi, il modello italiano fu un punto di riferimento essenziale per i destini della scrittura tragica europea, ciò appare particolarmente evidente nella cultura letteraria spagnola del *Siglo de Oro*, epoca in cui la *tragedia del horror* di impronta seneciana gettò solide radici, come sottolinea Alfredo Hermenegildo, che ricorda come

unos cuantos autores trágicos del fin de siglo [XVI] llegaron a construir un tipo de tragedia marcada, de modo casi constante, por la presencia de un rey tirano y por la destrucción de la corte y de las estructuras mismas del estado.⁷

Concretamente, Hermenegildo si riferisce alle opere di un cospicuo gruppo di tragediografi come Jerónimo Bermúdez, Lupercio Leonardo de Argensola, Cristóbal de Virués e Juan de la Cueva che, ispirati dalla realtà contemporanea, fanno del potere uno dei temi fondamentali delle loro creazioni letterarie⁸. Per quanto nei loro drammi non vi siano accenni espliciti ad episodi o aneddoti riconducibili alla figura storica di Filippo II, appare chiaro che la tendenza ad una concezione assolutistica e fortemente centralizzatrice del potere che indicavano alcuni eventi della contemporaneità dovettero contribuire alla proliferazione di questo tipo di tragedia: una *fictio* che in certo modo assurge a luogo privilegiato delle preoccupazioni che in determinati ambienti intellettuali della Spagna di fine Cinquecento iniziavano a serpeggiare⁹.

Nitide tracce di quanto detto possono ravvisarsi nelle due tragedie di Jerónimo Bermúdez, la *Nise lastimosa* e la *Nise laureada* (1577) che, traendo spunto dall'aneddoto della morte di Inés de Castro e dunque da «materiales salidos de la historia legendaria de una nación»¹⁰ – il Portogallo – offrono una ferma condanna degli atteggiamenti dissoluti che alcuni sovrani possono assumere¹¹. Al di là dello strettissimo legame che unisce le tragedie del drammaturgo galiziano con l'*Inés de Castro* del portoghese Antonio Ferreira, quel che va sottolineato in questa sede sono le chiare similitudini tra il modello rappresentato nelle opere di Bermúdez e

⁷ A. HERMENEGILDO, *El tirano en escena. Tragedias del siglo XVI*, Madrid, Biblioteca nueva, 2002, p. 9.

⁸ Ivi, pp. 10-11.

⁹ Ivi, p. 12.

¹⁰ Ivi, p. 20.

¹¹ Ivi, p. 19.

La reina Matilda, non solo per quanto riguarda il versante puramente tematico – l’abuso di potere e le sue conseguenze – ma anche per il peso nient’affatto trascurabile che assumono le frequenti allusioni alla mitologia greco-romana, ad episodi biblici e *nazionali*, così come la tendenza a lunghi passaggi lirici¹².

3.

In un contesto *nazionale* si muove il personaggio del dramma di Bevilacqua, il Conte di Tortosa, che in un lungo monologo pronunciato nella seconda scena del primo atto si pone orgogliosamente nella scia «de la sangre generosa / de los famosos godos»:

Y si para ser Rey ánimo tubo,
uno, que qual nació tal fue criado,
toda su mocedad entre pastores
y vino a serlo, que entre los antiguos
siete Reyes romanos fue'l terzero,
¿dexaré yo de pretender de serlo?
¿yo que de Reyes soy hijo y hermano,
de Reyes de la sangre generosa
de los famosos godos?¹³

Come si vede, egli rivendica una stretta continuità tra le gesta dei re goti e l’epoca della *Reconquista*, ponendo quindi implicitamente l’accento sul ruolo cruciale che i sovrani vissuti nella Penisola iberica prima dell’arrivo degli arabi nel 711 ebbero nel processo di costruzione di una identità nazionale spagnola. Nonostante non riesca a raggiungere il suo obiettivo, il conte di Tortosa abusa del suo potere e sottrae il trono a Matilda attraverso il sopruso e la violenza provocandone la morte. Pur non essendo un monarca, i comportamenti deplorabili che caratterizzano la sua azione fanno sì che il Conte possa considerarsi a pieno titolo un tiranno, come il coro del quinto e ultimo atto della tragedia afferma esplicitamente:

Ahy quién será tan fiero
que por caso tan áspero, inhumano

¹² Ivi, p. 20. Hermenegildo segnala che tali caratteristiche furono già individuate in M. FREUND, *Algunas observaciones sobre Nise lastimosa y Nise laureada de Jerónimo Bermúdez*, in «Revista de Literatura», 19, 1961, pp. 103-112.

¹³ G. D. BEVILACQUA, *La reina Matilda*, cit., I, 2, vv. 446-454. D’ora in avanti le indicazioni di atti, scene e versi si riferiscono esclusivamente a *La Reina Matilda*.

no llore, si no fuesse aquel tirano
que coraçón de azero
contra su sangre tubo dentro el pecho
predición tomando por provecho.¹⁴

All'interno dell'intera tragedia è questo l'unico passaggio in cui troviamo la voce *tirano*: ciò appare significativo se teniamo in conto che a pronunciarla è il coro, dietro cui sembra risuonare la voce di Bevilacqua; un tiranno definito «coraçón de azero», epiteto non estraneo a celebri opere di epoca aurea quali la *Celestina* di Francisco de Rojas (1499-1502), *El infamador* di Juan de la Cueva (1581), la *Galatea* di Miguel de Cervantes (1585), tra le altre.

Il Conte di Tortosa è quindi definito 'tiranno', sostantivo che ovviamente Bevilacqua impiega in chiave figurata così come, di lì a qualche anno, avrebbe ribadito Sebastián de Covarrubias nel *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), primo vocabolario monolingue castigliano. Secondo il celebre lessicografo, infatti, se nell'antichità il tiranno «se tomaba en buena parte, y sinificaba tanto como señor, rey y monarca, el cual tenía potestad plena sobre sus súbditos», successivamente

se vino a reducir a que tan solamente sinificase al que por fuerza o maña, sin razón o sin derecho se apoderase del dominio e imperio de los reinos y repúblicas; y de aquí llamamos tirano comúnmente cualquiera que con violencia, sin razón ni justicia se sale con hacer su voluntad.¹⁵

Se la presenza della voce 'tiranno' sembra essere particolarmente significativa in questo contesto, altrettanto lo sono le dodici occorrenze totali del sostantivo *sangre* e dell'aggettivo *sangriento*, che possono essere ricondotte al campo semantico della tirannide, ripetute rispettivamente nove¹⁶ e tre¹⁷ volte all'interno del dramma. Sommati a quanto detto finora, tali elementi contribuiscono a rendere manifesta la vicinanza di *La reina Matilda* al filone della *tragedia del horror*.

¹⁴ V, coro, vv. 678-683.

¹⁵ S. DE COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana o española*, a cura di I. Arellano, R. Zafra, Madrid, Iberoamericana, 2006, p. 1417.

¹⁶ I, 1, vv. 23 e 235; I, 2, v. 473; I, 3, vv. 658 e 670; I, 4, v. 1219; II, 8, v. 837; IV, 4, v. 567; IV, coro, v. 685.

¹⁷ I, 1, v. 151; II, 8, v. 835; IV, 3, v. 432.

Nel lungo monologo che occupa tutta la seconda scena del primo atto, il Tortosa si autoassolve difendendo le proprie azioni in virtù di una ricompensa più alta a cui non ha alcuna intenzione di rinunciare:

Firme en esto
ha stado y stá todo mi intento, en esto
toda mi diligencia, ingenio y fuerça
por mí se ha de poner hasta alçanzallo,
si aún para alçanzallo algo me queda.
Mas ¿qué puede quedar como se acabe
este, por mí tan deseado, día
con el qual acabar devrá la vida
de la reina Matilda mi sobrina?
¿Quién me dirá que hago mal tratando
de hazerla morir? ¿y quién no cree
que qual culpable lo merece?¹⁸

La ferma convinzione del suo diritto a diventare re provoca come logica conseguenza la necessità di punire con la morte Matilda, colpevole di non aver colto l'occasione di preservare il lignaggio del casato rifiutandosi di sposarlo e, quindi, indegna di ricoprire il suo ruolo perché incapace di comprendere che la "ragion di stato" deve essere anteposta alle ragioni affettive:

Y si bien mi conciencia algunas vezes
me representa toda la maraña
que por mis manos ha passado, entiendo
todavía que mayor d'ella es la culpa,
que no mía, pues tan poco miramiento
ha tenido a l' alteza de su casa,
qu'en ella ya no haviendo hombre quedado
sino yo, que de un padre con su padre
he nacido. Y pudiendo, antes deviendo,
(consentiéndolo el gran Pastor Supremo)
no con otro casarse que conmigo,
por no quitar de su linage el reino,
porfiada no quiso oír palabra
de quanto la real conveniencia
a ello l'obligava.¹⁹

¹⁸ I, 2, vv. 474-485.

¹⁹ I, 2, vv. 493-507.

Il Conte riesce a vendicarsi del rifiuto di Matilda solo grazie all'aiuto di quei cortigiani che, invece, si lasciano corrompere dalla promessa di nuove prospettive capaci di cambiare significativamente le loro esistenze. In quest'ambito, particolare importanza assume Elvira, cameriera della regina convinta ad ingannare a sua volta il cortigiano Fisberto con la falsa promessa, da parte del Conte, di sposarla alla morte di Matilda e di farla diventare regina. Nascosto da Elvira sotto il letto della sovrana, il malcapitato Fisberto crede davvero che la cameriera sia innamorata di lui, equivoco che lo fa cadere in una trappola mortale: il Conte, arrivato a palazzo in tutta fretta, lo pugnala e successivamente, con l'obiettivo di accusare Matilda di impudicizia e farla incarcerare, colloca nella tasca della vittima un falso biglietto in cui la giovane regina dichiarava il suo amore al cortigiano.

Intanto Elvira approfitta del tumulto generale provocato dal Conte per fuggire dal palazzo reale e rifugiarsi da lui, convinta della buona fede del Tortosa, di cui peraltro è incinta: una fiducia, la sua, del tutto mal riposta, poiché, nell'ottica del Conte, la cameriera della regina non è altro che un mezzo per raggiungere il suo obiettivo. Di questa convinzione del Tortosa è paradigmatica testimonianza un lungo monologo che occupa tutta la seconda scena del I atto. Prestiamo attenzione a un passaggio del suo discorso, in cui il protagonista, ricorrendo alla metafora della caccia, si riferisce a lei come fosse l'esca utilizzata dal cacciatore per catturare un falco:

pues sin ella
no havía poder pensar de hazer algo:
siendo ella camarera de la Reina,
d'ella me ha sido menester valerme
como buen caçador valer se suele
de ceñuelo con que del aire haze
baxar a tierra halcón a do lo tomen,
d'ella seguro he stado y más agora,
que escondida la tengo allá en mi casa.²⁰

Dopo averla nascosta in una stanza insieme ad una schiava selvaggia, non per proteggerla – come erroneamente credeva Elvira –, ma per impedirle di rivelare il loro segreto, egli progetta di liberarsi di lei dopo il parto per sposare un'altra donna.

²⁰ I, 2, vv. 627-635.

Resasi conto di essere prigioniera, Elvira cerca e trova aiuto in Amérigo, maggiordomo del Conte da sempre innamorato di lei, che la fa evadere e che tenta di sfuggire all'ira del Conte scappando con lei a Barcellona. Scoperti i fuggitivi, il Conte li raggiunge pugnalandolo a morte il maggiordomo, salvo perdere le tracce della cameriera che, terrorizzata, è sul punto di morire di parto; le sue urla, tuttavia, attirano uno dei giudici del Consiglio Supremo, che raccoglie la sua confessione pochi istanti prima che la cameriera esali l'ultimo respiro.

L'arrivo a Tarragona di Otoger, generale dell'esercito cristiano richiamato dall'Andalusia da Matilda per convolare a nozze con lei, ostacola il disegno del Conte, costretto ad accettare il duello con il cavaliere.

Temendo l'eventualità di uscire sconfitto dal duello con Otoger, il Conte, circa un'ora prima del confronto, corrompe il bottigliere Merino affinché uccida la regina in cambio di gioielli preziosi e denaro, affidandogli veleno e controveleno che un messaggero aveva portato con sé da Alessandria d'Egitto.

Diversamente da Elvira, ignara del male e della sofferenza che avrebbe provocato a se stessa e alla regina, Merino si dichiara disposto a qualsiasi tipo di azione pur di ricompensare il debito di riconoscenza nei confronti di colui il quale gli aveva dapprima salvato la vita e poi concesso il posto di bottigliere maggiore a corte:

Y así señor, me ayudaréis vos mismo
a pagaros en parte lo que os devo,
que mucho es, y no sé si con la vida
fuera bastante, mientras bien me acuerdo
qu'en la Casa Real por vos yo tengo
de botiller mayor plaça y asiento,
de más de haverme con el valor vuestro
quitado de las manos del verdugo,
aunque el negocio fue por cosa honrada.²¹

Incassata dunque la disponibilità di Merino, lungi dal limitarsi semplicemente a chiedere in cambio il favore, il Conte lo lega a sé con la promessa di una imminente ascesa economica e sociale:

Si entiendes que por mí la vida tienes,
también quiero que entiendas que llevarla
muy cómoda podrás por todas partes

²¹ III, 3, vv. 329-337.

y que, acabando de servir a otros,
de otros empeçarás a ser servido.²²

[...]

Y yo de más de darte esta cadena
y esta esmeralda por agora (pieças
de más valor de quatro mil ducados),
y de más de cargarte allá en mi casa
de mucha copia de dinero, al tiempo
que mucho mayor bien podré hazerte,
de tí me acordaré y de manera
que tú de mí te acuerdes para siempre.²³

A questo punto Merino non deve fare altro che promettere al Conte di eseguire il piano che con la morte della nipote gli consegnerà il trono di Taragona:

Yo bien podría dezir que prometido
no he, señor, de dar muerte a la Reina,
pues d'ello entre los dos no se ha tratado,

mas dezir quiero haverlo prometido
y lo prometo. Esto pero no deve
entenderse si no del proprio modo
y con la condición por vos propuesta,
¿si puedo, cómo puedo?²⁴

Il potente veleno che Merino dà al coppiere della regina è inodore e insapore, in grado di uccidere in sette ore senza che la persona avvelenata possa accorgersi di nulla fino a pochi istanti prima dello scadere del tempo.

Il duello tra Otoger e il Conte termina con la morte di quest'ultimo – non bisogna dimenticare che «los reyes de la tragedia finisecular mueren, por lo general, de forma violenta, después de haber destruido sus propia corte y sociedad»²⁵–, evento che genera un clima di festa in seno alla corte,

²² III, 3, vv. 338-342.

²³ III, 3, vv. 390-397.

²⁴ III, 3, vv. 398-404.

²⁵ A. HERMENEGILDO, *La realeza y el concierto político-social en el teatro del Quinientos*, in L. García Lorenzo (a cura di), *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, Madrid, Editorial fundamentos, 2006, pp. 21-44, p. 25.

felice di celebrare la ritrovata libertà della regina e, successivamente, il tanto agognato matrimonio tra i due giovani. Il destino scritto da Tortosa fa però il suo inesorabile corso: per effetto del veleno ingerito poche ore prima, la regina muore rapidamente tra lo sgomento generale della corte che la credeva libera e sul punto di sposare il suo cavaliere.

In assenza di una promessa di matrimonio ufficiale tra lui e Matilda, Otoger non ritiene opportuno aprire il corteo funebre, preferendo tornare sul campo di battaglia. Brisenda, nutrice della regina, muore di dolore pochi istanti dopo di lei.

La spirale di morte innescata dalle azioni del Conte si è conclusa ed ha completamente sovvertito il destino della corte: Fisberto è stato pugnalato, Elvira è morta di parto, Amérigo ha subito la stessa sorte di Fisberto, il Conte è morto per mano di Otoger, Matilda è stata avvelenata, Brisenda è morta di dolore pochi istanti dopo di lei, Merino è stato impiccato. La corte è inevitabilmente compromessa.

Pubblicata al tramonto del Cinquecento, la tragedia di Bevilacqua incarna perfettamente la preoccupazione che nell'immaginario collettivo di epoca aurea provoca il tema della sovversione del potere costituito: un sovvertimento che, dovuto alla smisurata ambizione di singoli individui, in epoca controriformistica travalica la mera dimensione politica, diventando un tradimento di un ordine divino. In questo senso, l'opposizione tra Matilda e il Conte di Tortosa si configura come un antagonismo dicotomico tra il bene e il male, tra le virtù cristiane dell'eroina e l'amoralità del suo aguzzino. Emblema di una fede profonda e senza ombre, la regina di Tarragona è portatrice di un messaggio di *pietas* e, al tempo stesso, paradigma di una sovrana giusta e naturalmente predisposta al bene, incapace di provare rancore e mossa da una profonda *pietas* anche nei confronti del Conte, la cui natura ambigua e menzognera è portatrice di un chiaro messaggio: «forçar se puede la ley para reinar»²⁶.

Bibliografia

BELTRAMI PIETRO, *Gli strumenti della poesia. Guida alla metrica italiana*, Bologna, il Mulino, 1996.

²⁶ I, 2, vv. 540-541.

- BEVILACQUA GIOVAN DOMENICO, *La reina Matilda*, Napoli, Felice Stigliola, 1597.
- CANONICA ELVEZIO, *Venere translingue: scrittura amorosa in spagnolo di autori italiani, tra Cinque e Seicento*, in D. A. Cusato, L. Frattale (a cura di), *La penna di Venere. Scritture dell'amore nelle culture iberiche*, Atti del XX congresso AISPI, Firenze 15-17 marzo 2001, Andrea Lipoli editore, 2002, pp. 59-69.
- CANONICA ELVEZIO, *Une tragédie italienne en vers espagnols. La Reina Matilda (1597) de Juan Dominico Bevilaqua*, in N. Dartai-Maranzai, J. F. Lattarico (a cura di), *Rivalités de plumes. XVe-XVIIe siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2018, pp. 35-64.
- CARTA AMBRA, *La morte tragica nel Cinquecento. Poetiche a confronto in Trissino e Tasso*, Pisa, ETS, 2018.
- CLERC SANDRA, *Verità e potere, ubbidienza e menzogna nella tragedia italiana del Cinquecento (1550-65)*, in «Annali d'italianistica», 34, 2016, pp. 219-242.
- COVARRUBIAS SEBASTIÁN DE, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. a cura di I. Arellano, R. Zafra, Madrid, Iberoamericana, 2006.
- CREMANTE RENZO, *Una tragedia cinquecentesca italo-spagnola: La Reyna Matilda di Giovanni Domenico Bevilacqua*, in F. Antonucci, S. Vuelta García (a cura di), *Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e oltralpe (secoli XVI-XVIII)*, Firenze, FUP, pp. 117-137.
- FREUND MARKÉTA L., *Algunas observaciones sobre Nise lastimosa y Nise laureada de Jerónimo Bermúdez*, in «Revista de Literatura», 19, 1961, pp. 103-112.
- HERMENEGILDO ALFREDO, *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona, Planeta, 1973.
- HERMENEGILDO ALFREDO, *El tirano en escena. Tragedias del siglo XVI*, Madrid, Biblioteca nueva, 2002.
- HERMENEGILDO ALFREDO, *La realeza y el concierto político-social en el teatro del Quinientos*, in L. García Lorenzo (a cura di), *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, Madrid, Editorial fundamentos, 2006, pp. 21-44.
- LINES DAVID A., REFINI EUGENIO, «Aristotele fatto volgare». *Tradizione aristotelica e cultura volgare nel Rinascimento*, Pisa, ETS, 2015.
- MURIEL ELVIRA, *Edición digital de una dedicatoria, escrita por Alexandro Pera, paratexto de la tragedia La Reina Matilda de Juan Dominico Bevilaqua*, Proyecto “Les Idées du Théâtre”, dirigido por Marc Vuillemoz, (Anne Cayuela y Christophe Couderc, área española) http://www.idt.paris-sorbonne.fr/corpus/index.php?table_name=idt&function=details&where_field=id&where_value=23.
- OLEZA JOAN, *De la tragedia al drama trágico. Rupturas de la comedia nueva*, in C. Couderc, H. Tropé (a cura di), *La tragédie espagnole et son contexte européen (XVIe -XVIIe siècles)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, pp. 127-139.
- PERRELLI FRANCO, *Poetiche e teorie del teatro*, Roma, Carocci, 2015.

- RICCO RENATO, *Le edizioni cinquecentesche della Poetica di Aristotele in Italia: un progetto di censimento*, in «Studi giraldiani», 1, 2015, pp. 119-123.
- SÁNCHEZ GARCÍA ENCARNACIÓN, *Sotto lo sguardo di Nebrija. Libri ispanici e teatro in castigliano alla corte dei di Capua-Pacheco*, in A. Zezza (a cura di), *Arti e lettere a Napoli tra Cinque e Seicento. Studi su Matteo di Capua Principe di Conca*, Roma, Officina Libraria, pp. 431-453.
- SCHMITT ARBOGAST, *La Poetica di Aristotele e la sua reinterpretazione nella teoria poetica del secondo Cinquecento*, in D. Lanza (a cura di), *La Poetica di Aristotele e la sua storia*, Pisa, ETS, 2002, pp. 32-43.
- SIEKIERA ANNA, *La «Poetica vulgarizzata et sposta per Lodovico Castelvetro» e le traduzioni cinquecentesche del trattato di Aristotele*, in M. Firpo, G. Mongini (a cura di), *Ludovico Castelvetro. Letterati e grammatici nella crisi religiosa del Cinquecento*, Firenze, Leo Olschki, 2008, pp. 25-45.
- VILLARI SUSANNA, *Esegesi aristotelica e drammaturgia. Postilla a due progetti di censimento*, in «Studi giraldiani», 2, 2016, pp. 75-92.

ILARIA MACERA
Università degli Studi di Firenze

Niccolò Tommaseo, *Sull'educazione* e la censura nel lombardo-veneto

Abstract

In the troubled years before 1848, the Italian States apply a prior censorship on books and journals circulation against subversive texts, entertainment works, plays, poetry, essays and historical novels. The debate on press freedom fully echoes the concerns of the national unification and of literature's role in the Risorgimento. In this context, Niccolò Tommaseo publishes *Sull'Educazione*, printed by Felice Le Monnier, but the work does not receive the approval of the Venetian censorship, which considers it an expression of a liberal tendency. This essay aims to analyse Tommaseo's work and his difficulties with the Venetian censorship, in order to reconstruct Tommaseo's thought on press freedom.

Negli anni convulsi che precedono il 1848, negli Stati italiani vige la censura preventiva sulla circolazione di testi stampati e il dibattito sulla libertà di stampa si riallaccia alle questioni dell'unificazione nazionale e del ruolo della letteratura nel processo risorgimentale. In questo quadro si colloca la pubblicazione della raccolta di scritti di Niccolò Tommaseo *Sull'Educazione*, edita nell'ottobre del 1846 per la «Biblioteca Nazionale» di Felice Le Monnier. Il contributo si propone di analizzare il testo e le sue difficoltà con la censura, ricostruendo la posizione di Tommaseo nei confronti della libertà di stampa.

La «disavventura editoriale»¹ che seguì la pubblicazione di *Sull'educazione*, la raccolta di testi di Niccolò Tommaseo stampata da Felice Le Monnier nell'ottobre del 1846², si intreccia con la complessa genesi del discorso che Tommaseo tenne, all'alba della breve stagione della Repubblica di Venezia, nell'Ateneo veneziano; discorso che portò «il dalmata in carcere, e di lì, direttamente, alla rivoluzione e al governo»³.

¹ R. CIAMPINI, *Un conflitto del Tommaseo con la censura e il discorso all'Ateneo di Venezia*, in «Rassegna storica del Risorgimento», XXIV, 1938, pp. 692-696, poi in *Studi e ricerche su Niccolò Tommaseo*, Roma, Edizioni di «Storia e Letteratura», 1944, pp. 269-280, p. 269.

² N. TOMMASEO, *Sull'educazione. Desiderii*, Firenze, Le Monnier, 1846.

³ R. CIAMPINI, *op. cit.*, p. 273.

Gli scritti di argomento pedagogico di Tommaseo ebbero una gestazione travagliata, a partire dalle edizioni del volume *Dell'educazione. Scritti varii*, edito a Lugano dalla tipografia di Giuseppe Ruggia una prima volta nel 1834 e una seconda nel 1836, con ampie aggiunte e rimaneggiamenti⁴, a cui seguì una *Giunta* nel 1838, per i tipi del Gondoliere a Venezia⁵. Sempre a Venezia, per la tipografia di Giorgio Andruzzi, nel 1842 pubblicò *Dell'educazione. Osservazioni e saggi pratici*, che tuttavia presentava contenuti e struttura differenti dalle opere precedenti⁶. Il testo ebbe l'*imprimatur* della censura, che giudicò la raccolta «assai interessante ed istruttiva, degna perciò dell'onore di stampa»⁷.

Non ebbe lo stesso esito il volume del 1846, nuovamente stampato a Venezia, che presentava i suoi scritti *Dell'educazione* «corretti e accorciati»⁸. Fu incaricato della revisione del testo il censore Luigi Parravicini⁹, il quale tuttavia si disse per-

⁴ N. TOMMASEO, *Dell'educazione. Scritti vari*, Lugano, Giuseppe Ruggia, 1834 e 1836. La seconda edizione luganese («con correzioni e giunte dell'Autore»), si apre con la dedica *A' suoi amici, l'Autore*, in cui, nel presentare la ristampa («di questi scritti ch'escono difettosissimi ancora, sebbene un po' meno scorretti di prima»), Tommaseo dichiara: «Sola una censura non soffro, quella che sembra sospettare in me poco *sincera coscienza*. Chi scrisse quelle parole, diede loro altro senso dal comunemente visitato; giacché mi concede egli stesso una *intenzione buona*. Or come mai intenzione buona in coscienza non retta!» [corsivi dell'autore]. La «censura» contro cui si difende è la recensione anonima nella «Biblioteca italiana» del novembre 1835, in cui l'autore è accusato di «un'eloquenza che appare piuttosto ispirata dalle illusioni di un giovane e dall'ardore di un missionario». Sulla questione, cfr. F. LO IUDICE, *Dell'educazione di Niccolò Tommaseo: studi per un'edizione critica e commentata*, in «Antologia Vieuxseux», X, 33, 2005, pp. 43-62.

⁵ N. TOMMASEO, *Giunta agli scritti varii intorno alla educazione*, Venezia, Co' tipi del Gondoliere, 1838, pp. 5-6.

⁶ Il testo riunisce scritti d'occasione, riflessioni di carattere pratico, lettere dell'autore e di altri corrispondenti. Cfr. N. TOMMASEO, *Dell'educazione. Osservazioni e saggi pratici*, Venezia, Giorgio Andruzzi, 1842.

⁷ V. MALAMANI, *Daniele Manin, Niccolò Tommaseo*, in «Rivista contemporanea», Firenze, I, 8, 1888, pp. 236-251, p. 248, citata in N. TOMMASEO, G. CAPPONI, *Carteggio inedito dal 1833 al 1874*, a cura di I. Del Lungo e P. Prunas, vol. II, Bologna, Zanichelli, 1914, p. 188.

⁸ Nel marzo del 1846, temendo di morire per una brutta influenza, scrisse al Capponi «Lascio corretti e accorciati quegli scrittucciacci sull'educazione stampati a Lugano», Niccolò Tommaseo a Gino Capponi, [Venezia, 13 marzo 1846], *ivi*, p. 324.

⁹ Luigi Parravicini (1800-1880), pedagogista milanese, censore del territorio veneziano dal 1841, conosciuto per il libro di lettura *Giannetto* (Como, Pietro Ostinelli, 1837). Sulla sua attività e sul rapporto travagliato con Tommaseo, cfr. M. BERENGO, *Appunti su Luigi Alessandro Parravicini. La metodica austriaca della Restaurazione*, in A. Mastrocinque (a cura di), *Omaggio a Pietro Treves*, Padova, Antenore, 1983, pp. 1-17, p. 10.

suaso che in alcuni punti il libro avesse «piuttosto di politica repubblicana che di pedagogia»¹⁰, e scorrettamente, secondo il giudizio di Tommaseo, parlò della faccenda con altri prima di avvertirne l'autore¹¹. Amareggiato dalla «falsità fatta credere dal Parravicini al Governo»¹², e dallo «sleal modo come il Parravicini usò», ovvero lo «spettegoleggiare che i censori novelli fanno, seminando per piazza i segreti d'ufficio»¹³, lo scrittore richiese indietro l'opera, rivolgendosi all'editore francese Felice Le Monnier, residente a Firenze dal 1831, per pubblicare gli scritti fuori dal territorio veneziano, pratica severamente proibita dal governo austriaco.

Già frequentato da Tommaseo negli anni fiorentini, Le Monnier aveva da qualche anno fondato una nuova collana, la «Biblioteca nazionale», destinata nel corso della sua lunga storia a ospitare più di duecento volumi dalla copertina rosa, tra classici della letteratura italiana e opere di protagonisti del Risorgimento come Guerrazzi, Pellico, Giusti e Gioberti. Inaugurata nel 1843 con l'avventurosa edizione dell'*Arnaldo da Brescia* di Giovan Battista Niccolini, stampato a Marsiglia e poi venduto clandestinamente in Toscana, la collana era la risposta dell'editore alla responsabilità morale e civile di fornire libri che ispirassero e guidassero la nazione¹⁴. La collana era malvista dalla censura austriaca, al punto che lo stesso Le Monnier dovette rinunciare a usare alcuni dei suoi volumi come compenso per Tommaseo, riconoscendo che non essendo in sua «facoltà» fargli «avere un esemplare dei volumi pubblicati dalla Biblioteca Naz.le in Venezia a motivo di parecchie opere non costà permesse», si rassegnava a pagare l'autore in «denari contanti»¹⁵.

¹⁰ Supplica di Parravicini alla Luogotenenza, 2 febbraio 1850, citata in *ivi*, p. 12.

¹¹ *Ivi*, p. 11.

¹² Niccolò Tommaseo a Gino Capponi, Venezia, primi di giugno 1846, ora in N. TOMMASEO, G. CAPPONI, *op. cit.*, pp. 355-356.

¹³ N. TOMMASEO, *Diario intimo*, a cura di R. Ciampini, Torino, Einaudi, 1946, p. 405. E nuovamente cinque giorni dopo: «Scrivo al novello censore una lettera ove mi dolgo della scortesia usatami dal censore Parravicini, che senza farmene avvertito, e senza conoscere l'intero volume ch'io intendeva stampare, lo denuncia al Governo come ristampa di libro proibito: e scrivo non perch'io spero giustizia, ma perché mi parrebbe di colpevole e pericoloso esempio il tacere», p. 407.

¹⁴ Al riguardo, cfr. C. CECCUTI, *Un editore del Risorgimento. Felice Le Monnier*, Firenze, Le Monnier, 1974.

¹⁵ Felice Le Monnier a Niccolò Tommaseo, Firenze, 4 maggio 1846, conservata presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, da qui in avanti BNCF, con catalogazione Tomm. 95, 19, 7. Tommaseo aveva richiesto i volumi, «con lo sbasso del terzo», «per danaro contante», in Niccolò Tommaseo a Felice Le Monnier, Venezia, 24 febbraio 1847, BNCF Le Monn. B. 3. 68.

Nel settembre del 1846, l'editore francese si accordò con Tommaseo per acquistare i diritti per cinque anni del volume «intitolato *Scritti scelti dell'Educazione*», a condizione che il libro avesse una «Prefazione» nella quale Tommaseo dichiarasse di aver scelto personalmente i testi¹⁶. I primi di ottobre, Le Monnier pubblicò *Sull'educazione. Desiderii*, con una premessa in cui Tommaseo precisava:

Delle cose che nello spazio di vent'anni ho scritte intorno all'educazione, non già ch'io m'assumessi autorità di maestro ma perché sentivo la grande importanza dell'argomento, raccolgo ora quelle che mi paiono aver meno perduto opportunità, e sulle quali vorrei che con nuovi pensieri ed esperienze altri più degni spargessero miglior luce.¹⁷

Il testo mirava a rinnovare la coscienza degli italiani, perseguendo un intento educativo che tuttavia aspirava ad una rigenerazione non solo morale, ma politica. «Vorrei che gli Italiani vedessero chiaramente che d'ogni loro sventura e speranza» – era scritto nella premessa all'opera – «l'educazione è radice: vorrei che vedessero quanto s'è fatto sinora esser poco al bisogno»¹⁸. La prima sezione della *Parte prima* si occupava «Dell'educazione, unico rimedio alle piaghe sociali»¹⁹.

In seguito alla pubblicazione del libro, Le Monnier tentò di far arrivare a Tommaseo dieci esemplari, spedendoli al libraio Giovanni Ponzoni, ma il tentativo non ebbe fortuna, e la questione si trascinò per diversi mesi. Trovatosi nell'impossibilità di reperire le copie, Tommaseo scrisse nuovamente all'editore l'anno successivo, lamentando che «il libro sull'Educazione a Venezia non passa[va]; a Trieste sì» e pregando dunque Le Monnier di far «da quella via pervenire i dodici [...] che andranno in regalo»²⁰.

¹⁶ Cfr. Felice Le Monnier a Niccolò Tommaseo, Firenze, 21 settembre 1846 BNCf Tomm. 95, 19, 2.

¹⁷ N. TOMMASEO, *Sull'educazione*, cit., p. 1.

¹⁸ Ivi, p. 2.

¹⁹ Ivi, p. 3.

²⁰ Niccolò Tommaseo a Felice Le Monnier, Venezia, 8 maggio 1847, BNCf Le Monn. B. 3, 71. Le Monnier, attraverso Vieusseux, rispose tuttavia che «quant à la demande que fait Mr. Tommaseo par votre entremise j'en sais qu'y répondre; car je n'ai pas dans ce moment la faculté ni la possibilité de disposer à Trieste d'aucun exemplaire du volume *Sull'educazione*. Il me semble du reste qu'il droit être peu difficile de récupérer les 12 ex. Que j'ai adressés à Ponzoni d'ordre de Mr. Tommaseo», Giampietro Vieusseux a Niccolò Tommaseo, Firenze, 4 maggio 1847, ora in N. TOMMASEO, G. P. VIEUSSEUX, *Carteggio inedito fra Niccolò Tommaseo e Giovan Pietro Vieusseux*, vol. III. 1, 1840-1847, a cura di V. Missori, Firenze, Le Monnier, 2002, p. 463.

Nel marzo del 1847, l'Ufficio di revisione dei libri e delle stampe di Venezia²¹ si interessò della pubblicazione illegale, e incaricò dell'indagine, come ricostruisce Ciampini dai documenti originali, la Delegazione provinciale, che tuttavia non riscontrò altro che un «*traviamento amministrativo*»²², nella negligenza dell'autore di aver stampato il libro fuori dai confini veneziani. La Delegazione, inoltre, propose di classificare l'opera non con l'etichetta *damnatur* (che ne avrebbe impedito la vendita e la lettura) ma con l'*erga schedam*, perché, sebbene «congiuntamente a sani e morali principi» manifestasse «una tendenza liberale ed in più luoghi accortamente discorde dai vigenti sistemi politici», tuttavia non sembrava «d'un'indole così assolutamente pericolosa e sovvertitrice», né che si potesse caratterizzare come «*rivoluzionaria*, né di tale perversa natura che darsene possa il titolo di *incendiaria*»²³. La dicitura *erga schedam*, secondo le rigide normative del *Piano generale*, indicava le opere che potevano essere date in lettura esclusivamente a chi avesse un permesso governativo²⁴.

Condannato il 21 luglio 1847 a pagare l'ammonta di 100 fiorini, Tommaseo fu invitato a chiarire la sua posizione, e rispose il 3 agosto:

Il sottoscritto, che sa di non avere violata legge né divina né umana scrivendo di educazione, anzi adempito, quant'era nelle sue forze, un debito sacro, crede non abbisognare di giustificazione nessuna: e tiene per fermo che la Delegazione lo sappia non meno. Quanto alla ristampa fiorentina, liberamente ammessa in tutte le provincie austriache fuori che qui, non vedend'egli a che fine tale richiesta sia fatta, né se gli schiarimenti ch'esso può dare, sarebbero per nuocere ai terzi, si crede in dovere di non farne parola. Questa è la sola risposta che il Tommaseo reputi conveniente al decoro proprio e dell'autorità interrogante.²⁵

²¹ L'Ufficio centrale di censura istituito nel 1815 fu denominato dal 1824 Ufficio di revisione dei libri e delle stampe. I censori dei capoluoghi di provincia erano alle dipendenze del Delegato provinciale, che a sua volta dipendeva dall'Ufficio centrale.

²² Rapporto della Delegazione provinciale, 21 luglio 1847 (Biblioteca del Museo Correr, Carte Manin, Polizia austriaca dal 1799 al 1848, n. 1210), come riportato in R. CIAMPINI, *op. cit.*, p. 274 [corsivo dell'autore].

²³ *Ibidem* [corsivi dell'autore].

²⁴ Cfr., tra gli altri, F. BERTOLIATTI, *La censura nel Lombardo-Veneto (1814-1848)*, Milano, Tipografia del "Popolo d'Italia", 1940; G. BERTI, *Censura e circolazione delle idee nel Veneto della restaurazione*, Venezia, Deputazione di storia patria, 1989; M. I. PALAZZOLO, *I libri, il trono, l'altare. La censura nell'Italia della restaurazione*, Milano, FrancoAngeli, 2003.

²⁵ Censura di Venezia a Niccolò Tommaseo, BNCf Tommaseo 184, 3.

Riportando la lettera a Giovan Pietro Vieusseux, lo scrittore commentò: «Se questa risposta non gli contenta, mi puniscano pure. La pena è una multa di 100 fiorini, a chi non può pagare, l'arresto»²⁶.

Le motivazioni proposte nella scarna lettera del 3 agosto furono ampliate in occasione del ricorso, che Tommaseo presentò il mese successivo, il 6 settembre 1847. L'argomentazione dello scrittore si fondava su un'accurata analisi della legge che regolava la stampa nel territorio austriaco, entrata in vigore nel 1815. Con stringenti ragionamenti legislativi, Tommaseo faceva notare come la legge del 1815 non vietasse le stampe fuori dai confini imperiali, e che, di fatto, questa non fosse mai stata abrogata. Lo scrittore riaffermava inoltre il proprio diritto (e dovere) di opporsi ad una legge percepita come ingiusta:

Il sottoscritto pertanto [...] nega che qui sia colpa; nega che il legislatore abbia inflitto una pena; nega che questa qualunque prescrizione sia stata eseguita con equità [...]; afferma che quand'anco la legge vi fosse, questa sarebbe stagione di doverla mutare; protesta contro l'ingiusta condanna non tanto per se, quanto per altri [...] protesta non per l'utile proprio (che di buon grado farebbe anche maggiore sacrificio all'amore del vero) ma per la dignità dell'umano pensiero. E quand'anco leggi gli fossero avverse di ciò (che non sono) non è irriverenza né orgoglio il pensare che il tranquillo privato lamento d'un debole ed oscuro uomo, quando sia con lui la giustizia e il senso comune, abbia nell'opinione degli uomini potenza e autorità inaccessibile al rimprovero, e non violabile dalla pena.²⁷

Tommaseo aveva già affermato con forza in alcuni scritti precedenti, tra cui *Dell'Italia* (1835), il saggio politico che aveva pubblicato nell'esilio parigino, che l'uso improprio della censura fosse un delitto contro «la dignità dell'umano pensiero»²⁸. La pratica illegittima della censura, scriveva, lede «un diritto di proprietà ben più sacro di quello pel quale i principi si dicono legittimi; pro-

²⁶ Niccolò Tommaseo a Giovan Pietro Vieusseux, 2 agosto 1847, ora in N. TOMMASEO, G. P. VIEUSSEUX, *op. cit.*, pp. 480-481. E continua: «Se fossimo in altro paese questa sarebbe l'opportunità di punire i punitori: andando in carcere, intanto che la città raccogliesse una somma da destinare a uso pio; e uscito di carcere dare i 100 fiorini del mio alle scuole infantili. Ma a Venezia non solo non intenderebbero l'invito, anzi, tra censori e letterati e gentiluomini e vecchie galanti, direbbero ch'io sono stato cacciato in carcere per non aver come pagare un debito di 3000 lire austriache. *N'est par martyr qui veut*» [corsivo dell'autore].

²⁷ Niccolò Tommaseo all'Eccelso I. R. Governo, Venezia, 6 settembre 1847, ora in R. CIAMPINI, *op. cit.*, p. 277.

²⁸ *Ibidem*.

prietà del dovere, proprietà della intelligenza, proprietà di se stesso»²⁹. Non solo, ma continuava «Fra i delitti politici soglionsi comprendere quegli scritti che al Governo non piacciono: ma il contrario talvolta è delitto»³⁰.

Il ricorso contro l'ingiusta pena trovò il suo naturale sbocco in una petizione che Tommaseo volle presentare in occasione del IX Congresso degli scienziati italiani, che si tenne a Venezia dal 13 al 29 settembre 1847. Lontano dalla città lagunare, Tommaseo lasciò la sua richiesta nelle mani di Daniele Manin e del conte Carlo Leoni, che si era fatto incarico di procurarsi altre sottoscrizioni. La petizione, «nella quale dalla stessa legge austriaca eran tratti gli argomenti»³¹, non ebbe tuttavia molto successo, Cesare Cantù decise di non sottoscrivere, e Leoni, «che prometteva, si trass[e] indietro»³².

Lo scrittore dalmata non si dette per vinto, deciso a contrastare «le presenti condizioni di chi vive in Venezia»³³, come scrisse a Le Monnier il 25 dicembre del 1847, di risposta alla proposta dell'editore di recarsi di persona all'Ufficio della censura per richiedere nuove stampe a lui dirette:

non saprei come fare intendere a chi abita a Firenze³⁴ le presenti condizioni di chi vive in Venezia. Ella vuole ch'io vada alla censura a chiedere le stampe in-

²⁹ N. TOMMASEO, *Opuscoli inediti di F. Girolamo Savonarola [Dell'Italia. Libri cinque]*, Paris, Imprimerie de Pihan Delaforest, [1835], poi *Dell'Italia. Libri cinque*, a cura di G. Balsamo Crivelli Torino, Utet, 1920-1921, ora in ristampa anastatica, a cura di F. Bruni, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2003, pp. 194-197.

³⁰ Ivi, p. 222. E ancora: «Si vieta ad un autore dar in luce gli scritti dalla censura approvati, poi si offre di rifargli le spese della stampa per punire sé del proibito delitto, e per fare indenne il colpevole del delitto commesso. Massima principale della Toscana politica è questa: "Se certe verità non lasciamo profferire, se certi atti puniamo, non è già per noi, ma è timore degli altri potentati. Noi né principi abbiamo né forza, né volontà, né diritto: all'altrui volontà ministriamo. Persona o cosa che all'Austria non piaccia, fosse a noi cara, come soffrirla? E come negar luogo nelle nostre gazzette alle liste di proscrizione dal russo carnefice vergate col sangue?"». E nelle *Applicazioni morali* del terzo libro, tra le libertà di associazione e di educazione, «non diritti ma doveri inalienabili», aggiunge la libertà di stampa.

³¹ Niccolò Tommaseo a Gino Capponi, Venezia, 3 dicembre 1847, ora in N. TOMMASEO, G. CAPPONI, *op. cit.*, p. 585.

³² *Ibidem*.

³³ Niccolò Tommaseo a Felice Le Monnier, Venezia, 25 dicembre 1847, BNCF, Le Monn. B. 3. 75.

³⁴ Sulla censura sotto Leopoldo II, cfr. i fondamentali studi di A. DE RUBERTIS, *Studi sulla censura in Toscana*, Pisa, Nistri-Lischi, 1936 e *Nuovi studi sulla censura in Toscana con documenti inediti*, Firenze, La nuova Italia, 1951; D. M. BRUNI, *L'organizzazione della censura preventiva nel Granducato di Toscana dal 1814 al 1847*, in «Archivio Storico Italiano», CLX, 3, 593, 2002, pp. 515-554 e *La censura di Morfeo. Il controllo delle stampe nella Toscana della restaurazione*, in «Clio», XXXVIII, 2, 2002, pp. 203-229.

viatemi: ma non sa che stampare fuori di stato senza licenza di questa Censura vogliono sia cosa proibita, qualunque cosa si stampi; non sa che per questo io mi trovo sotto processo. Non potrei dunque richiedere stampe dirette a me senza rischio di sentirmi domandare: che parte in codeste stampe è la vostra? – Né io degnerei certamente rispondere altro che il vero, ed ecco data loro nuov'anime contro di me. Ella già vede che io pubblicamente confesso cose stampate fuori senza licenza; ed affronto nuovi processi, in capo ai quali sta la multa, o la carcere senza contare la pena da sopraggiungere se lo scritto contenesse in sé cosa proibita. Ma quello che non posso e non voglio fare gl'è andare all'ufficio di Censura a richiedere le stampe direttemi: richiederle per diritto, secondo loro non posso: richiederle per grazia, non voglio.³⁵

Deciso a riaffermare «quello che non s'era saputo dire a bassa voce da molti [...] solo a voce alta», e «le sottoscrizioni non volute raccogliere da mano a mano, raccorle in pieno Ateneo»³⁶, presentò nuovamente la petizione il 30 dicembre 1847 all'Ateneo di Venezia, con un celebre discorso che trovò il plauso dell'assemblea. Pubblicato solo in seguito, il discorso fu letto di fronte a un'adunanza così numerosa che la direzione fu costretta a trasferire i presenti nella sala maggiore, senza poter registrare i nomi dei soci intervenuti. Tommaseo parlò in difesa del diritto, se pagate «puntualmente le imposte», di «dire e stampare quel che la legge di dire e stampare ci consentiva»³⁷. Diritto garantito nuovamente dalla legge del 1815, che assicurava «agli Scrittori facoltà d'esaminare l'amministrazione dello Stato in genere e ne' suoi rami, scoprirvi difetti, od errori, proporre miglioramenti, svelare avvenimenti passati»³⁸. Chiese dunque che «i primi censori» rendessero «le ragioni del loro divieto, come sogliono gli altri tribunali anco in cose di meno importanza», e che «i sudditi austriaci i quali stampassero fuor di Stato» non fossero «tenuti colpevoli per questo solo che stampano fuor di Stato senza licenza»³⁹.

La conclusione incitava a un vero e proprio atto di coraggio:

Io vi presento, o signori, con la mano sinistra la legge, con la destra l'istanza che n'è necessario complemento. L'onore della Nazione richiede un atto, più atti, di co-

³⁵ Niccolò Tommaseo a Felice Le Monnier, Venezia, 25 dicembre 1847, cit.

³⁶ N. TOMMASEO, *Venezia negli anni 1848 e 1849. Memorie storiche inedite*, a cura di P. Prunas, Firenze, Le Monnier, 1931, pp. 11-12.

³⁷ N. TOMMASEO, *Discorso letto all'Ateneo di Venezia il 30 dicembre 1847*, in *Delle nuove speranze d'Italia, presentimenti*, Firenze, Le Monnier, 1848, pp. 173-189, p. 180.

³⁸ Ivi, pp. 186-187.

³⁹ Ivi, pp. 187-188.

raggio civile, dai quali l'opinione pubblica venga in modo chiaro e concorde manifestata. Atti tali saranno sorgente d'inesauribili benefizi, il tempo stringe: perderlo nel sguardarsi biecamente, sarebbe rovina e vergogna non meno a' governanti che a' sudditi. I momenti sono gravi, e i governanti lo sanno.⁴⁰

Nella notte tra il 17 e il 18 gennaio, Tommaseo venne accusato di cospirazione contro il governo austriaco e arrestato con Daniele Manin⁴¹. I moti per la loro scarcerazione, nel marzo seguente, portarono alla Rivoluzione di Venezia.

Bibliografia

- AGOSTINI TERESA, GOTTARDI MICHELE (a cura di), *Di tutte le leggi giuste sapremo mantenerci osservanti*, Atti della Giornata di Studi per il bicentenario della nascita di Niccolò Tommaseo, Venezia 29 novembre 2002, in «Ateneo Veneto. Rivista di Scienze, Lettere ed Arti», CXCI, Terza serie, I, 3, 2004.
- BERENGO MARINO, *Appunti su Luigi Alessandro Parravicini. La metodica austriaca della restaurazione*, in A. Mastrocinque (a cura di), *Omaggio a Piero Treves*, Padova, Antenore, 1983, pp. 1-17.
- BERTI GIAMPIETRO, *Censura e circolazione delle idee nel Veneto della Restaurazione*, Venezia, Deputazione di storia patria, 1989.
- BERTOLIATTI FRANCESCO, *La censura nel Lombardo-Veneto (1814-1848)*, Milano, Tipografia del «Popolo d'Italia», 1940.
- BRUNI DOMENICO MARIA, *L'organizzazione della censura preventiva nel Granducato di Toscana dal 1814 al 1847*, in «Archivio Storico Italiano», CLI, 3, 593, 2002, pp. 515-554.
- BRUNI DOMENICO MARIA, *La censura di Morfeo. Il controllo delle stampe nella Toscana della restaurazione*, in «Clio», XXXVIII, 2, 2002, pp. 203-229.
- CECCUTI COSIMO, *Un editore del Risorgimento. Felice Le Monnier*, Firenze, Le Monnier, 1974.
- CIAMPINI RAFFAELE, *Un conflitto del Tommaseo con la censura e il discorso all'Ateneo di Venezia*, in «Rassegna storica del Risorgimento», XXIV, 1938, pp. 692-

⁴⁰ Ivi, p. 188.

⁴¹ Sui rapporti tra Tommaseo e Manin, cfr. M. GOTTARDI, *Tommaseo, l'Ateneo Veneto e Venezia*, in «Ateneo Veneto», CXCI, terza serie, I, 2004, pp. 113-128. N. TOMMASEO, D. MANIN, *Carteggio Tommaseo-Manin (Missione del Tommaseo a Parigi, agosto-dicembre 1848)*, a cura di G. Gambarin, in *La Repubblica Veneta nel 1848-49*, Padova, 1949, pp. 279-280.

- 696, poi in *Studi e ricerche su Niccolò Tommaseo*, Roma, Edizioni di «Storia e Letteratura», 1944, pp. 269-280.
- DE RUBERTIS ACHILLE, *Nuovi studi sulla censura in Toscana con documenti inediti*, Firenze, La nuova Italia, 1951.
- DE RUBERTIS ACHILLE, *Studi sulla censura in Toscana*, Pisa, Nistri-Lischi, 1936.
- FRAJESE VITTORIO, *La censura in Italia. Dall'Inquisizione alla Polizia*, Roma-Bari, Laterza, 2014.
- LO IUDICE FRANCESCA, *Dell'educazione di Niccolò Tommaseo: studi per un'edizione critica e commentata*, in «Antologia Vieusseux», X, 33, 2005, pp. 43-62.
- MALAMANI VITTORIO, *Daniele Manin, Niccolò Tommaseo*, in «Rivista contemporanea», Firenze, I, 8, 1888, pp. 236-251.
- MENA FABRIZIO, *Stamperie ai margini d'Italia. Editori e librai nella Svizzera italiana 1746-1848*, Bellinzona, Casagrande, 2003.
- PALAZZOLO MARIA IOLANDA, *I libri, il trono, l'altare. La censura nell'Italia della restaurazione*, Milano, FrancoAngeli, 2003.
- TOMMASEO NICCOLÒ, CAPPONI GINO, *Carteggio inedito dal 1833 al 1874*, a cura di I. Del Lungo e P. Prunas, vol. II, Bologna, Zanichelli, 1914.
- TOMMASEO NICCOLÒ, *Dell'educazione. Scritti vari*, Lugano, Giuseppe Ruggia, 1834.
- TOMMASEO NICCOLÒ, *Diario intimo*, a cura di R. Ciampini, Torino, Einaudi, 1946.
- TOMMASEO NICCOLÒ, *Discorso letto all'Ateneo di Venezia il 30 dicembre 1847*, in *Delle nuove speranze d'Italia, presentimenti*, Firenze, Le Monnier, 1848, pp. 173-189.
- TOMMASEO NICCOLÒ, *Giunta agli scritti vari intorno alla educazione*, Tipi del Gondoliere, 1838.
- TOMMASEO NICCOLÒ, *Opuscoli inediti di F. Girolamo Savonarola [Dell'Italia. Libri cinque]*, Paris, Imprimerie de Pihan Delaforest, [1835], poi *Dell'Italia. Libri cinque*, a cura di G. Balsamo Crivelli, Torino, Utet, 1920-1921, ora in ristampa anastatica, a cura di F. Bruni, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2003.
- TOMMASEO NICCOLÒ, *Sull'educazione. Desiderii di Niccolò Tommaseo*, Firenze, Felice Le Monnier, 1846.
- TOMMASEO NICCOLÒ, *Venezia negli anni 1848 e 1849. Memorie storiche inedite*, a cura di P. Prunas, Firenze, Le Monnier, 1931, pp. 11-12.
- TOMMASEO NICCOLÒ, MANIN DANIELE, *Carteggio Tommaseo-Manin (Missione del Tommaseo a Parigi, agosto-dicembre 1848)*, in G. Gambarin (a cura di), *La Repubblica Veneta nel 1848-49*, Padova, Cedam, 1949.
- TOMMASEO NICCOLÒ, VIEUSSEUX GIOVAN PIETRO, *Carteggio inedito fra Niccolò Tommaseo e Giovan Pietro Vieusseux*, vol. III. 1, 1840-1847, a cura di V. Missori, Firenze, Le Monnier, 2002.

Fonti archivistiche

- CENSURA DI VENEZIA, *Lettera a Niccolò Tommaseo*, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Tommaseo 184, 3.
- LE MONNIER FELICE, *Lettera a Niccolò Tommaseo*, Firenze, 4 maggio 1846, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Tomm. 95, 19, 7.
- LE MONNIER FELICE, *Lettera a Niccolò Tommaseo*, Firenze, 21 settembre 1846 Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Tomm. 95, 19, 2.
- TOMMASEO NICCOLÒ, *Lettera a Felice Le Monnier*, Venezia, 24 febbraio 1847, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Le Monn. B. 3. 68.
- TOMMASEO NICCOLÒ, *Lettera a Felice Le Monnier*, Venezia, 8 maggio 1847, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Le Monn. B. 3, 71.
- TOMMASEO NICCOLÒ, *Lettera a Felice Le Monnier*, Venezia, 25 dicembre 1847, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Le Monn. B. 3. 75.

LUCA MOZZACHIODI
Università di Bologna

Avanguardia o mediazione
Eстетica, politica e storia letteraria
in una polemica tra Fortini e Perlini

*Al bacio di Giuda per gli operai
segue il bacio di Giuda per gli artisti.
L'incendiario che strascica il bidone di benzina,
si avvicina ghignando all'Accademia delle Arti.*
Bertolt Brecht¹

Abstract

In 1966 Franco Fortini publishes the essay *Due Avanguardie* in which he tries to provide a brief historical and aesthetical comparison between the Avant-garde of the twenties and the Italian *Neoavanguardia* mainly represented by the Gruppo '63.

The year after Tito Perlini replies with another essay accusing the poet of being too conditioned, in his criticism, by the Hegelian and romantic influences. Fortini insists in 1968 subverting Perlini's statements and reaffirming his preference for Marxist humanism and dialectical classicism.

I will comment those texts to show how what could have been a simple disagreement between intellectual implies indeed the deep theoretical confrontation between Adorno and Lukács on the topic of subversion in the work of art, also considering that both Fortini and Perlini use those theories to read social struggle in Italy in the Sixties, particularly the facts of 1968.

Nel 1966 Franco Fortini pubblica il saggio *Due Avanguardie*. Lo scritto, confluito nella seconda edizione di *Verifica dei poteri*, tenta una periodizzazione storico-estetica delle avanguardie storiche contrapponendole alla Neoavanguardia che prendeva piede in Italia attraverso il Gruppo '63.

L'anno seguente Tito Perlini, replica con un saggio su «Nuova Corrente»: *Avanguardia e Mediazione (a proposito di un saggio di Franco Fortini)*. Il filosofo accusa il poeta di avere una visione estetica viziata e di cercare nella letteratura l'immagine di una possibile ricomposizione umanistico etica, una promessa di felicità svelata nella sua fallacia dall'evoluzione della società. Fortini replica ancora, nel 1968, sulla stessa

¹B. BRECHT, *Poesie e canzoni*, Torino, Einaudi, 1959, p. 212.

«Nuova Corrente» con il saggio *Avanguardia e mediazione (risposta a Tito Perlini)* capovolgendo le affermazioni e affermando la sua vocazione ad un socialismo umanistico e a un classicismo dialettico in letteratura.

Con una lettura dei testi cercherò di dimostrare come in quella che sembrerebbe una banale schermaglia tra intellettuali si celi il grande confronto teorico tra Adorno e Lukács sul problema della sovversività dell'opera d'arte e come sia Perlini che Fortini se ne servano per leggere quello che alla fine degli anni Sessanta sta accadendo in Italia nelle lotte sociali.

1.

Questa mia breve nota espositiva, secondo il tempo e il caso del nostro ritrovarsi qui, ha per oggetto uno scambio di saggi e note polemiche tra Franco Fortini, all'epoca dei fatti già noto poeta e critico con alle spalle l'importante prima edizione di *Verifica dei poteri*² (1965), e Tito Perlini, nel 1966-67 autore solo di pochi articoli, ma che si preparava a far uscire nel 1968 ben tre libri dedicati rispettivamente a Kierkegaard³, Marcuse⁴ e Lukács⁵. Dietro questo scambio però, come vedremo, si sono addensate molte delle problematiche non solo estetiche ma politiche dell'avanguardia degli anni Sessanta.

La prima nota di Fortini fa parte di una miscellanea dal titolo *Avanguardia e neo-avanguardia* edita da Sugar nel settembre 1966⁶, in questa oltre al nome di Fortini vanno ricordati tra gli altri quelli di Scalia, Sanguineti, Debenedetti e Sergio Quinzio. Il Gruppo '63 è al suo apice, dopo l'incontro di Palermo molti dei componenti iniziano a pubblicare le loro opere maggiori, escono raccolte di saggi sul romanzo sperimentale⁷, ma anche nel cinema e nelle arti figurative (l'arte informale e l'arte povera) c'è fermento. Spesso dietro il modello di analoghi rinnovamenti europei, nasce dunque il bisogno di dare una cornice e un'interpretazione critica e storica di questi fenomeni estetici e poli-

² Cfr. F. FORTINI, *Verifica dei poteri*, Milano, Il Saggiatore, 1965.

³ T. PERLINI, *Che cosa ha detto veramente Kierkegaard*, Roma, Ubaldini, 1968.

⁴ T. PERLINI, *Che cosa ha veramente detto Marcuse*, Roma, Ubaldini, 1968.

⁵ T. PERLINI, *Utopia e prospettiva in György Lukács*, Bari, Dedalo, 1968.

⁶ A. BARBATO (a cura di), *Avanguardia e Neo-avanguardia*, Milano, Sugar, 1966.

⁷ Ricordiamo solo per brevità: N. BALESTRINI, A. GIULIANI (a cura di), *Gruppo 63. La nuova letteratura*, Palermo, 1963, Milano, Feltrinelli, 1964; N. BALESTRINI (a cura di), *Il romanzo sperimentale*, Palermo, 1965, Milano, Feltrinelli, 1966.

tici e a queste nuove ricerche letterarie; a questo proposito lo scritto di Fortini (che apre non a caso il volume) risponde pienamente all'intento.

Il critico afferra, come si suol dire, il problema per le corna e già dalle prime battute del saggio introduce una delle tesi fondamentali con il suo portato storico.

Riprendendo un motivo di Lukács si può dire che la cosiddetta avanguardia storica è fondata sul rifiuto della categoria della mediazione. L'atteggiamento avanguardistico nasce, si sa, con il Romanticismo, da un senso molto vivo della contraddizione e del conflitto.⁸

Nel procedere delle prime sezioni del saggio Fortini mette poi in chiaro come la caratteristica fondamentale del pensiero avanguardistico sia la sua adialetticità nella forma di una contrapposizione immediata e assoluta: noi o loro, l'arte nuova o l'arte vecchia, il soggetto libero o le costrizioni sociali. Naturalmente, nel pensare questo non ha in mente tanto le minori esperienze dell'avanguardia italiana quanto le grandi correnti di quella europea e in particolare i futuristi russi, gli espressionisti tedeschi e soprattutto quello che lui stesso ha definito il movimento surrealista. Gli è dunque facile collocare queste esperienze all'interno di un quadro più generale della storia culturale europea, pensiamo all'antologia dei surrealisti da Fortini curata con Binni nel 1959⁹, che prende le mosse addirittura da Rimbaud. In questo senso ha certamente influito su di lui il saggio di Walter Benjamin *Il surrealismo ultima istantanea degli intellettuali europei*¹⁰ (1929) tanto che, riprendendo alcune formulazioni, scriverà in apertura alla seconda edizione dell'antologia: «il surrealismo non si era voluto impresa letteraria o artistica o politica, ma scoperta e appropriazione di una realtà diversa da quella proposta alla coscienza quotidiana. È trasformazione generale dell'intelletto umano»¹¹. Altrove, con

⁸ F. FORTINI, *Due Avanguardie*, in *Saggi ed epigrammi*, Milano, Mondadori, 2003, pp. 77-92, p. 77.

⁹ Cfr. F. FORTINI, L. BINNI, *Il movimento surrealista*, Milano, Garzanti, 1959. Il brano rimbaudiano inserito è, non a caso, la lettera a Paul Demy conosciuta comunemente come "lettera del veggente".

¹⁰ W. BENJAMIN, *Avanguardia e rivoluzione. Saggi sulla letteratura*, trad. di A. Marietti, Torino, Einaudi, 1973. Il saggio delinea nel surrealismo e nel suo legame con la psicoanalisi soprattutto l'ultimo sussulto comune della coscienza artistica che si sia diffuso in Europa tra le due guerre, segnando una cesura tra i vecchi movimenti artistico culturali dell'Ottocento: impressionismo, simbolismo, estetismo etc. e le espressioni culturali di massa del Novecento.

¹¹ F. FORTINI, L. BINNI, *op. cit.*, p. 7.

colorature più spiccatamente politiche, questa trasformazione generale diventa l'imperativo di Breton, via Rimbaud appunto e Marx: «cambiare la vita». Fortini critica questo «surrealismo politico» nel saggio *Mandato degli scrittori e fine dell'antifascismo* (1965) allorché scrive della

inesistenza in quelle loro posizioni di ogni mediazione (teorica o pratica, ideologica o politica) tra una analisi che si presuppone fatta una volta per tutte (il discorso “sui rapporti di proprietà” o prolegomeno rivoluzionario) e il fare letterario o artistico inteso come immediato anticipo sull'avvenire e pratico aiuto alla trasformazione del mondo.¹²

Questo in sintesi il giudizio fortiniano sull'esperienza dell'avanguardia storica, il quale esprime chiaramente, nel linguaggio e nell'impostazione, la cultura marxista e dialettica con la quale Fortini, come una grande parte dei maggiori intellettuali del dopoguerra, era abituato a ragionare: un momento di autocoscienza dell'intellettualità europea che rompe volontaristicamente la dialettica soggetto-oggetto ponendosi in maniera assoluta rispetto al proprio operare artistico e, se certamente sul piano della prassi sovversiva i risultati restano nulli e ricordano la figura del «cavaliere della virtù» nella *Fenomenologia* hegeliana¹³, Fortini non denigra l'avanguardia storica, anzi leggiamo:

l'esperienza valida e significativa dell'avanguardia storica consiste nell'aver spezzato, insieme con il fondamento della creazione estetica, il velo che impediva di scorgere l'abisso; consiste nell'aver chiesto imperiosamente la propria fine medesima, il proprio superamento nella prassi sovversiva e rivoluzionaria.¹⁴

Paradossalmente, l'adialetticità dell'avanguardia è un modo per invocarne il superamento dialettico, una variazione non hegeliana sul tema della morte dell'arte *non come recupero svuotato del sistema delle arti belle o della reto-*

¹² F. FORTINI, *Mandato degli scrittori e fine dell'antifascismo*, in *Verifica dei poteri e ora Saggi ed epigrammi*, cit., pp. 130-186, p. 161.

¹³ Cfr. G. W. F. HEGEL, *Fenomenologia dello spirito*, a cura di V. Cicero, Milano, Bompiani, 2008, p. 521: «Il fine della virtù è pertanto quello di reinvertire il corso invertito del mondo e portarne alla luce l'essenza vera. Inizialmente questa essenza vera è nel corso del mondo come suo *In-sé* e non è ancora reale. La virtù pertanto può solo credere in tale essenza e il suo intento è quello di rendere visibile e di affermare questa sua fede». Si tratta in sostanza dell'atto di testimonianza anarco-surrealista in questo caso.

¹⁴ F. FORTINI, *Due Avanguardie*, cit., p. 82.

rica ma come suo annullamento, non come *critica delle istituzioni* ma come annullamento delle istituzioni; su questo punto torneremo.

Rispetto a tutto ciò diversissimo è il giudizio sulla Neo-avanguardia: per Fortini «le nuove non sono avanguardie»¹⁵. La motivazione, come si evince dal procedere dell'argomentazione, è che queste non si pongono in contrasto con le istituzioni della realtà in quanto tale ma semplicemente esercitano una critica sul materiale verbale e sugli atteggiamenti intellettuali che la realtà produce, hanno cioè nel migliore dei casi la funzione di una contestazione stilistica. Questo perché, scrive:

le innovazioni formali delle avanguardie erano divenute di repertorio e quindi le nuove espressioni potevano tranquillamente accettare prima di nascere (invece di fingere di subirlo tra grida e gesticolazioni), quel mercato-museo o museo-mercato che è il loro fin dai tempi di Omero.¹⁶

Vale a dire che la Neo-avanguardia altro non sarebbe che una nuova corrente portatrice di un certo costume letterario che si dà però solo all'interno dei testi.

Nella notazione di cui sopra vibrano certamente i temi della critica all'industria culturale che Fortini desume da Adorno, dalla *Dialettica dell'illuminismo* (1947) e dai saggi degli anni Sessanta in particolare¹⁷. A qualsiasi critica che si fermi al piano culturale, che rientri nelle istituzioni in quanto tale (e ogni avanguardia istituzionale ha bisogno del suo retroterra per agire, come il Gruppo '63 ebbe bisogno di Bassani, Cassola, Pasolini e molti altri tra cui forse Fortini stesso) lo sviluppo del capitale nelle società occidentali ha già ampiamente tolto il terreno sotto i piedi:

È bene rammentare che oggi non esiste nessuna differenza sostanziale tra la cultura di massa e quella di élite. Non o non soltanto per la già esistente omogeneità fra i produttori di questa e di quella, così come fra i rispettivi destinatari; ma per la similarità delle strutture.¹⁸

¹⁵ Ivi, p. 84.

¹⁶ Ivi, p. 87.

¹⁷ L'edizione italiana della *Dialettica dell'illuminismo* esce proprio nel 1966 per Einaudi a cura di R. Solmi, tra gli altri saggi contano soprattutto quelli nella raccolta di T. W. ADORNO, *Parva aesthetica*, a cura di R. Masiero, Udine, Mimesis, 2011, e in particolare *Ricapitolazione sull'industria culturale* alle pp. 113-120.

¹⁸ F. FORTINI, *Due avanguardie*, cit., p. 85.

E in queste parole risuona appunto un celebre passo del saggio sull'industria culturale di Horkheimer e Adorno.

La civiltà attuale conferisce a tutti i suoi prodotti un'aria di somiglianza. [...] Ogni settore è armonizzato al suo interno e tutti lo sono fra loro. Le manifestazioni estetiche anche di quelli che possono sembrare gli estremi opposti nel campo della politica celebrano allo stesso modo l'elogio del ritmo d'acciaio.¹⁹

La Neo-avanguardia non è avanguardia per il semplice motivo che essa è e non può non essere interna a questi processi, essa non predica né in termini dialettici, come l'hegelo-marxismo di Lukács, la fine dell'arte nella verità dei rapporti sociali (cioè il realismo come racconto della società del capitale e della sua inevitabile fine ad opera dell'umanismo socialista rivoluzionario) né, come le avanguardie storiche, la fine dell'arte nell'insurrezione anarchica che distrugge cominciando dal sistema delle arti. Essa piuttosto distrugge perché svela l'ideologia di quel sistema ma, ormai, questo stesso gesto di demistificazione ha un preciso valore e una precisa funzione di mercato. Nel neocapitalismo non ci sono vere avanguardie perché non ci sono nemmeno vere retroguardie.

2.

La risposta di Perlini promette di analizzare l'intera raccolta di saggi, ma di fatto si concentra su una replica generale alla struttura logica e alla periodizzazione storica dell'intervento di Fortini: lo scritto appare sul n.4 di «Nuova Corrente» del 1967, ed è quindi di alcuni mesi successivo alla pubblicazione di *Avanguardia e Neo-avanguardia*. Nel frattempo Perlini ha già scritto parte dei saggi su Lukács raccolti in *Utopia e prospettiva in György Lukács*²⁰ (1968) e infatti proprio sull'eredità del pensatore ungherese si appuntano i primi strali contro Fortini.

Dopo aver dunque riconosciuto la suggestività e la radicale diversità del discorso fortiniano sulle neo-avanguardie, Perlini ricollega le esigenze di mediazione poste da Fortini all'influenza del Lukács tardo e in particolare a quello della *Distruzione della ragione* (1954)²¹, grande confutazione di tutto il pensiero non

¹⁹ T. W. ADORNO, M. HORKHEIMER, *Dialettica dell'illuminismo*, a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi 2010, p. 126.

²⁰ T. PERLINI, *Utopia e prospettiva in György Lukács*, Bari, Dedalo, 1968

²¹ G. LUKÁCS, *La distruzione della ragione*, a cura di E. Arnaud, Torino, Einaudi, 1959; ora a cura di E. Matassi, Udine, Mimesis, 2011. In esso l'autore non si rivolge specificamente

hegelo-marxista come rifiuto della dialettica. Il giovane filosofo oppone a questa lettura del fenomeno una sorta di tragicismo estetico-politico derivato anzi dal primo Lukács fino a *Storia e coscienza di classe* (1923)²². Scrive Perlini:

Una tale mediazione non è autenticamente dialettica, presuppone una visione del reale fondamentalmente a-dialettica, è fuga da una realtà dilacerata, in cui una contraddittorietà non superabile si presenta alla radice stessa del reale, come piano metafisico.²³

In questo modo capovolge le affermazioni di Fortini: non l'avanguardia, ma la ricerca della mediazione in quanto tale e in quanto paura della negazione sarebbe veramente antidialettica, in tal modo Fortini stesso esprimerebbe una posizione consolatoria e finanche intimamente riformista rispetto alla realtà. Per Perlini invece l'avanguardia si pone come rifiuto di una «totalità chiusa»²⁴ e mistificata. L'essere incappato nel difendere la quale sarebbe il più grande peccato filosofico del vecchio Lukács²⁵, giacché non si tratta solo degli errori teorici di un qualche pensatore stalinista, ma – Perlini ce lo ricorda facendo riferimento alle pagine di *Storia e coscienza di classe* (1923) e a quelle di molte opere di Marcuse – la prima «totalità chiusa» reificata è proprio quella prodotta sulla coscienza dal dominio assoluto del Capitale che spinge la classe operaia a ritenersi passiva di fronte alla storia²⁶.

contro le avanguardie ma traccia una storia del pensiero non dialettico e delle sue implicazioni politiche e il suo «affermarsi ed estendersi a corrente principale della filosofia borghese» (p. 3) nelle varie forme di irrazionalismo.

²² G. LUKÁCS, *Storia e coscienza di classe*, a cura di S. Bologna, Milano, SugarCo, 1991.

²³ T. PERLINI, *Avanguardia e mediazione*, in *Attraverso il nichilismo, saggi di teoria critica, estetica e letteratura*, Torino, Aragno, 2015, pp. 3-20, p. 11.

²⁴ T. PERLINI, *Avanguardia e mediazione*, cit., p. 14.

²⁵ Su questo problema Perlini formula una severa critica dell'idealismo lukacsiano: «Non comprendere che tutto ciò che è reale è razionale (e viceversa) diventa segno che non si vuole che il reale sia razionale, che si gode malignamente ad affermare, l'irrazionalità del reale, e cioè che si mira a escludere qualsiasi sforzo di razionalizzazione della realtà, affinché il capitalismo (in sé contraddittorio e irrazionale) possa perpetuare se stesso indisturbato. Escludere la razionalità del reale è quindi una colpa infamante che autorizza Lukács, depositario del Vero, custode di quella Totalità che è il Vero, a far piovere sulle teste dei rei di lesa razionalità i suoi sermoni umanistici». Cfr. T. PERLINI, *Utopia e prospettiva in György Lukács*, cit., pp.18-91, p. 77 [corsivi dell'autore].

²⁶ Cfr. G. LUKÁCS, *La reificazione e la coscienza del proletariato*, in *Storia e coscienza di classe*, cit., pp.107-276, p. 245: «la storia non si compie più come un accadere enigmatico che si compie accanto

Come logica conseguenza:

Fortini, considerando l'avanguardia come irrazionalismo, nel senso in cui questo viene concepito dal pensatore ungherese, è fatalmente indotto a negare per l'oggi la possibilità di una protesta contro l'illibertà e l'alienazione che non sia destinata a vanificarsi o a venir assorbita da ciò che essa aspira a contestare.²⁷

In altre parole Fortini è da un lato lontanissimo dalle istanze liberatorie che vedono l'arte come libero gioco di forme attraverso cui il soggetto esprime la propria indipendenza rispetto alla realtà data e, in ultima analisi, la contesta²⁸, come vorrebbe la posizione schilleriano-marcusiana che Perlino invece mostra di preferire; dall'altro permanerebbe, attraverso il ricorso a una forma di impegno politico che vede nell'opera d'arte una sorta di anticipazione del non ancora socialmente realizzato, in una «speranza destinata al fallimento, l'orgoglio dell'artista, dell'intellettuale borghese che si sentiva ancora come il depositario di una speciale sacra missione, investito della capacità, tramutando il Verbo in carne, di redimere il mondo»²⁹. Perlino ritorce contro Fortini non solo il suo argomento principale ma persino il merito che Fortini stesso aveva riconosciuto all'avanguardia storica: la sua tendenza alla prassi.

Sono critiche queste rivolte spesso in quegli anni a Fortini e a quanti come lui facevano parte delle generazioni dell'impegno e dell'«esistenzialismo storico»³⁰, come, con una formula sartriana, Fortini chiamerà quel periodo. Anche Asor Rosa nel saggio *L'uomo, il poeta* (1965) gli muove simili accuse³¹:

agli uomini e alle cose [...]. La storia è invece il prodotto dell'attività dell'uomo sia pure rimasto inconscio fino a oggi; d'altro lato essa è l'avvicinarsi di quei processi nei quali si sovvertono le forme di questa attività, le relazioni che l'uomo stabilisce con se stesso, con gli altri uomini, e con la natura».

²⁷ T. PERLINI, *Avanguardia e mediazione*, cit., p. 15.

²⁸ Cfr. F. SCHILLER, *L'educazione estetica dell'uomo*, a cura di G. Boffi, Milano, Bompiani, 2007, p. 46: «Questa deve abbandonare la realtà e con audacia grande innalzarsi al di sopra del bisogno; l'arte infatti è figlia della libertà e desidera ricevere la sua norma dalla necessità degli spiriti, non dall'indigenza della materia». Per un accostamento sistematico delle posizioni di Schiller e Marcuse si veda il capitolo relativo in F. JAMESON, *Marxismo e forma*, Napoli, Liguori, 1975.

²⁹ T. PERLINI, *Avanguardia e mediazione*, cit., p. 18.

³⁰ Desumibile da vari passaggi dei saggi in questione, la definizione è poi usata da Fortini sistematicamente per se stesso e tutta la generazione post-montaliana in F. FORTINI, *I poeti del Novecento*, ora Roma, Donzelli, 2017, pp. 141-238.

³¹ Si veda A. ASOR ROSA, *L'uomo, il poeta*, in *Intellettuali e classe operaia*, Firenze, La Nuova Italia, 1973, pp. 231-270, p. 233: «Se si parte dal convincimento che all'artista non era conces-

chi è tutto impregnato di ideologia della mediazione e preoccupato di salvare un ruolo alla poesia che salva, non si accorge che, invece di essere una *promesse de bonheur*, l'arte deve essere il «Gran Rifiuto»³² dell'esistente che si pone come unica forma di contestazione possibile e Negazione assoluta.

Vibrano qui accenti adorniani vicini al *Discorso su lirica e società*³³ (1957) e ad altri degli scritti estetici del filosofo secondo cui tanto più apparentemente l'opera d'arte sembra negare la società come complesso storico sociale, tanto più è della realtà uno strumento formidabile di contestazione. Altrove Perlini dirà «solo dando spietatamente vita ad una dialettica d'autonegazione l'arte oggi, secondo Adorno, può riuscire in qualche modo a negare ciò che la nega»³⁴ e la Neo-avanguardia, con il suo programmatico rifiuto di rappresentare se stessa come arte sul piano del testo quale veicolo fondamentale, è la forma precisa di negazione dell'artisticità per come nelle forme precedenti era conosciuta; non solo è dunque una avanguardia ma è l'unica avanguardia possibile. In aggiunta, Fortini non solo non avrebbe capito la funzione negativa dell'arte ma sarebbe pure in intima contraddizione con se stesso nel momento in cui, facendo proprio un *topos* schilleriano e ancora lukacsiano, dice:

Quel trasparire dell'essenza attraverso il fenomeno, che Hegel e Lukács hanno detto proprio dell'arte è anche una meta dell'uomo [...] Questa meta dell'uomo è a un tempo una meta individuale ed extrastorica e una collettiva e storica. Il fine etico e il fine politico, inseparabili.³⁵

so, dentro questo sistema, di raggiungere un risultato più penetrante di quello procurato da una sistematica negazione di sé e del mondo si potrà vedere come il cammino che procede dall'Assoluto poetico dei romantici alla (lukacsiana...) "distruzione della ragione" novecentesca sia la strada maestra del discorso da fare. È vero, molti hanno creduto che la poesia "porti la spada per il mondo", ma noi sappiamo oggi che questa è stata, nel migliore dei casi, una generosa utopia». Tutto il lungo saggio è in generale dedicato alla decostruzione della poetica fortiniana dell'anticipazione come residuo della "cattiva coscienza" dell'artista borghese.

³² T. PERLINI, *Avanguardia e mediazione*, cit., p. 19.

³³ Ora leggibile in T. W. ADORNO, *Note per la letteratura 1943-1961*, trad. di E. De Angelis, Torino, Einaudi, 1979, pp. 45-66.

³⁴ T. PERLINI, *Autonegazione dell'arte, momenti della riflessione estetica di Adorno*, in *Attraverso il nichilismo*, cit., pp. 179-220, p. 179.

³⁵ F. FORTINI, *L'ospite ingrato, testi e note per versi ironici*, ora in *Saggi ed epigrammi*, cit., pp. 859-1127, p. 913. Significativamente la data della prosa, 1959 è la stessa dell'uscita italiana di *La distruzione della ragione e Il giovane Hegel e i problemi della società capitalistica*, due opere caposaldo dell'hegelo-marxismo.

Accecato da questa ricerca valoriale e dalla sua tensione umanistica nel fare arte, Fortini si sarebbe votato alla ragione dialettica come elemento che permettesse di tenere viva e presente questa duplicità inscindibile di etica e politica, salvo poi farsi sottrarre proprio da questa dialettica, come petizione di principio, il momento della negazione come unico necessario a tutelare quelle istanze umanistiche di fronte alla reificazione imperante. Ciò lo avrebbe reso incapace di prevedere quanto la dialettica del capitale che invalida la protesta culturale della Neo-avanguardia abbia già da tempo reso velleitaria qualsiasi ragione umanistica. Il vero umanesimo è antiumanistico e l'arte borghese deve essere superata dal suo contrario perché incapace di propugnare gli agognati "valori".

3.

Due numeri dopo, sempre su «Nuova Corrente», nel 1968 Fortini risponde con toni stilisticamente aspri (la risposta inizia con «Certo,»). Le prime mosse sono di critica radicale: secondo lui, infatti, Perlini avrebbe commesso lo sbaglio di «collegare *immediatamente* prassi e teoresi»³⁶, esattamente come peraltro fece l'avanguardia. I termini del filosofo gli paiono generici e le affermazioni talmente poco specifiche da svaporare nella metafisica.

Non esiste per Fortini una Negazione assoluta ma molte negazioni determinate. Sulla negazione artistica come pratica politica ha un giudizio senza mezzi termini:

bisognerebbe vedere non soltanto che il discorso poetico è altro da quello pratico-politico, ma che il primo non negherà né distruggerà un bel nulla in quanto tale, in quanto discorso poetico e artistico e che anzi tutte le sue tormentose e ironiche negazioni si comporranno in una forma, nell'odiata e inevitabile "opera".³⁷

Il suo interlocutore, perciò, parla per assoluti e si aspetta una sovversione di tipo intellettualistico e volontaristico; così, al contrario, Fortini parlerà della negazione come atto volontario ma sempre specifico (cioè pratico, si nega qualcosa non si nega il reale). Perlini pare trattare le parole come pietre invece e sembra essere pronto a scagliarle.

³⁶ F. FORTINI, *Avanguardia e mediazione*, cit., p. 93 [corsivo dell'autore].

³⁷ *Ibidem*.

D'altra parte la prospettiva umanistica per cui l'opera d'arte alluderebbe a una compiutezza del soggetto umano è meno intenzionale di quanto la si voglia far apparire perché non risiederebbe in un gesto, ma nell'atto di formazione dell'opera d'arte: l'uomo in quanto essere artistico esprime se stesso come soggetto storico-sociale in una realtà storico-sociale, ma vi aggiunge quel più di progettualità che esso ha anche sull'intero corso della storia quando non è alienato. «In questo senso [replica Fortini] è inutile declamare contro la sacralità dell'arte [...] perché la più dissacrata e dissacrante, umile, fabrile opera d'arte appare, grazie alla propria *conclusione*, come un artificio “caricato a valori”»³⁸.

Si potrà insomma negare quanto si vuole e quel che si vuole ma l'atto stesso di dare significato porge un elemento di mediazione e sintesi a una dialettica che non resta mai paralizzata nella negazione. Il significato di un'opera è l'opera stessa e non altro, nemmeno la rivoluzione. Persino le opere della Neo-avanguardia si realizzano come costruttrici d'un ordine: l'ordine in cui esse intendono non avere significato, rifiutare la loro letterarietà, ma se l'opera si ferma a questo «si congela nella sua negazione»³⁹.

Ecco, tutto questo per Fortini non ha un immediato significato politico traducibile in formule, la mediazione rifugge il contrasto perché, e qui sta una vera differenza con Perlini, la realtà conflittuale non è, come dicevamo prima, metafisicamente conflittuale; lo è invece in maniera molto fisica e contraddittoria e fa sì che «il conflitto tra Capitalismo e Socialismo non si presenterà come quello tra il bene e il male sul campo di Armageddon, ossia che la contraddizione fondamentale di un'epoca si maschera dietro una folla contingente di contraddizioni secondarie»⁴⁰.

A fronte di ciò la Neo-avanguardia e il dibattito su di essa si traducono in una serie di questioni sulle istituzioni letterarie (e non a caso in *Verifica dei poteri* è nella parte dedicata ad esse che i due interventi di cui parliamo sono riprodotti).

L'ultima parte dello scritto è dedicata appunto a ripercorre una breve e sintetica storia di dette istituzioni in Italia nel dopoguerra a partire dal diretto

³⁸ Ivi, p. 95 [corsivo dell'autore].

³⁹ Ivi, p. 100.

⁴⁰ *Ibidem*.

impegno degli anni della guerra e della ricostruzione, di seguito il periodo della Guerra Fredda e del disgelo che vivrebbe di una «coscienza riflessa»⁴¹, spingendo il realismo crudo e immediato degli anni Quaranta verso il raggiungimento della compiutezza estetica, ovvero il suo farsi arte consapevole della propria artisticità, quasi manierismo. In questo modo Fortini storicizza e relativizza anche la Neo-avanguardia da manifestazione della Negazione assoluta, quale la voleva Perlino, a ultima difesa della possibilità dell'arte, a fenomeno, pur rilevante, degli anni Sessanta, reazione organizzata della letteratura che si è vista progressivamente sottrarre i suoi imperativi etici e il suo mandato sociale (è appena il caso di ricordare che la Neo-avanguardia in Italia si sviluppa parallelamente all'espansione del mercato editoriale con l'introduzione del tascabile e all'aumento massiccio di iscrizioni all'università); naturale dunque che i più durevoli contributi della Neo-avanguardia allo sviluppo della letteratura vadano nella direzione di un rinnovamento dei linguaggi e di una messa in discussione delle forme in quanto portatrici di valore sociale in un sistema delle arti organizzato secondo modelli sociali antiquati⁴². Naturale nondimeno che questa demitizzazione della letteratura dovesse risolversi nella ricezione di elementi formalistici e strutturalistici, talora saldati con il marxismo come in Sanguineti, più spesso spingendo l'attenzione verso lo studio e la pratica della *letteratura come retorica* (si pensi agli studi di Umberto Eco o alle pratiche combinatorie di Balestrini).

Vero è che nelle ultime righe della sua risposta Fortini sembra alludere al possibile riemergere di un nuovo tipo di artista, lontano dalle pratiche dell'avanguardia e nondimeno in nuova opposizione sociale e politica: siamo infatti nel 1968, sono passati quasi due anni dal primo saggio e le contraddizioni sociali sono esplose ovunque nel mondo occidentale, dando adito a nuove pratiche ed esperienze di sovversione, sul versante politico e su quello artistico. Solo per fare qualche esempio: abbiamo il *Living theatre*, i film documentari politici della *Nouvelle vague* francese, le opere di Weiss, di Enzensberger, l'emergere di una nuova funzione popolare e di protesta della poesia in Grecia, in America Latina e presso alcune borghesie africane, in Italia Dario Fo e Franca Rame fondano la Nuova Scena, riviste come «Quaderni Piacentini» e «Nuovo

⁴¹ Ivi, p. 104.

⁴² Interessanti riflessioni sul sistema delle arti come prodotto sociale e riflesso gerarchico in campo retorico sono in J. RANCIÈRE, *Politica della letteratura*, Palermo, Sellerio, 2010.

Impegno» raggiungono il massimo della diffusione, si diffondono a macchia d'olio esperienze di cantautorato e di recupero dei canti popolari di protesta⁴³. Siamo a solo due anni dalla pubblicazione del primo scritto di questa polemica e già la Neo-avanguardia non pare più il tema all'ordine del giorno che pareva essere. Per questo Fortini chiude lo scritto con una mezza pagina che, oltre ad essere una risposta a Perlino, è una grandissima lezione per tutti noi sul significato del nostro mestiere:

Il nostro compito non è quello di correre dietro alle oscillazioni periodiche del gusto ma di trasferirne le curve entro un discorso la cui tendenza non sia settoriale, ma globale, non specialistica ma universalizzante. Rischiando perciò ideologismo e superficialità, ma cercando di individuare sempre e di leggere fra le righe la contraddizione fondamentale che sola dà giusto valore e peso di esistenza alle contraddizioni subordinate – a quelle figure di mediazione, appunto, di cui fanno parte anche le opere di poesia.⁴⁴

La contraddizione fondamentale per lui allora, e per noi oggi, è la contraddizione tra capitale e lavoro, tra capitale e libero sviluppo della società e degli individui.

Bibliografia

- ADORNO THEODOR W., *Note per la letteratura I 1943-1961*, trad. di E. De Angelis, Torino, Einaudi, 1979.
- ADORNO THEODOR W., *Parva aesthetica*, a cura di R. Masiero, Udine, Mimesis, 2011.
- ADORNO THEODOR W., HORKHEIMER MAX, *Dialettica dell'illuminismo*, a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi, 2010.
- ASOR ROSA ALBERTO, *Intellettuali e classe operaia*, Firenze, La Nuova Italia, 1973.
- BALESTRINI NANNI (a cura di), *Il romanzo sperimentale*, Palermo, 1965, Milano, Feltrinelli, 1966.
- BALESTRINI NANNI, GIULIANI ALFREDO (a cura di), *Gruppo 63. La nuova letteratura*, Palermo, 1963, Milano, Feltrinelli, 1964.
- BALESTRINI NANNI, MORONI PRIMO, *L'orda d'oro*, Milano, SugarCo, 1988.

⁴³ Una buona sintesi del rinnovamento culturale di quegli anni è in N. BALESTRINI, P. MORONI, *L'orda d'oro*, Milano, SugarCo, 1988.

⁴⁴ F. FORTINI, *Avanguardia e mediazione*, cit., pp. 105-106.

- BARBATO ANDREA (a cura di), *Avanguardia e Neo-avanguardia*, Milano, Sugar, 1966
- BENJAMIN WALTER, *Avanguardia e rivoluzione. Saggi sulla letteratura*, trad. di A. Marietti, Torino, Einaudi, 1973.
- FORTINI FRANCO, *Verifica dei poteri*, Milano, Il Saggiatore, 1965.
- FORTINI FRANCO, *Saggi ed epigrammi*, Milano, Mondadori, 2003.
- FORTINI FRANCO, *I poeti del Novecento*, Roma, Donzelli, 2017.
- FORTINI FRANCO, BINNI LANFRANCO, *Il movimento surrealista*, Milano, Garzanti, 2001.
- HEGEL GEORG W. F., *Fenomenologia dello spirito*, a cura di V. Cicero, Milano, Bompiani, 2008.
- JAMESON FREDRIC, *Marxismo e forma*, Napoli, Liguori, 1975.
- LUKÀCS GYÖRGY, *Storia e coscienza di classe*, a cura di S. Bologna, Milano, Sugar-Co, 1991.
- LUKÀCS GYÖRGY, *La distruzione della ragione*, a cura di E. Arnaud, Torino, Einaudi, 1959; ora a cura di E. Matassi, Udine, Mimesis, 2011.
- PERLINI TITO, *Che cosa ha detto veramente Kierkegaard*, Roma, Ubaldini, 1968.
- PERLINI TITO, *Che cosa ha veramente detto Marcuse*, Roma, Ubaldini, 1968.
- PERLINI TITO, *Utopia e prospettiva in György Lukács*, Bari, Dedalo, 1968.
- PERLINI TITO, *Attraverso il nichilismo, saggi di teoria critica, estetica e letteratura*, Torino, Aragno, 2015.
- RANCIÈRE JACQUES, *Politica della letteratura*, trad. di A. Bissanti, Palermo, Sellerio, 2010.
- SCHILLER FRIEDRICH, *L'educazione estetica dell'uomo*, a cura di G. Boffi, Milano, Bompiani, 2007.

ALESSANDRO VIOLA
Università degli studi di Napoli “L’Orientale”

«L’Idea di Ninetto»
La sovversione dell’universo borghese
in Pier Paolo Pasolini ed Elsa Morante

Abstract

Pier Paolo Pasolini and Elsa Morante have been friends for almost twenty years. During this period, they have reciprocally influenced their poetics and world views. The present paper aims to shed light on how the concept of subversion has been delineated in the writings of the two authors. The first section will draw attention to how the concept has been inscribed in the *Weltanschauung* of both writers, who share the belief of living in a world shaped by the bourgeois’ hegemonic power and the mission of subverting such hegemonic narrative. Section two will investigate Pasolini and Morante’s characters of Ninetto and Pazzariello as concrete counter-arguments to the bourgeois’ hegemonic power, the archaic world.

Pier Paolo Pasolini ed Elsa Morante, nel corso di un’amicizia durata circa vent’anni, hanno influenzato reciprocamente le loro poetiche e visioni del mondo. Questo lavoro intende mostrare come il concetto di sovversione sia stato declinato da entrambi questi autori. Nella prima sezione, si mostrerà come il concetto di sovversione sia iscritto nella *Weltanschauung* dei due scrittori, accomunati dalla credenza di vivere in un mondo pervaso dall’egemonia della classe borghese, e dalla missione di doverne sovvertire le narrazioni. La seconda sezione investigherà i personaggi di Pazzariello e di Ninetto, testimoni di un modo di vita radicalmente altro e contro-egemonico.

In un’intervista di qualche anno fa Michael Hardt sosteneva come l’opera di Pasolini fosse dominata dalla ricerca di un «fuori»: uno spazio esterno, radicalmente altro rispetto al mondo neocapitalista, omologante, e borghese¹. Una visione, dice il coautore di *Impero*, che contrasta con alcuni punti cardine

¹ M. DOTTI, *Pasolini sotto il segno di Paolo. Dialogo con Michael Hardt*, in «Tym», 26 maggio 2015, <http://tysm.org/pasolini-sotto-il-segno-di-paolo-dialogo-con-michael-hardt/> [cons. il 06/07/2020].

della dottrina marxista, che pensava l'emergere di un soggetto rivoluzionario conseguenza delle contraddizioni interne al sistema capitalistico. Il proletariato nasce nel cuore del capitale, mentre i mondi narrati da Pasolini ne restano sempre ai margini. Pasolini non credeva nell'antagonismo interno, di classe, e almeno da questo punto di vista, pur condividendone molte istanze critiche, prende le distanze dal marxismo ufficiale. Il poeta bolognese cerca un luogo che sia il più alieno possibile all'universo borghese.

Le osservazioni di Hardt sembrano peraltro ricalcare quanto più di venti anni prima scriveva Franco Fortini, in un articolo comparso sul «Sole 24 ore» l'8 novembre 1992. Anche il grande critico sottolinea il tema della fuga in Pasolini, ma suggerisce, in aggiunta a quanto avrebbe detto Hardt, che questo aspetto andava messo in relazione con la produzione della Morante. Anzi, tutto «l'ultimo Pasolini» andava «letto come una sorta di dialogo con la Morante»², in particolare con *Il mondo salvato dai ragazzini* (1968) e *La Storia* (1974). Attraverso il dialogo fra i due autori si sarebbe compresa la dimensione della *fuga* pasoliniana:

A me non fa dubbio che Pasolini sia stato, nella vita e nella scrittura, ossesso della categoria sociologica e morale del piccolo-borghese, e travolto dagli sforzi eroicomici di *uscirne*. E mi affretto a dire che uno dei numerosi suoi appigli per quella impossibile *fuoriuscita* sta nelle scritture della Morante e nel suo mutamento di poetica verso la fine degli anni Sessanta.³

Come si proverà a mostrare in questo contributo, le osservazioni di Hardt e di Fortini, procedendo da angolazioni diverse (la prima, speculativo/filosofica, l'altra letterario/filologica) si integrano a vicenda, dando una prospettiva completa di quello che è il tema del nostro intervento: la sovversione, il capovolgimento, dell'universo borghese. La considerazione della provenienza esterna al processo storico dell'elemento rivoluzionario trova le proprie origini nelle considerazioni di natura filosofico-letteraria presenti nel dialogo tra le opere di Pasolini e della Morante.

In effetti la Morante e Pasolini sembrano condividere sia l'avversione al mondo borghese, sia il ruolo che in questo mondo è assegnato allo scrittore (un ruolo che, come vedremo, consiste praticamente nello smentire il mondo borghese, mostrando il suo esatto contrario, la sua immagine capovolta).

² F. FORTINI, *Petrolio*, in *Saggi ed Epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2003, pp. 1694-1703, p. 1695

³ *Ibidem* [corsivi miei].

Come si legge nel suo *Pro o contro la bomba atomica* (1965), la Morante crede che la società italiana sia, al pari dei tramontati regimi nazifascisti, una struttura sociale poggiante sulla morale piccolo-borghese. Lo spettro dell'olocausto atomico nasconde così, con mutate sembianze, lo spettro passato dell'olocausto tecnico del campo di concentramento. «La nostra bomba è il fiore, ossia l'espressione naturale della nostra società contemporanea» come «i campi di sterminio» lo erano «della cultura piccolo-borghese burocratica già infetta da una rabbia di suicidio atomico»⁴. Ovviamente la Morante, con l'espressione «cultura piccolo-borghese» intende «la cultura delle attuali classi predominanti, rappresentate dalla borghesia (o spirito borghese) in tutti i suoi gradi»⁵. E quali effetti produce negli uomini questo nuovo regime? Secondo l'autrice l'egemonia borghese conduce «l'umanità contemporanea»⁶ verso la «disintegrazione», un termine morantiano che sta a indicare quella che in termini marxistici viene definita «alienazione». Infatti, laddove

il Nirvana promesso dalle religioni si guadagna per via della contemplazione, della rinuncia a se stessi, della pietà universale, e insomma attraverso l'unificazione della coscienza, al suo maligno surrogato piccolo-borghese, inteso per i nostri contemporanei, si arriva appunto attraverso la disintegrazione della coscienza, per mezzo della ingiustizia e demenza organizzate, dei miti degradanti, della noia convulsa e feroce, e così di seguito.⁷

Il parallelo tra neocapitalismo e regimi (accomunati dalla comune egemonia della classe borghese), il potenziale distruttivo di quest'ultimo e l'alienazione che ne consegue sono tutti elementi che si trovano declinati nella prosa di Pasolini. Analogamente a quanto sostenuto dalla Morante, negli *Scritti corsari* (1975) Pasolini sostiene che «la borghesia paleoindustriale», sta cedendo il posto a «una borghesia nuova che comprende sempre di più e più profondamente anche le classi operaie, tendendo finalmente alla identificazione di borghesia con umanità»⁸. È l'alba, secondo Pasolini, di «una forma "totale" di

⁴ E. MORANTE, *Pro o contro la bomba atomica*, in *Opere*, vol. II, a cura di C. Cecchi e G. Garboli, Milano, Mondadori, 1990, pp. 1539-1554, p. 1540.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ivi*, p. 1541.

⁸ P. P. PASOLINI, *La prima vera, rivoluzione di destra*, in *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, pp. 284-289, p. 285.

fascismo»⁹ la cui azione sorpassa per pervasività ed efficacia quella dei vecchi, rudimentali, totalitarismi. Pasolini, come la Morante, pensa di vivere in un’epoca dove l’egemonia borghese si è fatta pressoché totale.

Anche il tema della bomba atomica, del «fiore» che la società borghese lascia naturalmente sbocciare, ha in Pasolini un contraltare preciso, seppure spostato sul piano antropologico. Al genocidio effettivo adombrato dalla Morante, Pasolini propone un genocidio culturale. Lo scrittore corsaro parla, soprattutto nella sua ultima pubblicistica, di una distruzione «senza carneficine e fucilazioni di massa» che passa attraverso una «sostituzione di valori» che la borghesia attua

nei riguardi di determinati strati delle classi dominate, soprattutto non operai, ma sottoproletari o certe popolazioni coloniali. [...] larghi strati, che erano rimasti per così dire fuori dalla storia – la storia del dominio borghese e della rivoluzione borghese – hanno subito questo genocidio, ossia questa assimilazione al modo e alla qualità della vita della borghesia.¹⁰

La mutazione antropologica degli italiani, come verrà chiamata in altri articoli, coinvolge quindi anche strati della popolazione rimasti fino a quel momento alieni alla cultura borghese. Per usare la formulazione di Hardt, Pasolini vede il *fuori* da lui tanto ricercato restringersi sempre più, schiacciato dalla storia – che è storia di classe – che avanza, rosicchiandone gli spazi. Attraverso «l’imposizione dell’edonismo e della *joie de vivre*»¹¹ il neocapitalismo riuscirà a realizzare «quasi miracolosamente il sogno interclassista del vecchio potere»¹². La ricaduta esistenziale, psicologica, sugli individui, proprio come nel caso della Morante, sarà la completa alienazione: dal momento che «la nozione di “singolo” è per sua natura contraddittoria e inconciliabile con le esigenze del consumo» si procederà a distruggerlo per sostituirlo «con l’uomo-massa»¹³.

Particolarmente efficace sarà l’immagine che il poeta bolognese userà durante la sua ultima intervista, iconicamente chiamata *Siamo tutti in pericolo* (8

⁹ P. P. PASOLINI, *Il vero fascismo e quindi il vero antifascismo*, in *ivi*, pp. 313-318, p. 314.

¹⁰ P. P. PASOLINI, *Il genocidio*, in *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., pp. 511-517, pp. 511-512.

¹¹ P. P. PASOLINI, *Il vero fascismo e quindi il vero antifascismo*, cit., p. 314 [corsivo dell’autore].

¹² *Ivi*, p. 313.

¹³ P. P. PASOLINI, *Vuoto di Carità vuoto di Cultura: un linguaggio senza origini*, in *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., pp. 302-306, qui p. 304.

novembre 1975). La «tragedia» del nostro tempo, dirà Pasolini, è «che non ci sono più esseri umani, ci sono strane macchine che sbattono l'una contro l'altra»¹⁴ in qualche maniera riprendendo l'immagine dell'alienazione marxista.

Insomma, la Morante e Pasolini si scagliano entrambi contro lo stesso bersaglio, e lo fanno con modalità peculiari, sì, ma affini. Segnatamente il poeta bolognese definirà con molta chiarezza il suo antagonismo in un'intervista rilasciata a Jean Duflot nel 1969: «Nutro un odio viscerale, profondo, irriducibile contro la borghesia, la sua sufficienza, la sua volgarità; un odio mitico, o, se si preferisce, religioso»¹⁵.

La Morante e Pasolini condividono anche il ruolo che spetta all'arte in una società come quella descritta. In qualche maniera solo la scrittura può farsi portatrice delle ragioni dell'utopia, opponendosi all'ordine borghese. L'artista deve accettare su di sé il ruolo del rivoluzionario, del sovversivo. Al mondo rovesciato del presente, l'arte deve opporre un mondo dritto. All'alienazione, la scrittura deve rispondere mostrando un mondo non alienato. Se «*l'arte è il contrario della disintegrazione*»¹⁶, scrive la Morante in *Pro o contro la bomba atomica*, ciò è da attribuire al fatto che

la sua giustificazione, il solo suo motivo di presenza e sopravvivenza, o, se si preferisce, la sua *funzione*, è appunto questa: di impedire la disintegrazione della coscienza umana, nel suo quotidiano, e logorante, e *alienante* uso col mondo; di restituirle di continuo, nella confusione irreali, e frammentaria, e *usata*, dei rapporti esterni, l'integrità del reale, o in una parola, della *realtà*.¹⁷

Leggendo quanto scrive la Morante ci si accorge presto che la sovversione, il capovolgimento del mondo borghese, non è una condizione tra le altre, ma una vera e propria *conditio sine qua non*, e che «chiamare con il titolo di arte una qualche specie, o prodotto, di disintegrazione (disintegrante o disintegrato), sarebbe per lo meno una contraddizione in termini»¹⁸. Per la Morante l'arte è per sua definizione incompatibile con la contingenza. Quando l'autrice si domanda «quale ufficio» l'arte possa ricoprire «dentro il sistema della disin-

¹⁴ P. P. PASOLINI, *Siamo tutti in pericolo*, in *ivi*, pp. 1723-1730, p. 1724.

¹⁵ P. P. PASOLINI, *Il sogno del centauro*, in *ivi*, pp. 1403- 1550, p. 1410 [corsivo dell'autore].

¹⁶ E. MORANTE, *Pro o contro la bomba atomica*, in *Opere*, vol. II, cit., p. 1542 [corsivo dell'autore].

¹⁷ *Ibidem* [corsivo dell'autrice].

¹⁸ *Ivi*, p. 1543.

tegrazione» la risposta è univoca e senza appello: «*Nessuno*»¹⁹. Non sarebbe difficile, a fronte di quanto detto, applicare la lettura di Hardt posta all'inizio di questo lavoro anche alla prosa della Morante. In qualche maniera anche l'autrice romana è alla ricerca di un *fuori*. L'arte in quanto tale è la testimonianza di un'alterità, di un'estraneità totale al mondo borghese. Tutta l'utilità sociale dell'arte è da ricercarsi all'interno di questo ruolo testimoniale e lo scrittore dovrà assumere su di sé la responsabilità di combattere contro quel «sistema organizzato dell'irrealtà» per il quale la sua presenza «è sempre uno scandalo». Certo, l'esistenza dello scrittore può essere tollerata nei periodi di tregua sociale, «perfino corteggiata e lusingata», benché al fondo di quelle lusinghe sopravviva «un dispetto, che ha poi le sue radici in un senso di colpa vendicativo e anche in una inconsapevole invidia» verso quelli che non sono ancora stati ridotti in «*mutanti*, come si dice in gergo atomico»²⁰.

La Morante, attraverso la metafora nucleare, sembra avvicinarsi molto a quanto Pasolini scrive sulla mutazione antropologica. In entrambi i casi l'egemonia borghese, neocapitalista, trasforma le menti e i corpi degli uomini che cadono sotto la sua influenza, disgregandoli, mutandoli. Lo scrittore, rappresentando il mondo di quelli ancora non raggiunti dalle radiazioni, deve essere per forza di cose chiamato a raccontare mondi distanti dal centro. Lo scrittore, inevitabilmente di estrazione piccolo-borghese non può fare a meno di tendere la propria solidarietà verso gente «d'ogni sorta e magari d'ogni risma», tra «gente diversa», in spregio verso la propria classe di appartenenza. L'artista «tende ad avventurarsi», preferendo «tra le classi *dominanti* e quelle *dominate*» le seconde, dal momento che «il vizio dell'irrealtà sta dalla parte del dominante»; e per quanto riguarda la «pratica della vita sociale e politica» lo scrittore non può non sentirsi «verso i movimenti rivoluzionari o *sovversivi*, i quali proclamano come fine la cessazione di ogni dominio di una persona su un'altra persona»²¹.

Quella tra la Morante e Pasolini sembra essere un'affinità composta da un gran numero di simmetrie. Oltre all'analisi della contingenza, a «l'universo orrendo»²² della borghesia, per usare la memorabile espressione di

¹⁹ *Ibidem* [corsivo dell'autrice].

²⁰ *Ivi*, p. 1549 [corsivo dell'autrice].

²¹ *Ivi*, pp. 1551-1552 [corsivo dell'autore].

²² L'allusione è al volume, ormai classico, di G. C. FERRETTI, *Pasolini: l'universo orrendo*, Roma, Editori Riuniti, 1976.

Ferretti, a essere comune ai due scrittori è anche l'idea che hanno dell'arte e dell'artista. L'immagine dello scrittore come *descrittore* della realtà, avverso all'ordine capitalistico borghese (irrealtà), dalla parte dei subalterni, sembra sovrapporsi perfettamente con il profilo del poeta bolognese. D'altronde Pasolini stesso impiegherà a più riprese il lessico morantiano: ne *La divina mimesis* (1975) l'autore parla dell'«Irrealtà (quella orrenda dei borghesi)»²³: «Sapevamo bene, noi due, cos'era Irrealtà, visto che ci vivevamo in mezzo ogni giorno. E proprio per questo eravamo pallidi come morti. Tutti i gesti inautentici, le parole incerte e sommarie, le viltà, le omissioni: il sapere come essere santi e non esserlo»²⁴. Anche nel documentario *Le mura di Sana'a* (1971) il concetto di irrealtà è utilizzato in relazione all'influenza neocapitalista: «Ormai, del resto, la distruzione del mondo antico, ossia del mondo reale, è in atto dappertutto. L'irrealtà dilaga attraverso la speculazione del neocapitalismo»²⁵. È da questa angolazione che vanno lette le dichiarazioni di Pasolini a favore di un certo realismo. In *Empirismo eretico* (1972), ad esempio, lo scrittore definisce la propria «filosofia» o «modo di vivere» come «un allucinato, infantile, pragmatico amore per la realtà»²⁶ dove la realtà altro non è che il mondo non alienato delle società preindustriali. Questo è anche quello che si evince dalla lettura di uno dei testi più celebri di Pasolini: l'*Abiura dalla «Trilogia della vita»* (1975). Qui Pasolini prende le distanze dai suoi ultimi tre film, dal momento che il potere della civiltà dei consumi era riuscito a strumentalizzare anche le immagini scandalose dei corpi nudi e del sesso. D'altro canto, però, Pasolini continua a rivendicare la necessità che l'aveva spinto a fare quei film. Il bisogno di esprimersi era dettato anche da quanto stava accadendo in Italia

nella prima fase della crisi culturale e antropologica cominciata verso la fine degli anni Sessanta – in cui cominciava a trionfare l'irrealtà della sottocultura dei “mass media” e quindi della comunicazione di massa – l'ultimo baluardo

²³ P. P. PASOLINI, *La divina mimesis*, in *Romanzi e racconti*, vol. II, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, pp. 1071- 1158, p.1106.

²⁴ Ivi, p. 1097.

²⁵ P. P. PASOLINI, *Le mura di Sana'a*, in *Per il cinema*, vol. II, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 2001, pp. 2107-2112, p. 2108.

²⁶ P. P. PASOLINI, *Appendice. Battute sul cinema*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, pp. 1541-1551, p. 1544.

della realtà parevano essere gli “innocenti” corpi con l’arcaica, fosca, vitale violenza dei loro organi sessuali.²⁷

Anche per Pasolini, questo il punto, l’arte è chiamata a rappresentare la realtà, intesa ovviamente, alla stregua della Morante, come qualcosa di prossimo al sacro, molto distante dal realismo²⁸.

Entrambi gli scrittori condividono il modo di pensare la società borghese e il ruolo che l’arte e l’artista sono chiamati a svolgere. Questa comune base ideologica non può essere non presa in considerazione quando si analizza il loro lungo sodalizio intellettuale, iniziato nei primi anni ‘50²⁹ e conclusosi con la prematura morte di Pasolini. Ma in particolare, come rivelato da Walter Siti, «la zona centrale degli anni Sessanta rappresenta il periodo di maggiore vicinanza, ideologica e di “visione del mondo”, tra i due»³⁰. Il periodo in cui si assiste alla nascita de «l’idea di Ninetto», sul quale ci soffermeremo nelle prossime pagine. Infatti analizzare la genesi del personaggio «forse più indimenticabile (oltre a quello dell’autore) di tutta l’opera di Pasolini», come dice Siti³¹, potrebbe rivelarsi utile non solo per comprendere la relazione che intercorreva tra i due intellettuali, ma anche per vedere l’applicazione delle loro istanze ideologiche.

Pazzariello-Ninetto

Nel 1968 viene pubblicato *Il Mondo salvato dai ragazzini*. Pasolini ne scrive due recensioni in versi nelle quali confessa alla Morante che «l’idea

²⁷ P. P. PASOLINI, *Abiura dalla «Trilogia della vita»*, in *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., pp. 599- 603, pp. 599-600.

²⁸ Cfr. G. CONTI CALABRESE, *Pasolini e il sacro*, prefazione di G. Scalia, Milano, Jaca Book, 1994, pp. 131-157. A questo proposito Conti Calabrese parla, riferendosi a Pasolini, di una «religione immanente» (ivi, p.11).

²⁹ Walter Siti fa risalire una prima relazione tra i due già al 1954, un anno dopo la pubblicazione de *Lo Scialle andaluso* della Morante, una lettura che «insinua un germe immaginario che modellerà a livello profondo il rapporto tra i due scrittori». W. SITI, *Elsa Morante nell’opera di Pier Paolo Pasolini*, in «Vent’anni dopo *La Storia*. Omaggio a Elsa Morante», «Studi Novecenteschi», 47/48 (giugno-dicembre 1994), pp. 131-148, p. 131.

³⁰ Ivi, p. 137.

³¹ W. SITI, *Descrivere, narrare, esporsi*, in P. P. Pasolini, *Romanzi e Racconti*, vol. I, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, pp. XCV-XCLIV, p. XCVIII.

di Ninetto» gliel'aveva data lei, parlando del Pazzariello, il personaggio che si trova al centro della raccolta. In effetti il personaggio di Ninetto compare con tutti i suoi tratti caratteristici qualche anno prima del fatidico '68, già nell'*Avvertenza finale* del 1965, un testo poi confluito lo stesso anno in *Ali dagli occhi azzurri*, dove Pasolini lo ringrazia «per i suoi contributi linguistici involontari e soprattutto per la sua allegria»³². Libera creazione linguistica e allegria saranno infatti alcuni tratti che accompagneranno sempre il personaggio di Davoli.

Ninetto è in qualche maniera l'emblema di quel *fuori* agognato da Pasolini. Tutto ciò che può essere borghese gli è sconosciuto. Il suo personaggio è campione di alterità, capovolgimento estremo dei codici egemoni. Il rapporto di filiazione, poi, che Pasolini traccia con il personaggio della Morante tende a confermare quanto stiamo affermando. Il poeta bolognese scrive infatti come «il Pazzariello io l'avevo già letto/ (e conosciuto) prima che fosse nella tua opera politecnica/ La metodologia per approssimazione mimetica e un po' piaggiatrice/ dei tuoi versi ancora non scritti,/ aveva già infatti prodotto in me e nel mondo l'idea di Ninetto./ Te la devo. Te la devo»³³. Non una filiazione di Ninetto dal personaggio del Pazzariello, quindi, ma dai discorsi comuni che Pasolini e Morante andavano intessendo da circa un decennio. Pazzariello e Ninetto non sono padre e figlio, ma fratelli di un'idea comune, che include un avversario comune (come mostrato all'inizio del nostro lavoro), e un'idea di arte specifica che sfocia nella rappresentazione di un personaggio che possa testimoniare l'alterità, il *fuori*. Il Pazzariello della Morante è esplicitamente tutto questo. Un personaggio che solo per il fatto di vivere porta confusione e scompiglio nella civiltà del capitalismo avanzato. Quando le maglie burocratiche tentano di imbrigliarlo, lui riesce sempre a sfuggire con la sua indeterminatezza, il suo mistero vitale. La Morante ci mostra la sua «scheda informativa e segnaletica» custodita presso gli «Archivi Segreti della Imperiale Prefettura» ed è una serie di punti interrogativi e risposte fanciullesche:

COGNOME E NOME punto interrogativo./ RAZZA dubbia. NAZIONALITÀ apolide [...] SESSO felice e magico. STATO CIVILE ragazzo» [...]

³² M. A. BAZZOCCHI, *I riccioli di Ninetto*, in G. M. Annovi (a cura di), *Fratello selvaggio. Pier Paolo Pasolini tra gioventù e nuova gioventù*, Massa, Transeuropa, 2013, pp. 21-34, p. 23.

³³ P. P. PASOLINI, *Il mondo salvato dai ragazzini (continuazione e fine)*, in *Tutte le poesie*, vol. II, a cura di W. Siti, Milano, Mondadori, 2003, pp. 45-54, p. 45.

«ISTRUZIONE analfabeta./ QUOZIENTE INTELLIGENZA zero. ATTITUDINI SPECIFICHE inetto./ IMPIEGHI STATALI O PRIVATI idoneo. ARTI E MESTIERI inetto./ ATLETICA E SPORT inservibile./ RECAPITO vagante/ MEZZI DI SUSSISTENZA/ zero.³⁴

La sua presenza irrita la popolazione, e le autorità lo spostano fuori dal centro. Ma «[...] tutte le volte con successivo provvedimento l'hanno poi fatto d'urgenza/ rimpatriare/ giacché, a seguito d'istanze e lagnanze, s'arriva sempre alla grave constatazione/ che il suo confinamento tornava a danno effettivo della produzione nazionale e delle finanze/ di Stato» perché le «maestranze tecnico-agricole-industriali» iniziavano a trascurare il lavoro «per ballare in piazza d'intorno a lui che suonava l'ocarina»³⁵. Inoltre il Pazzariello resiste ogni reclusione: quando viene recluso nell'Asilo Imperiale Psicoterapico fa scoppiare la camicia di forza con la sua «ilarità straordinaria»³⁶; quando le autorità provano a tagliargli i capelli, questi ricrescono immediatamente «cresciute e ricciolute più di prima»³⁷; nell'Istituto Statale Neuropsicobiologico lo sottopongono a interventi dai quali esce sempre sano e sorridente. Il Pazzariello, infine, si oppone, con il solo fatto di esistere, all'azione della Grande Opera, rappresentazione metaforica del nuovo capitalismo consumistico, che abbaglia con il suo spettacolo, e sottomette con il suo potere. Mentre sui muri della città si legge «EVVIVA LA GRANDE OPERA!» e la popolazione tutta si getta in centro per parteciparvi, lui suona spensierato l'ocarina.

È uno sconcio!/ Compromette la rispettabilità del nostro centro urbano e il piano di risanamento del suburbio./ Scredita la nostra Patria all'Estero./ NON SI ALLINEA CON GLI ALTRI TUTTI VERSO L'UNICA META DELLA GRANDE/ OPERA!³⁸

Il Pazzariello è esistenzialmente sovversivo, e così è Ninetto. Il personaggio di Davoli è una figura auerbachiana, come notato da Bazzocchi, di un mondo

³⁴ E. MORANTE, *Il mondo salvato dai ragazzini*, in *Opere*, vol. II, cit., pp. 5-250, p. 192.

³⁵ Ivi, pp. 193-194.

³⁶ Ivi, p. 188.

³⁷ Ivi, p. 170.

³⁸ Ivi, p. 195.

preborghese in via di scomparsa³⁹. Pasolini prende l'idea della Morante, ma la innesta sopra la sua idea di «antropologia sottoproletaria»⁴⁰, e gli dona un corpo. Ninetto è «un fantasma *in carne e ossa* che passa sulla terra»⁴¹. Ed è proprio la dimensione corporea ad essere una delle caratteristiche principali del personaggio. Come scrive Giovanna Trento:

Il corpo popolare, in quanto topos di “realtà” per eccellenza, si pone come luogo sacro e santuario, atto a preservare e veicolare (fino alla loro immancabile scomparsa nella Dopostoria) i valori panmeridionali: la grazia, l'umiltà, la bellezza, la sacralità, la sfrontatezza, e l'allegria di una sessualità non-nevrotica e “profondamente popolare”⁴².

Ninetto e il suo corpo sono la rappresentazione estrema della Realtà, del *fuori* di Hardt. Ninetto viene da uno spazio situato oltre il confine del moderno, uno spazio sconfinato che si estende nel tempo (le epoche prima dell'egemonia borghese) e nello spazio (nel Sud e nei paesi del Terzo Mondo). Un *fuori* molto vasto, percorso da una comune negazione: non essere centro, non essere moderno, non essere borghese. In Ninetto, il cui valore è anche quello della negazione, si intravedono tutti i fuori possibili, un «complesso insieme di presenti differenti, ogni presente incapsulato in un altro, come in un gioco di scatole cinesi»⁴³. Così quando Ninetto vede per la prima volta la neve in scena una danza che rimanda ai suoi antenati greci e ai suoi fratelli africani:

Non appena percepisce l'avvenimento mai visto [...] si abbandona a una gioia priva di ogni pudore. Che ha due fasi, rapidissime: prima è una specie di danza, con delle cesure ritmiche ben precise (mi vengono in mente i Denka, che battono il terreno col tallone, e che, a loro volta mi avevano fatto venire in mente le danze greche come si immaginano leggendo i versi sei poeti). [...] La seconda fase è orale: consiste in un grido che accompagna le acmi e le cesure di quel ritmo: “Hè-eh, hé-eh, heeeeee”. [...] Una vocalità dovuta a un *memorial*, che congiunge in un continuo senza interruzione, il Ninetto di adesso a Pescasseroli, al Ninetto della Calabria area marginale e conservatrice della civiltà greca,

³⁹ M. A. BAZZOCCHI, *op. cit.*, p. 24.

⁴⁰ W. SITI, *Elsa Morante nell'opera di Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 137.

⁴¹ P. P. PASOLINI, *Il mondo salvato dai ragazzini (continuazione e fine)*, cit., p. 46 [corsivo mio].

⁴² G. TRENTO, *Il corpo popolare secondo Pasolini*, in «Studi Pasoliniani», 7, 2013, pp. 65-78, p. 66.

⁴³ M. A. BAZZOCCHI, *op. cit.*, p. 26.

al Ninetto pre-greco, puramente barbarico, che batte il tallone a terra come adesso i preistorici, nudi Denka del basso Sudan⁴⁴.

Ninetto è la quintessenza della condizione popolare, e in quanto tale costituisce un ribaltamento del mondo borghese.

Infine non è da sottovalutare il fatto che all'interno della cinematografia pasoliniana al personaggio di Davoli venga spesso assegnato il ruolo del messaggero, che compare annunciando la sovversione. In *Teorema*, ad esempio, Davoli interpreta Angiolino «colui che porta una notizia capace di sconvolgere l'ordine costituito»⁴⁵, annunciando la venuta dell'Ospite. Nella lunga poesia *Partitura barbarica* (1965), invece, Ninetto entra in un cinema durante uno spettacolo. A essere proiettato è *Matrimonio all'italiana* di Vittorio de Sica. Improvvisamente Ninetto interrompe lo spettacolo e inizia a parlare come una sentinella greca: i Persiani sono alle porte «si ammassano alle frontiere». I Persiani sono allegoricamente tutti i giovani stranieri che si stanno riversando nella capitale. Portatori di rivolta e bellezza, hanno «gli zigomi duri, i nasetti schiacciati o all'insù, le ciglia lunghe lunghe, i capelli riccetti»⁴⁶. Sono i nuovi barbari, che sconvolgeranno l'occidente, a nome del popolo degli umili, guidando la rivolta del *fuori*. Una profezia ispirata a Sartre, e forse dedotta dalla lettura di Franz Fanon.

Bibliografia

- BAZZOCCHI MARCO ANTONIO, *I riccioli di Ninetto*, in G. M. Annovi (a cura di), *Fratello selvaggio. Pier Paolo Pasolini tra gioventù e nuova gioventù*, Massa, Transeuropa, 2013, pp. 21-34.
- CONTI CALABRESE GIUSEPPE, *Pasolini e il sacro*, prefazione di G. Scalia, Milano, Jaca Book, 1994.
- DOTTI MARCO *Pasolini sotto il segno di Paolo. Dialogo con Michael Hardt*, in

⁴⁴ P. P. PASOLINI, *Dal laboratorio (Appunti en poète per una linguistica marxistica)*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, cit., pp. 1307-1342, pp. 1331-1332 [corsivo dell'autore].

⁴⁵ M. A. BAZZOCCHI, *op. cit.*, p. 30. A questo proposito Bazzocchi ha parlato di un «archetipo mercuriale» riconoscibile in Ninetto (ivi, p. 25).

⁴⁶ P. P. PASOLINI, *Partitura barbarica*, in *Tutte le poesie*, vol. II, cit., pp. 982-986, p. 986.

- «Tysms». 26 maggio 2015, <http://tysm.org/pasolini-sotto-il-segno-di-paolo-dialogo-con-michael-hardt/>.
- FERRETTI GIAN CARLO, *Pasolini: l'universo orrendo*, Roma, Editori Riuniti, 1976.
- FORTINI FRANCO, *Saggi ed Epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2003.
- MORANTE ELSA, *Opere*, vol. II, a cura di C. Cecchi e G. Garboli, Milano, Mondadori, 1990.
- PASOLINI PIER PAOLO, *Romanzi e racconti*, vol. II, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999.
- PASOLINI PIER PAOLO *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999.
- PASOLINI PIER PAOLO, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999.
- PASOLINI PIER PAOLO *Per il cinema*, vol. II, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 2001.
- PASOLINI PIER PAOLO, *Tutte le poesie*, vol. II, a cura di W. Siti, Milano, Mondadori, 2003.
- SITI WALTER, *Elsa Morante nell'opera di Pier Paolo Pasolini*, in «Vent'anni dopo *La Storia*. Omaggio a Elsa Morante», «Studi Novecenteschi», 47/48 (giugno-dicembre 1994), pp. 131-147.
- SITI WALTER, *Descrivere, narrare, esporsi*, in P. P. Pasolini, *Romanzi e Racconti*, vol. I, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, pp. XCV-CXLIV.
- TRENTO GIOVANNA, *Il corpo popolare secondo Pasolini*, in «Studi Pasoliniani», 7 (2013), pp. 65-78.

CHIARA BERTULESSI
Università degli Studi di Milano

«Un minestrone di feudalesimo, capitalismo e revisionismo»
Lo Xiandai hanyu cidian 现代汉语词典 tra rivoluzione,
sovversione e reazione

Abstract

In 1973, a ‘trial edition’ of the *Xiandai hanyu cidian* 现代汉语词典, one of the most authoritative dictionaries of modern standard Chinese, was printed in the People’s Republic of China. In 1974, this edition was harshly criticised by some of the most extremist political figures of the time because of its alleged reactionary contents. Drawing from Chinese texts published in the 1970s, this paper intends to present the debate surrounding the ‘trial edition’ of the dictionary. The purpose of the paper is thus to show how the interrelation between China’s political and cultural fields influenced lexicographical activities, and how the criticisms directed at the dictionary and the lexicographers reflected the political struggles within the political leadership of the time.

Nel 1973 venne stampata, nella Repubblica popolare cinese, una ‘edizione di prova’ dello *Xiandai hanyu cidian* 现代汉语词典, uno dei più autorevoli dizionari di lingua cinese moderna e standard. Nel 1974, tale edizione divenne oggetto di una campagna di critica, perpetrata da alcune delle personalità politiche più estremiste dell’epoca, a causa dei suoi contenuti considerati reazionari. Prendendo le mosse da fonti cinesi pubblicate all’epoca, il contributo intende presentare tale dibattito, mirando quindi a proporre una riflessione su come l’indissolubile legame tra vita politica e vita culturale che caratterizzava la Cina degli anni Settanta del XX secolo influenzò fortemente anche le attività lessicografiche, investite da discussioni che riflettevano le lotte politiche in seno al Partito comunista cinese.

1. *Introduzione*

Numerosi sono gli studi che hanno affrontato il tema del rapporto tra dizionari, politica e ideologia. Nella letteratura sull’argomento, è generalmente condivisa la visione secondo cui le scelte alla base della redazione di un dizionario sono inevitabilmente influenzate dal contesto sociale, politico e ideologico in cui ha luogo il processo di compilazione, un’influenza che può manifestarsi tanto nella scelta dei lemmi quanto nella formulazione definizio-

ni¹. Tale elemento risulta particolarmente rilevante laddove ci si confronti con lo studio di dizionari concepiti nell'ambito di processi di standardizzazione e popolarizzazione di una lingua comune e, quindi, di consolidamento dell'unità nazionale, come avvenne nel contesto della Repubblica popolare cinese a seguito della sua fondazione nel 1949².

Il presente contributo si focalizza su una fase della storia dello *Xiandai hanyu cidian* 现代汉语词典, dizionario di cinese moderno, e, nello specifico, su una campagna di critica lanciata nel 1974 contro la cosiddetta 'edizione di prova' (*shiyongben* 试用本) di questo dizionario³.

Attraverso l'analisi dei contenuti di quattro testi pubblicati su periodici accademici cinesi dell'epoca e la consultazione di alcune delle voci di tale edizione, si intende qui mettere in evidenza i punti chiave emersi nell'ambito della campagna contro il dizionario, sottolineando anche quanto l'instabile clima politico della Cina della metà degli anni Settanta interferì con il processo di compilazione dell'opera. I testi selezionati per il presente contributo costituiscono, infatti, un esempio emblematico di come le attività lessicografiche – come pur gli altri settori della vita culturale del paese – furono a più riprese investite da discussioni dal carattere più politico che specialistico, discussioni che, non di rado, si trasformarono in vere e proprie campagne politiche su larga scala, i cui contenuti riflettevano le lotte interne alla dirigenza stessa e, quindi, al Partito comunista cinese.

¹ Si vedano R. MOON, *Meanings, Ideologies, and Learners' Dictionaries*, in A. Abel, C. Vettori, N. Ralli (a cura di), *Proceedings of the XVI EURALEX International Congress: The User in Focus*, Bolzano 15-19 July 2014, 2014, pp. 85-105; A. VEISBERG, *Defining Political Terms in Lexicography: Recent Past and Present*, in A. Braasch, C. Povlsen (a cura di), *Proceedings of the X EURALEX International Congress*, August 13-17 2002, 2002, pp. 657-668 e diversi dei contributi inclusi nel volume B. B. KACHRU, H. KAHANE (a cura di), *Cultures, Ideology and the Dictionary. Studies in Honour of Ladislav Zgusta*, Tübingen, Niemeyer, 1995.

² Sull'argomento e sullo *Xiandai hanyu cidian* 现代汉语词典 in particolare si vedano C. BERTULESSI, *Analisi critica del discorso lessicografico cinese: uno studio diacronico dello Xiandai hanyu cidian* 现代汉语词典, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Milano, 2019; C. BERTULESSI, *Lo Xiandai hanyu cidian* 现代汉语词典: *riflessione su alcune voci in prospettiva diacronica*, in C. Bulfoni et al. (a cura di), *文心 Wenxin. L'essenza della scrittura. Contributi in onore di Alessandra Cristina Lavagnino*, Milano, Franco Angeli, 2017, pp. 403-416; S. LEE, *Defining Correctness: The Tale of The Contemporary Chinese Dictionary*, in «Modern China», XL, 4, 2014, pp. 426-450.

³ Di tale argomento tratto anche nella mia tesi di dottorato. Cfr. C. BERTULESSI, *Analisi critica*, cit., pp. 60-70.

2. *Lo Xiandai hanyu cidian* 现代汉语词典 e 'l'edizione di prova' del 1973

Lo *Xiandai hanyu cidian* 现代汉语词典 (d'ora in avanti *XHC*) è un dizionario monolingue di lingua cinese moderna, la cui compilazione fu ufficialmente predisposta dalla dirigenza della neonata Repubblica popolare cinese al fine di contribuire al processo di standardizzazione e popolarizzazione della 'lingua comune', o *putonghua* 普通话⁴. Nel 1956 il Consiglio di Stato affidò all'allora Istituto di linguistica dell'Accademia cinese delle scienze il compito di realizzare un dizionario di medie dimensioni che avrebbe dovuto contribuire a stabilire uno standard per il lessico del cinese moderno⁵. Di conseguenza, il dizionario divenne parte integrante del progetto di riforma che mirava alla diffusione di una lingua standard e condivisa all'interno dei confini nazionali della nuova Cina⁶.

Alla fine degli anni Cinquanta del XX secolo, le attività di compilazione del dizionario vennero quindi affidate a una sezione dell'Istituto di linguistica, prima appartenente all'Accademia cinese delle scienze e, dal 1977, all'Accademia cinese delle scienze sociali⁷. I lavori per la compilazione della prima edizione furono ufficialmente avviati nel 1958, sebbene questa venne

⁴ Ufficialmente, il *putonghua* 普通话 (la lingua cinese moderna e standard) si basa sulla pronuncia di Pechino, sui dialetti del Nord della Cina e, per quanto concerne le norme grammaticali, sulla lingua cinese vernacolare dei classici letterari moderni (*baihuawen* 白话文), cfr. GUOWUYUAN (Consiglio degli affari di Stato cinese), *Guowuyuan guanyu tuiguang putonghua de zhishi* 国务院关于推广普通话的指示 [Direttiva del Consiglio di Stato sulla promozione del *putonghua*], 1956.

⁵ Cfr. GUOWUYUAN, *ibidem*.

⁶ Cfr. S. LEE, *op. cit.*, p. 430; J. S. ROHSENOW, *Fifty Years of Script and Written Language Reform in the PRC: The Genesis of the Language Law of 2001*, in M. Zhou, H. Sun (a cura di), *Language Policy in the People's Republic of China. Theory and Practice since 1949*, Dordrecht, Springer, 2004, pp. 21-43, p. 23.

⁷ L'Accademia cinese delle scienze sociali (*Zhongguo shehui kexueyuan* 中国社会科学院) venne fondata nel 1977 a seguito di una riorganizzazione della Accademia cinese delle scienze (*Zhongguo kexueyuan* 中国科学院). È considerata l'organismo di ricerca di grado più elevato della Repubblica popolare cinese nell'ambito della filosofia e delle scienze sociali. Cfr. M. SLEEBOOM-FAULKNER, *The Chinese Academy of Social Sciences (CASS): Shaping the Reforms, Academia and China (1977-2003)*, Leiden, Boston, Brill, p. 42. Dal punto di vista istituzionale, l'Accademia è posta sotto il diretto controllo del Consiglio di Stato (*Guowuyuan* 国务院), o Governo popolare centrale, l'organo esecutivo e amministrativo di più alto livello della Repubblica popolare cinese. Cfr. A. RINELLA, *Cina*, Bologna, il Mulino, 2006, p. 67 ss.

poi ufficialmente pubblicata solo nel 1978. Oggi giunto alla settima edizione (2016), lo *XHC* continua a essere considerato uno dei più autorevoli dizionari monolingui cinesi.

Nel 1965 e, successivamente, nel 1973, venne data alle stampe una edizione di prova dello *XHC*. Come illustra una breve nota introduttiva alla ristampa del 1973, tale edizione era destinata a una circolazione ristretta, con l'obiettivo di raccogliere commenti in merito ai contenuti e alla qualità del dizionario, in vista della successiva e ufficiale pubblicazione⁸. Nella nota, il comitato editoriale precisa che, trattandosi della ristampa di una bozza realizzata prima della Rivoluzione culturale, questa avrebbe inevitabilmente presentato numerosi errori e imprecisioni, sia per quanto concerne i contenuti politici sia per quelli scientifici⁹.

Nel 1974, Yao Wenyuan¹⁰ – uno dei membri di quella che sarebbe stata in seguito identificata come la ‘Banda dei quattro’ (*sirenbang* 四人帮)¹¹ – criticò apertamente i contenuti del dizionario e, quindi, coloro che erano direttamente coinvolti nel processo di compilazione e pubblicazione dell'opera, dando il via a un movimento di critica che assunse i toni di una vera e propria campagna politica¹².

In particolare, la denuncia del dizionario trovò spazio in alcuni scritti che iniziarono a circolare nella primavera del 1974, quando in Cina era in atto un'altra campagna politica, il noto movimento di critica a Lin Biao¹³ e a Con-

⁸ Cfr. *XHC – XILANDAI HANYU CIDIAN* 现代汉语词典 (*shiyongben* 试用本) [Dizionario di cinese moderno (edizione di prova)], Beijing, Shangwu yinshuguan (The Commercial Press), 1973, “spiegazione” (*shuoming* 说明).

⁹ Cfr. *ibidem*.

¹⁰ Yao Wenyuan 姚文元 (1931-2005).

¹¹ Con questa espressione si fa riferimento ai rappresentati del gruppo più radicale del Partito comunista cinese degli anni Settanta, ossia Jiang Qing (moglie di Mao Zedong), Yao Wenyuan, Zhang Chunqiao e Wang Hongwen.

¹² Il 12 marzo 1974 Yao Wenyuan diffuse un testo di denuncia del dizionario, scritto di suo pugno. Inoltre, alla casa editrice (la Commercial Press o *Shangwu yinshuguan* 商务印书馆) venne ordinato di distruggere tutte le copie dell'edizione di prova (cosa che non avvenne grazie alla decisione dell'editore di nasconderle), cfr. H. FANG, 1966-1976 *Shangwu yinshuguan de pianduan huiyi* 商务印书馆的片段回忆 [1966-1976, Frammenti di memorie della Commercial Press], in «*Zhongguo dushubao* 中国读书报», 08/01/2014, http://epaper.gmw.cn/zhdbs/html/2014-01/08/nw.D110000zhdsb_20140108_2-01.htm [cons. il 20/12/2018]; S. LEE, *op. cit.*, p. 431.

¹³ Lin Biao 林彪 (1907-1971). Ricoprì la carica di Ministro della difesa (1959-1971) e fu vicesegretario del Partito comunista. Prima della sua caduta, era stato designato successore di Mao

fucio (*Pi Lin pi Kong yundong* 批林批孔运动). Ufficialmente¹⁴, tale movimento prendeva di mira Lin Biao, una delle personalità politiche più influenti degli anni precedenti che, come è noto, nel 1971 cadde in disgrazia a seguito dell'accusa di aver architettato un complotto contro il presidente Mao, per poi perdere la vita in circostanze ancora oggi non del tutto chiare¹⁵. Il movimento mirava, quindi, ad alimentare la critica nei confronti di Lin Biao, il quale veniva rappresentato come il «simbolo dell'essenza controrivoluzionaria che poteva occultarsi dietro sembianze rivoluzionarie»¹⁶. A ciò, però, doveva accompagnarsi anche una critica a Confucio (551-479 a.C.) e, in particolare, alle sue tesi circa l'importanza del passato¹⁷, da considerarsi espressioni di quello stesso vecchio sistema schiavista, feudale e di sfruttamento del popolo che aveva caratterizzato la società della Cina del passato e del periodo precedente alla vittoria del Partito comunista del 1949¹⁸.

Il movimento contro Lin Biao e contro Confucio e le lotte politiche della Cina della metà degli anni Settanta influenzarono così anche un progetto lessicografico come quello dello *XHC*. Come si illustrerà di seguito, i lessicografi e le personalità coinvolte nella sua realizzazione e distribuzione vennero infatti accusati di schierarsi a favore di tendenze reazionarie e controrivoluzionarie attraverso le voci incluse nel dizionario, propugnando una visione della società tipicamente confuciana e feudale.

Zedong, cfr. J. GUO, Y. SONG, Z. YUAN, *Historical Dictionary of the Chinese Cultural Revolution*, Oxford, Scarecrow Press, 2006, pp. 150-153.

¹⁴ Il movimento sottintendeva, in realtà, anche una critica al primo ministro Zhou Enlai 周恩来 (1899-1976) e alla sua decisione di riabilitare vecchi quadri cfr. R. MACFARQUHARD, *The Succession to Mao and the End of Maoism*, in R. MacFarquhard, J. K. Fairbank (a cura di), *The Cambridge History of China, The People's Republic, Part 2: Revolutions within the Chinese Revolution, Volume 15, 1966-1982*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, pp. 305-401, p. 345.

¹⁵ Sul caso del presunto complotto contro Mao Zedong e l'incidente aereo in cui Lin Biao avrebbe perso la vita nel 1971 si veda Q. JIN, *The Culture of Power: The Lin Biao Incident in the Cultural Revolution*, Stanford, Stanford University Press, 1999.

¹⁶ G. SAMARANI, *La Cina contemporanea. Dalla fine dell'impero a oggi*, Torino, Einaudi, 2017, p. 285.

¹⁷ Cfr. *ibidem*.

¹⁸ Cfr. A. C. LAVAGNINO, *Autori «legisti» e campagna di critica a Confucio e Lin Biao*, «Cina», XIII, 1976, pp. 37-60.

3. I testi

Il dibattito relativo alla campagna di critica che investì l'edizione di prova dello *XHC* nel 1974 è ben evidente in alcuni scritti dell'epoca, pubblicati su periodici accademici. Per il presente contributo sono stati selezionati quattro testi in particolare, che costituiscono un chiaro esempio di come discussioni che avrebbero dovuto pertenerne all'ambito lessicografico assunsero, in realtà, un carattere apertamente politico e ideologico, dimostrando così anche l'interferenza delle lotte politiche nelle attività di compilazione dello *XHC*. Dei quattro testi selezionati, due sono da considerarsi testi di critica, entrambi pubblicati nel 1974, nel pieno della campagna di denuncia e nell'ambito del già menzionato movimento politico contro Lin Biao e Confucio. Al contrario, gli altri due si configurano come testi scritti in difesa del dizionario e dei lessicografi impegnati nella sua redazione. Questi ultimi furono pubblicati quattro anni dopo gli eventi, nel 1978, un anno emblematico nella storia della Repubblica popolare cinese che, due anni dopo la morte di Mao Zedong, si apprestava ad avviare il percorso di modernizzazione economica, anche noto secondo la formula 'riforma e apertura' (*gaige kaifang* 改革开放).

3.1 I testi di critica (1974)

Il primo testo di critica, del 1974, è un commento firmato collettivamente dal 'Gruppo di commento dei minatori di Liaoyuan, della contea di Hancheng, provincia dello Shaanxi'¹⁹ (*Shaanxi sheng Hancheng xian Liaoyuan meikuang pinglunzu* 陕西省韩城县燎原煤矿评论组), benché in chiusura siano riportati i nomi di cinque autori²⁰. Il titolo, *Commento alla nuova edizione dello Xiandai hanyu cidian* (*Ping xin ban Xiandai hanyu cidian* 评新版《现代汉语词典》)²¹, contribuisce a presentare il testo come una manifestazione di

¹⁹ Trad. mia, come, salvo diversa indicazione, tutte le traduzioni dal cinese in italiano di nomi, titoli e definizioni presenti in questo contributo.

²⁰ I nomi degli autori indicati alla fine del testo sono: Sun Mantun 孙曼屯, Xue Zhigao 薛志高, Zhao Weimin 赵为民, Cheng Mingke 程明科, Jia Wenhai 贾稳亥.

²¹ Cfr. M. SUN et al., *Ping xin ban Xiandai hanyu cidian* 评新版《现代汉语词典》 [Commento alla nuova edizione dello *Xiandai hanyu cidian*], in «*Renmin jiaoyu* 人民教育», 6, 1974, pp. 58-59. Stando a quanto scrive Fang Hongshu, questo testo sarebbe apparso per la prima volta l'11 marzo del 1974, su *Xinshu zhaibao* 新书摘报 ("Estratti di nuovi libri") n.17, di *Hongqi* 红旗 ("Bandiera Rossa", una rivista pubblicata dal Comitato centrale del Partito comunista cinese

dissenso da parte dei lavoratori, come una reazione del popolo nei confronti dei contenuti del dizionario. Facendo peraltro eco alla prefazione all'edizione di prova del 1973, gli autori sostengono, infatti, di non sentirsi rappresentati dalle voci del dizionario, il quale era stato invece presentato dalla dirigenza come uno strumento che avrebbe dovuto soddisfare proprio le esigenze sociali e linguistiche delle masse²². Il testo, però, lascia supporre che il commento sia stato scritto dietro la spinta di personalità politiche dell'epoca. Anche Han Jingti (autore di uno dei testi di difesa del dizionario) sembra infatti sostenere che l'autore sia, in realtà, lo stesso Yao Wenyuan²³.

Il secondo testo selezionato è un altro commento, pubblicato sul terzo numero del 1974 della rivista della prestigiosa Università di Pechino con il titolo *Commento alla ristampa dello Xiandai hanyu cidian (Ping Xiandai hanyu cidian chongyinben 评《现代汉语词典》(重印本))*²⁴. Firmato da Yu Bin 虞斌 – uno pseudonimo – secondo le fonti questo documento di critica venne realizzato da alcuni membri delle 'Due Scuole' (*liangxiao 梁效 o liangxiao 两校*)²⁵, uno dei più influenti gruppi di propaganda del movimento di critica a Lin Biao e Confucio, il quale riuniva al suo interno personalità delle prestigiose Università di Pechino e dell'Università Qinghua e che intratteneva stretti rapporti con la Banda dei quattro²⁶. Nel testo, i responsabili della redazione e della distribuzione dello *XHC* vengono accusati di aver realizzato un'opera lessicografica definita un «minestrone di feudalesimo, capitalismo e

tra il 1958 e il 1988), cfr. F. HONGSHU, *op. cit.* La versione consultata per questo contributo è quella pubblicata sulla rivista *Renmin jiaoyu 人民教育* lo stesso anno.

²² Cfr. *XHC*, *op. cit.*, "spiegazione" (*shuoming 说明*).

²³ Cfr. J. HAN, *Suqing "liange guji" zai cishu gongzuo zhong de liudu - zhengque pingjia Xiandai hanyu cidian (shiyongben) 肃清 "两个估计" 在词书工作中的流毒 - 正确评价《现代汉语词典》(试用本)* [Eliminare l'influenza negativa che le 'due valutazioni' esercitano sul lavoro lessicografico: una recensione corretta dell'edizione di prova dello *Xiandai hanyu cidian*], in «*Renmin jiaoyu 人民教育*», 11, 1978, pp. 10-12.

²⁴ B. YU, *Ping Xiandai hanyu cidian chongyinben 评《现代汉语词典》(重印本)* [Commento alla ristampa dello *Xiandai hanyu cidian*], in «*Beijing daxue xuebao (zhexue shehui kexue ban) 北京大学学报 (哲学社会科学版)*», 3, 1974, pp. 90-94. Come precisa anche Han Jingti nel suo testo del 1978 in difesa del dizionario, si trattava, in realtà, di una edizione di prova (*shiyong* 试用本) e non di una ristampa (*chongyinben 重印本*), cfr. J. HAN, *op. cit.*, p. 11.

²⁵ Cfr. J. HAN, *op. cit.* p. 10.

²⁶ Cfr. J. GUO, Y. SONG, Z. YUAN, *op. cit.*, p. 149.

revisionismo» (*feng、zi、xiu de dazahui* 封、资、修的大杂烩) dal carattere non socialista ed essenzialmente inutile per le masse²⁷. Già dalle prime righe, l'autore si dichiara dunque deluso dai contenuti dell'edizione di prova dello *XHC*, nei confronti della quale erano invece state riposte grandi speranze, trattandosi della prima edizione di questo dizionario ad essere stampata dopo la Rivoluzione culturale. Inoltre, l'autore sostiene che i contenuti dello *XHC* non siano in alcun modo coerenti con gli obiettivi della campagna di critica a Lin Biao e a Confucio che, come si è visto, era in corso proprio in quei mesi²⁸.

Pertanto, secondo la critica lo *XHC* si sarebbe fatto portavoce di tendenze reazionarie che intendevano promuovere un ritorno al vecchio sistema feudale e di stampo confuciano. Un sistema schiavista, di sfruttamento perpetrato dalla classe dirigente e intellettuale confuciana nei confronti del popolo, in antitesi con il nuovo sistema creato dalla rivoluzione comunista che poneva, invece, le masse al centro. Si tratta, secondo i testi di denuncia, di quelle stesse tendenze reazionarie e revisioniste che avevano caratterizzato anche la politica perseguita da Lin Biao nell'ambito del proprio progetto sovversivo, mai realizzato, contro la dirigenza maoista.

In linea con la retorica di quegli anni²⁹, Confucio e Lin Biao appaiono anche in questi testi di critica come simboli delle tendenze reazionarie e controrivoluzionarie. L'edizione di prova viene quindi denunciata per non essere un prodotto culturale in grado di porsi veramente al servizio del popolo e del progetto di diffusione e di standardizzazione del *putonghua*, come aveva invece auspicato la già citata nota introduttiva al dizionario del 1973.

Fra le diverse declinazioni della denuncia elaborata contro il dizionario risultano particolarmente rilevanti alcuni punti tra quelli condivisi dagli autori dei testi. In prima istanza, i testi di critica si scagliano contro il largo impiego di presunte definizioni «reazionarie». Si tratta, secondo gli autori, di definizioni responsabili di diffondere idee «velenose» tra le masse e di esortare il popolo a commemorare il decadente passato confuciano, anche attraverso un numero eccessivo di riferimenti alla «vecchia» società e a Confucio, rappresentato nel dizionario alla stregua di un santo³⁰. In secondo luogo, i

²⁷ Cfr. B. YU, *op. cit.*, p. 90.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Si veda il contributo di A. C. LAVAGNINO, *op. cit.*

³⁰ Cfr. M. SUN et. al., *op. cit.*, p. 58.

critici pongono una forte enfasi sulla presunta e pressoché totale assenza di elementi propri del pensiero marxista-leninista e del pensiero di Mao Zedong, così come di riferimenti a elementi della nuova Cina comunista. Un esempio emblematico è quello della parola *shengren* 圣人, ‘saggio, santo’, che il dizionario definisce come segue:

旧时指品格最高尚、智慧做高超的人物，如孔子从汉朝以后被历代帝王推崇为圣。³¹

In passato, persona dal carattere estremamente nobile e dalla straordinaria saggezza. Ad esempio, dalla dinastia Han, Confucio venne venerato come saggio dagli imperatori delle dinastie.

Nei testi di critica, fortemente contestata è la scelta di includere un riferimento a Confucio nella definizione della voce *shengren* 圣人. Così, i lessicografi responsabili della compilazione vengono accusati di non impiegare gli strumenti del marxismo-leninismo nell’analisi di tali questioni e di farsi portavoce di una visione tipicamente feudale, reazionaria della società e della storia³².

Simile è il caso della definizione della parola *ren* 仁, uno dei concetti fondamentali della dottrina confuciana, traducibile con ‘benevolenza’, ‘qualità umana’ o ‘senso dell’umanità’³³. L’edizione del 1973 definisce *ren* 仁 come:

仁爱: ~心 / ~政 / 残暴不~ 。 [...]³⁴

1. Benevolenza: *bontà; governo della benevolenza; crudele e non benevolente.*
[...]

Anche in tal caso, i critici si oppongono, in primo luogo, alla decisione dei lessicografi di includere tale voce nel dizionario e, in secondo luogo, a quella di inserire nella definizione il riferimento all’ideale confuciano del *governo della benevolenza*. Nel commento firmato dai minatori di Liaoyuan (1974), questi sostengono che tali scelte di compilazione sarebbero state dettate dalla

³¹ XHC, *op. cit.*, p. 921.

³² Cfr. M. SUN et al., *op. cit.*; B. YU, *op. cit.*

³³ Cfr. A. CHENG, *Storia del pensiero cinese*, vol. I, Torino, Einaudi, 2000, p. 52.

³⁴ XHC, *op. cit.*, p. 861.

chiara volontà dei lessicografi di fare propaganda e di trovare «un nuovo mercato» per concetti reazionari³⁵.

Il testo delle Due Scuole firmato da Yu Bin (1974) si mostra poi particolarmente critico rispetto all'assenza di esempi e di voci e, in generale, della mancanza di centralità attribuita a termini e concetti fondamentali nel contesto della nuova Cina, come 'Pensiero di Mao Zedong' (*Mao Zedong sixiang* 毛泽东思想), 'Repubblica popolare cinese' (*Zhonghua renmin gongheguo* 中华人民共和国) e 'Partito comunista cinese' (*Zhongguo gongchandang* 中国共产党), elementi che, secondo l'autore, denoterebbero una chiara inclinazione reazionaria dei lessicografi³⁶.

3.2 I testi di difesa (1978)

Come indicato, i due testi di difesa selezionati per il presente contributo furono entrambi pubblicati nel 1978, anno in cui venne finalmente data alle stampe anche la prima edizione ufficiale dello *XHC*.

Di questi, un saggio è firmato da Chen Yuan 陈原 (1918-2004), linguista e personalità intellettuale di spicco nell'ambito del settore editoriale cinese e in particolare della Commercial Press (*Shangwu yinshuguan* 商务印书馆), la casa editrice responsabile della pubblicazione del dizionario. Il suo contributo è intitolato *Distinguere tra vero e falso in alcune idee sul lavoro lessicografico* (*Fenqing cidian gongzuo zhong de jige sixiang shifei* 分清词典工作中的几个思想是非)³⁷ (1978). Qui Chen Yuan elabora una difesa dalle critiche che, quattro anni prima, avevano investito l'edizione di prova dello *XHC* e, più in generale, una difesa delle attività lessicografiche. L'autore si rifà all'accusa, avanzata dal testo di Yu Bin, secondo cui il dizionario sarebbe un «minestrone di feudalesimo, capitalismo e revisionismo»³⁸ e definisce impraticabile per un lessicografo la scelta di non includere termini appartenenti al passato, come, ad esempio, termini appartenenti all'epoca della

³⁵ Cfr. M. SUN et al., *op. cit.*, p. 59.

³⁶ Cfr. B. YU, *op. cit.*, p. 93.

³⁷ Y. CHEN, *Fenqing cidian gongzuo zhong de jige sixiang shifei* 分清词典工作中的几个思想是非 [Distinguere tra vero e falso in alcune idee sul lavoro lessicografico], in «*Zhongguo chuban* 中国出版», 1, 1978, pp. 14-21.

³⁸ Cfr. B. YU, *op. cit.*, p. 90.

«vecchia» Cina feudale e capitalista, così come quelli che esprimono concetti successivamente identificati come «revisionisti»³⁹. Chen Yuan afferma infatti che un dizionario contenente solo le parole considerate «buone» o «giuste» (ossia accettabili dall'ideologia politica dominante in un dato momento storico) sarebbe un dizionario essenzialmente inutile⁴⁰. Inoltre, secondo Chen, i dizionari possono (e, quando necessario, devono) citare Marx, Lenin e Mao Zedong, ma, al tempo stesso, non è pensabile valutare la qualità di un'opera lessicografica solo sulla base della quantità di citazioni e di riferimenti agli elementi di tali dottrine che questa contiene⁴¹.

Il secondo testo di difesa del 1978 è, invece, firmato da Han Jingti 韩敬体 (1940), membro dell'Accademia cinese delle scienze sociali e al tempo direttamente coinvolto nella compilazione del dizionario. Il titolo del saggio è *Eliminare l'influenza negativa che le "due valutazioni" esercitano sul lavoro lessicografico: una recensione corretta dell'edizione di prova dello Xiandai hanyu cidian (Suqing "liang ge guji" zai cishu gongzuo zhong de liudu – zhengque pingjia Xiandai hanyu cidian shiyongben 肃清 “两个估计” 在词书工作中的流毒 – 正确评价《现代汉语词典》(试用本)*⁴²). Proprio come Chen Yuan, anche Han Jingti (1978) – in passato membro del comitato editoriale dello XHC – difende il dizionario e i lessicografi responsabili della compilazione dell'edizione di prova. In particolare, Han richiama l'attenzione del lettore sulla rilevanza tradizionalmente attribuita da Mao Zedong e dal Partito comunista cinese alla realizzazione di dizionari linguistici, ricordando inoltre i risultati raggiunti nel paese in ambito lessicografico⁴⁴. Risultati che, sostiene, hanno tuttavia gravemente risentito delle interferenze di alcune per-

³⁹ Cfr. Y. CHEN, *op. cit.*, p. 18.

⁴⁰ Cfr. *ibidem*.

⁴¹ Cfr. *ivi*, p. 14.

⁴² Le “due valutazioni” (*liang ge guji* 两个估计) furono due giudizi espressi in un documento redatto a seguito di una conferenza nazionale sull'istruzione e approvato da Mao nel 1971. Le valutazioni prendevano di mira gli intellettuali, accusati di essere in gran parte borghesi e di aver influenzato negativamente il settore educativo, cfr. H. Y. HE, *Dictionary of the Political Thought of the People's Republic of China*, London, New York, Routledge, 2016, p. 241.

⁴³ Cfr. J. HAN, *op. cit.*

⁴⁴ Cfr. *ivi*, p. 10.

sonalità politiche del tempo, responsabili di aver determinato un essenziale immobilismo nella pubblicazione di dizionari, danneggiando di conseguenza anche altre iniziative nel campo dell'istruzione⁴⁵. Nonostante le imperfezioni che caratterizzano l'edizione di prova del 1973, secondo l'autore, ai lessicografi dell'Accademia delle Scienze va riconosciuto il merito di essere riusciti nell'obiettivo di raccogliere il lessico del cinese moderno e di contribuire alla sua standardizzazione⁴⁶, obiettivo esplicitamente definito dal Consiglio di Stato oltre vent'anni prima, nel 1956. Inoltre, Han sostiene che i critici avrebbero montato delle false accuse contro il dizionario e contro i lessicografi. Questi, infatti, riporta nel proprio testo alcune frasi tratte direttamente dalle definizioni del dizionario, segnalando l'effettiva presenza, nell'opera, di numerosi riferimenti a Mao Zedong, al Partito comunista e alla Repubblica popolare cinese⁴⁷, smentendo così le affermazioni di chi, nel pieno della campagna di denuncia allo *XHC*, aveva sostenuto il contrario.

4. *Riflessioni conclusive*

Sulla base delle riflessioni sopra proposte, è possibile osservare come la campagna di critica lanciata contro l'edizione di prova dello *XHC* e contro i lessicografi responsabili della sua redazione contribuì a rinsaldare il carattere già fortemente ideologico di un dizionario che, quasi vent'anni prima, era stato concepito per promuovere la standardizzazione della lingua comune nell'ambito del progetto di costruzione della nazione e del consolidamento dell'unità nazionale⁴⁸.

A questo proposito, proprio in riferimento allo *XHC* e agli eventi del 1974, Lee ha già osservato che:

The Dictionary is thus by no means an apolitical reference book. It is a potential site for the exercise of political power and a reflection of the authorities' attitude on how reality should be generalized and conveyed through words.⁴⁹

⁴⁵ Cfr. *ibidem*.

⁴⁶ Cfr. *ivi*, p. 12.

⁴⁷ Cfr. *ibidem*.

⁴⁸ S. LEE, *op. cit.*, p. 431.

⁴⁹ *Ibidem*.

I testi selezionati e commentati nel presente contributo costituiscono quindi una testimonianza di come, nel corso degli anni Settanta del XX secolo, le discussioni relative a questo dizionario rimasero tutt'altro che confinate al settore lessicografico. Assumendo toni dal carattere fortemente politico e ideologico, tali discussioni mostrarono, infatti, di essere in larga misura un riflesso delle lotte politiche che caratterizzarono la vita della dirigenza della Repubblica popolare cinese in una delle fasi più turbolente della sua storia.

Bibliografia

- BERTULESSI CHIARA, *Lo Xiandai hanyu cidian 现代汉语词典: riflessione su alcune voci in prospettiva diacronica*, in C. Bulfoni et. al. (a cura di), 文心 *Wenxin. L'essenza della scrittura. Contributi in onore di Alessandra Cristina Lavagnino*, Milano, Franco Angeli, 2017, pp. 403-416.
- BERTULESSI CHIARA, *Analisi critica del discorso lessicografico cinese: uno studio diacronico dello Xiandai hanyu cidian 现代汉语词典*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Milano, 2019.
- CHEN YUAN 陈原, *Fenqing cidian gongzuo zhong de jige sixiang shifei 分清词典工作中的几个思想是非* [Distinguere tra vero e falso in alcune idee sul lavoro lessicografico], in «*Zhongguo chubanshan 中国出版*», 1, 1978, pp. 14-21.
- CHENG ANNE, *Storia del pensiero cinese*, vol. I, Torino, Einaudi, 2000.
- FANG HONGSHU 方厚枢, 1966-1976 *Shangwu yinshuguan de pianduan huiyi 商务印书馆的片段回忆*, [1966-1976, Frammenti di memorie della Commercial Press], in «*Zhongguo dushubao 中国读书报*», 08/01/2014, http://epaper.gmw.cn/zhdshb/html/2014-01/08/nw.D110000zhdsb_20140108_2-01.htm [cons. il 20/12/2018].
- GUOWUYUAN 国务院 (Consiglio degli affari di Stato cinese), *Guowuyuan guanyu tui-guang putonghua de zhishi 国务院关于推广普通话的指示* [Direttiva del Consiglio di Stato sulla promozione del *putonghua*], 1956, http://www.moe.gov.cn/jyb_xwfb/xw_fbh/moe_2128/moe_2326/moe_1144/tnull_14344.html [cons. il 20/12/2018].
- HAN JINGTI 韩敬体, *Suqing "liange guji" zai cishu gongzuo zhong de liudu - zhen-gue pingjia Xiandai hanyu cidian (shiyongben) 肃清“两个估计”在词书工作中的流毒 - 正确评价《现代汉语词典》(试用本)* [Eliminare l'influenza negativa che le “due valutazioni” esercitano sul lavoro lessicografico: una recensione corretta dell'edizione di prova dello *Xiandai hanyu cidian*], «*Renmin jiaoyu 人民教育*», 11, 1978, pp. 10-12.
- HE HENRY YUHUAI, *Dictionary of the Political Thought of the People's Republic of China*, London, New York, Routledge, 2016.

- JIN QIU, *The Culture of Power: The Lin Biao Incident in the Cultural Revolution*, Stanford, Stanford University Press, 1999.
- KACHRU BRAJ B., KAHANE HENRY (a cura di), *Cultures, Ideology and the Dictionary. Studies in Honour of Ladislav Zgusta*, Tübingen, Niemeyer, 1995.
- LAVAGNINO ALESSANDRA C., *Autori «legisti» e campagna di critica a Confucio e Lin Biao*, Estratto dal volume «Cina» - n. 13, 1976, pp. 37-60.
- LEE SIU-YAU, *Defining Correctness: The Tale of The Contemporary Chinese Dictionary*, in «Modern China», XL, 4, 2014, pp. 426-450.
- MACFARQUHARD RODERICK, *The Succession to Mao and the End of Maoism*, in R. MacFarquhard, J. K. Faribank (a cura di), *The Cambridge History of China, The People's Republic, Part 2: Revolutions within the Chinese Revolution, Volume 15, 1966-1982*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, pp. 305-401.
- MOON ROSAMUND, *Meanings, Ideologies, and Learners' Dictionaries*, in A. Abel, C. Vettori, N. Ralli (a cura di), *Proceedings of the XVI EURALEX International Congress: The User in Focus*, Bolzano 15-19 July 2014, 2014, pp. 85-105.
- RINELLA ANGELO, *Cina*, Bologna, il Mulino, 2006.
- ROHSENOW JOHN S., *Fifty Years of Script and Written Language Reform in the PRC: The Genesis of the Language Law of 2001*, in M. Zhou, H. Sun (a cura di), *Language Policy in the People's Republic of China. Theory and Practice since 1949*, Dordrecht, Springer, 2004, pp. 21-43.
- SAMARANI GUIDO, *La Cina contemporanea. Dalla fine dell'Impero a oggi*, Torino, Einaudi, 2017.
- SLEEBOOM-FAULKNER MARGARET, *The Chinese Academy of Social Sciences (CASS): Shaping the Reforms, Academia and China (1977-2003)*, Boston, Leiden, Brill, 2007.
- SUN MANTUN 孙曼屯 et al., *Ping xin ban Xiandai hanyu cidian* 评新版《现代汉语词典》 [Commento alla nuova edizione dello *Xiandai hanyu cidian*], «Renmin jiaoyu renmin jiaoyu», 6, 1974, pp. 58-59.
- VEISBERGS ANDREJS, *Defining Political Terms in Lexicography: Recent Past and Present*, in A. Braasch, C. Povlsen (a cura di), *Proceedings of the X EURALEX International Congress*, August 13-17, 2002, 2002, pp. 657-668.
- XHC – XIANDAI HANYU CIDIAN 现代汉语词典 (*shiyongben* 试用本) [Dizionario di cinese moderno (edizione di prova)], Beijing, Shangwu yinshuguan 商务印书馆 (The Commercial Press), 1973.
- YU BIN 虞斌, *Ping Xiandai hanyu cidian chongyinben* 评《现代汉语词典》(重印本) [Commento alla ristampa dello *Xiandai hanyu cidian*], in «Beijing daxue xuebao (zhexue shehui kexue ban) 北京大学学报(哲学社会科学版)», 3, 1974, pp. 91-94.
- ZHOU MINGLANG, SUN HONGKAI (a cura di), *Language Policy in the People's Republic of China. Theory and Practice since 1949*, Dordrecht, Springer, 2004.

DANIELA ALLOCCA
Università degli studi di Napoli “L’Orientale”

Pratiche collettive vs pratiche autoriali *Autoproduzione, self-publishing e librerie utopiche*

*Knowledge is not per se emancipatory.
It is the art of thinking that transforms knowledge into social property
endowed with an emancipatory potential.*

Doreen Mende¹

Abstract

In this paper, we will analyze various projects related to self-production and alternative/independent publishing as creators of new spaces of differentiation. We will focus on the writer Lütfiye Güzel, who establishes her own label/publishing house, and on the case of the curator Bernhard Cella, author of the NO-ISBN project, which collects thousands of art books without ISBN and aims to reveal the political potential of this practice. It will be also presented Motto, bookseller and publisher but also creator of transdisciplinary research groups, as a *Wunderkammer*.

In questo articolo analizzeremo vari progetti legati all’autoproduzione e all’editoria alternativa/independente intesi come generatori di nuovi spazi di differenziazione. Ci concentreremo sulla scrittrice Lütfiye Güzel, che crea la propria etichetta/casa editrice, e su NO-ISBN, progetto del curatore Bernhard Cella che raccoglie migliaia di libri d’arte senza ISBN e si occupa di rivelare il potenziale politico di questa pratica. Un ulteriore caso studio presentato è quello di Motto, libreria e casa editrice ma anche promotrice di convegni transdisciplinari, paragonata in questo saggio ad una *Wunderkammer*.

1. Do It Yourself e la differenziazione dei discorsi

L’editoria rappresenta uno dei luoghi di istituzionalizzazione del sapere. Pierre Bourdieu, nell’ormai canonico studio pubblicato nel 1992 su *Le regole dell’arte*,

¹ D. MENDE, *Onset*, in D. Mende (a cura di), *Thinking under turbulence*, Berlin, CCC Research Master/HEAD Geneve, Motto Books, 2017, pp. 3-5, p. 3.

ci invita a prendere atto del sistema di potere che regola la *produzione* artistica². Proprio l'editoria, allo stesso tempo, figura nel contemporaneo come uno spazio di sperimentazione privilegiato, dove sono in atto ridisegnamenti importanti dei limiti che regolano l'inclusione e/o esclusione dal sistema culturale. Ci si muove in quello che Bourdieu aveva definito *lo spazio dei possibili*:

Vera *ars obligatoria*, come diceva la scolastica, [che] definisce, come una grammatica, lo spazio di ciò che è possibile, concepibile, nei limiti di un certo campo, costituendo ciascuna delle "scelte" operate [...], ma anche un'*ars inveniendi* che permette di inventare una varietà di soluzioni accettabili nei limiti della grammaticalità.³

Si tratta di capire quanto le invenzioni messe in campo rispettino ancora la grammaticalità di questo spazio o se ci sono dei fenomeni in atto che possano far pensare ad uno spostamento verso nuove tipologie. Nel saggio *Curating Against the Grain: Frontiers, Scripted Spaces, and Groundlessness* (2017)⁴ Anselm Franke, curatore presso l'HKW (*Haus der Kulturen der Welt*), sottolinea quanto sia proprio delle culture creare delle linee di divisione, di separazione, ma propone anche di considerare tali opposizioni invece che 'binarie' come 'gemelle', evidenziando l'elemento di complementarità rispetto a quello di conflitto; così facendo cerca di rimodulare questo fronte esplicitando la dialogicità intrinseca al discorso: si tratta di considerare il discontinuo come parte del continuo, per dirla in termini foucaultiani⁵.

In questa cornice l'autoproduzione di libri diventa una pratica necessaria per una differenziazione dei discorsi del sapere, un lavoro per spostare e/o forzare il limite di ciò che includiamo o escludiamo dal discorso. Al centro dei casi che citeremo vi è la ricerca di una qualità estetica che si coniuga con la volontà di costruire

² P. BOURDIEU, *Le regole dell'arte*, trad. di A. Boschetti e E. Bottaro, Milano, il Saggiatore, 2013.

³ Ivi, p. 313.

⁴ A. FRANKE, *Curating Against the Grain: Frontiers, Scripted Spaces, and Groundlessness*, in D. Mende (a cura di), *op. cit.*, pp. 160-172.

⁵ Cfr. «Il discontinuo - il fatto che in pochi anni a volte una cultura cessa di pensare come aveva fatto fino allora e si mette a pensare altro e in altro modo - si affaccia indubbiamente su un'erosione dell'esterno, su quello spazio che è, per il pensiero, dall'altro lato ma in cui tuttavia esso non ha cessato di pensare fin dall'origine». M. FOUCAULT, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, trad. di E. Panaitescu, Milano, BUR, 2006, p. 65.

relazioni affettive, e con il desiderio di creare una comunità di ricerca. Questi elementi portano al superamento dell'atto stesso della produzione autoriale: si ragiona in termini di collettivi, cooperazioni, e alleanze che permettono l'emergere di nuove soggettività al contempo singolari e plurali.

Maurizio Lazzarato, partendo dal pensiero del sociologo Gabriel Tarde, si sofferma sul libro come oggetto capace di mettere in evidenza la presenza di una economia di produzione legata alla creazione di *network*, associazioni o alleanze⁶. Tarde, secondo l'autore, utilizza la produzione di libri poiché in essa è più evidente la dialettica tra invenzione e imitazione nei processi di produzione che andrebbero letti come rapporti di coproduzione più che di appropriazione:

In questo modello produttivo le forze dell'invenzione e dell'imitazione hanno un'altra caratteristica che bisogna segnalare subito: esse non sono, come il lavoro e l'utilità, fondate sulla rarità e il sacrificio ma si esprimono attraverso quello che gli economisti chiamano "rendimenti crescenti". "Chi" inventa non priva gli altri di alcunché poiché egli non fa che aggiungere qualcosa al reale; e chi imita si appropria di ciò che copia senza privarne gli altri. Al contrario i brevetti e i copyrights introducono un principio di "rarità" nella cooperazione produttiva, ed è per questa ragione che i padroni della new economy sono esattamente elementi di "anti-produzione" per dirla come Felix Guattari o "parassiti", per usare i termini di Toni Negri.⁷

Secondo questa lettura inventori e imitatori non agiscono in contrapposizione, ma svolgono funzioni differenti e coesistenti. Continuando, diviene chiaro che il punto del discorso è nella concezione della differenza tra invenzione e produzione:

Tarde si scaglia su asserzioni comuni all'economia politica ed al marxismo. Le fonti del valore e della dinamica economica non risiedono né nel lavoro, né nel capitale, né nell'utilità, ma nell'invenzione e nell'associazione... Secondo Tarde gli economisti, omettendo l'idea di invenzione ed associazione, "hanno decapitato la loro scienza". Essi sono caduti nell'"errore increscioso" di far rientrare l'invenzione nel lavoro, di confondere il capitale-materiale con il capitale-intellettuale e nello stesso modo, hanno raccolto sotto lo stesso termine "prodotto", i prodotti detti materiali con i prodotti detti immateriali, confondendo le scoperte e la loro propagazione.⁸

⁶ Cfr. anche J. BUTLER, *L'alleanza dei corpi*, trad. di Federico Zappino, Milano, nottetempo, 2017.

⁷ M. LAZZARATO, *La molteplicità nella dinamica economica*, Sapienza Pirata, marzo 2003, <https://www.multiplicities.net/La-molteplicita-nella-dinamica/> [cons. il 12/10/2020].

⁸ *Ibidem*.

Lazzarato e Tarde ci aiutano a comprendere come esista una logica diversa da quella dell'inclusione/esclusione, una logica che comprende i diversi movimenti della creazione come parte di un agire collettivo. Una delle innovazioni è legata all'avvicinamento tra pratiche editoriali e curatoriali, come quella teorizzata da Annette Gilbert⁹. Proprio in questa categoria potremmo far rientrare anche i tre progetti di cui ci occupiamo, ovvero: la poetessa Lütfyiye Güzel con la sua casa editrice go-güzel-publishing, il progetto artistico NO-ISBN di Bernhard Cella¹⁰ e il caso di Motto, libreria e casa editrice nata in Svizzera sotto forma di libreria mobile, che ha trovato un suo luogo fisico a Berlino dal 2008¹¹.

I casi studio proposti sviluppano una progettualità curatoriale ed è questo il punto che ci interessa sottolineare, in quanto determinano uno spostamento del limite, una ridefinizione degli spazi *istituzionali* della produzione di cultura, forse insita nel ruolo stesso delle pratiche curatoriali, come ci ricorda anche Bonami: «il curatore *deve* cambiare le regole del gioco della vita in modo che lo spettatore possa rendersi conto di essere in un luogo diverso da quelli che vive nella sua quotidianità»¹².

I luoghi della produzione curatoriale/editoriale diventano per questo luoghi in cui si cerca di sovvertire le regole del gioco.

2. Lütfyiye Güzel

Lütfyiye Güzel (Duisburg, 1972), inizialmente legata a una casa editrice, decide di autopubblicarsi dal 2014, creando una propria *label*: la go-güzel-publishing¹³. Nonostante il rifiuto di una casa editrice e di agenti letterari, la scrittrice vince il premio letterario *Literaturpreis Ruhr* nel 2017. Hannes

⁹ A. GILBERT (a cura di), *Publishing as Artistic Practice*, Berlin, Sternberg Press, 2016.

¹⁰ B. CELLA, *NO-ISBN. On self-publishing*, Wien, Salon für Kunstbuch, 2017.

¹¹ Cfr. MOTTO, *Motto Berlin*, https://www.mottodistribution.com/site/?page_id=1020 [cons. il 12/10/2020]. In questa comunicazione non includiamo i dati e l'analisi *del self-publishing on-line* e *del print on-demand* che rappresentano però sia in termini creativi che economici un'aspetto importante e rispondono a una richiesta di democraticizzazione della produzione. Cfr. H. BAJOHR, *Experimental Writing in this Moment of Digital Technization: Post-Digital Literature and Print-on-Demand Publishing*, in A. Gilbert (a cura di), *op. cit.*, p. 100-117.

¹² F. BONAMI, *Curator. Autobiografia di un mestiere misterioso*, Venezia, Marsilio, 2014, p. 126.

¹³ Cfr. L. GÜZEL, *Lütfyiye Güzel poetry*, <https://luetfyiye-guezel.tumblr.com/> [cons. il 14/10/2020]

Krauss, in relazione all'assenza di una casa editrice, nella *laudatio* la definisce «il nostro Bob Dylan» equiparando così le due eccezionalità¹⁴. Gli articoli della stampa che la riguardano partono sempre da questa peculiarità, il che ci fa intendere come, nel campo dell'editoria, l'autoproduzione sia una pratica ancora non accettata dal sistema. Il gesto dell'autoproduzione nel panorama musicale, invece, è ampiamente presente e non rappresenta una novità: Matt Mason ci invita a pensare alle strategie di pirateria messe in atto in questo campo proprio come forme di innovazione del sistema economico¹⁵. Eppure la storia della letteratura mostra diversi esempi di scrittori che si sono autoprodotti, come William Blake (1789)¹⁶, Stéphane Mallarmé (1914)¹⁷ e Virginia Woolf (1917)¹⁸; lo stesso accadeva nella letteratura tedesca con autorevoli *self-publisher* come Gotthold Ephraim Lessing e Friedrich Schiller¹⁹.

Il nuovo imperativo del momento sembra sia diventato il *DIY*, acronimo che sta per *Do It Yourself*, che testimonia la spinta verso una plurificazione e differenziazione costante dei saperi e delle modalità di espressione resi possibili dal *format* libro. Sempre Lazzarato ci invita a riflettere su come sia proprio una «molteplicità» a spingere verso una plurificazione delle pratiche e delle modalità espressive:

La mondializzazione non è il risultato esclusivo del mercato mondiale, come dicono gli economisti e i politologi, ma anche e soprattutto l'opera di una

¹⁴ H. KRAUSS, *Lütfiye Güzel erhält den Literaturpreis Ruhr 2017. Laudatio*, <https://literaturkritik.de/luetfiye-guezel-erhaelt-den-literaturpreis-ruhr-2017,23973.html> [cons. il 14/10/2020].

¹⁵ Cfr. M. MASON, *The Pirate's Dilemma. How Youth Culture is Reinventing Capitalism*, New York, Free Press, 2008.

¹⁶ «The English poet and painter William Blake (28 November 1757-12 August 1827) publishes *Songs of Innocence and of Experience*, a self-printed collection of poems illustrated with etchings that is regarded as the first precursor of modern artists' books». B. CELLA, *NO-ISBN*, cit., p. 133.

¹⁷ «The poem *Un coup de Dés jamais n'abolira l'Hasard* by Stephan Mallarmé (18 March 1842-9 September 1898) is published posthumously, following Mallarmé's book design». Ivi, p. 137.

¹⁸ Woolf fonda insieme al marito Leonard la Hogarth Press: «At first, the publishing house's main function was to produce their own book that were still typeset and bound by hand due their lack of money». *Ibidem*.

¹⁹ C. DWORKING, S. MORRIS, N. THURSTON, *Do or DIY. Zur Geschichte und Praxis des Selbstverlags*, York, Information as Material, 2012.

“spinta della molteplicità” verso la decentralizzazione delle macchine espressive e dei dispositivi tecnologici, per lo sviluppo del plurilinguismo, della pluri-percezione, della pluriintelligenza.²⁰

La creazione di una propria casa editrice è complementare a questo discorso, soprattutto se si tiene presente ciò che sottolinea la stessa Naomi Klein nel famoso *No Logo* (2000), ovvero la necessità di non criminalizzare totalmente il concetto di *brand* e di logo, ma di fare attenzione a osservare il sistema a cui aderiscono o che impongono. Anche in alcuni *brand* è possibile riconoscere il bisogno di una moltitudine di tornare alla sostanza, all’attenzione, alla creazione di spazi per la creatività e nuovi modelli di percezione²¹.

La poetessa Lütfiye Güzel è inserita nel circuito dell’industria culturale, è autrice per la radio (WDR 3 Kulturradio) e presenza giurie di premi per giovani autori (Bundeswettbewerb, Treffen junger Autor*innen/ Berliner Festspiel, finanziato dal Bundesministerium für Bildung und Forschung)²². I temi trattati dall’autrice possono essere considerati «canonici», secondo la lettura di Thomas Ernst, della letteratura sovversiva²³: una scrittura che viene da questa posizione si iscrive infatti nelle dinamiche di una *letteratura minore*²⁴. Ciò però non determina una diminuzione del gradiente sovversivo/emancipatorio della sua pratica, visto che l’importanza va ricercata nella creazione di *network*, di reti, nella scelta di autoprodursi e autodistribuirsi. Ad essere modificato è il limite che determina la distanza tra autore e pubblico. Si creano così dei circuiti alternativi fatti di scambi, incontri che portano alla nascita di nuove collettività. Nella creazione di *networks* si legge un principio di emancipazione, in quanto questa risponde all’esigenza di nuove modalità di interconnettersi, di creazione di nuovi spazi culturali da abitare.

Tra le questioni che vorremmo portare all’attenzione nell’analisi di questa tipologia di pubblicazioni vi è la presenza o meno del codice ISBN.

²⁰ M. LAZZARATO, *La politica dell’evento*, Catanzaro, Rubbettino Editore, 2004, p. 92.

²¹ N. KLEIN, *No Logo*, trad. di Equa Trading, S. Borgo, E. Dornetti, Milano, Rizzoli, 2018, p. 23.

²² Cfr. BERLINER FESTSPIELE, *Das Treffen junger Autor*innen*, https://www.berlinerfestspiele.de/de/aktuell/festivals/bundeswettbewerbe/treffen_junger_autoren/ueber_festival_tja/allgemein_tja/allgemein_tja_1.php#jury_kuratorium_2018 [cons.il 14/10/2020].

²³ T. ERNST, *Literatur und Subversion*, Bielefeld, Transcript Verlag, pp. 87-181.

²⁴ A. L. ADELSON, *The Turkish Turn in Contemporary German Literature: Toward a New Critical Grammar of Migration*, New York/ Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2005.

3. Ceci n'est pas un livre

Il codice di riconoscimento dei libri ISBN nasce per facilitare la classificazione, la distribuzione²⁵ e, come tutti i sistemi di archiviazione, ha un duplice volto, in quanto, come insegna Foucault, l'ordine e il controllo sono sempre associati²⁶. Il progetto di Bernhard Cella ha proprio a che vedere con la creazione di quello che lui stesso definisce un *an-archive*, ovvero un archivio che sovverte le sue stesse regole.

Nel 2007 Bernhard Cella trasforma il suo atelier, facendolo diventare il *Salon für Kunstbuch* (Salone per libri d'arte)²⁷. L'opera consiste in una apparente libreria in scala 1:1 dove Cella con un invito pubblico, inizia a raccogliere libri e riviste artistiche. Due sono le condizioni richieste: che le pubblicazioni siano stampate su carta e prive del codice ISBN. A questo invito rispondono sorprendentemente migliaia di artisti, così il *Salon für Kunstbuch* si trova ben presto una collezione di più di duemila pubblicazioni. Nel 2017 verrà edito anche un libro a cura di Bernhard Cella, Leo Findeisen e Agnes Blaha che rappresenta una delle prime guide volte a evidenziare e interrogare questo fenomeno. Il testo presenta anche un'appendice con tutti i titoli raccolti fino al momento della pubblicazione. Il suo tentativo è quello di istituire un archivio regolato secondo dei principi inusuali che sia prima di tutto un luogo di incontro per la nascita di nuove reti. Questo è evidente già nella scelta terminologica del *Salon*: stando a quanto scrive Bourdieu, infatti, i salotti letterari erano luoghi dove era possibile rimodulare delle relazioni intersoggettive, un luogo di scambio autentico e genuino²⁸.

Cella stesso scrive:

Historically, Salons represented the will to maintain the generous gesture; at gathering, all generations and genders were meant to experience a temporary, experimental community and together, create emancipation, and possibly even succeed at communicating across classes.²⁹

²⁵ INTERNATIONAL ISBN AGENCY, *What is an ISBN?*, <https://www.isbn-international.org/content/what-isbn> [cons. il 20/01/2019].

²⁶ M. FOUCAULT, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, trad. di A. Tarchetti, Torino, Einaudi, 1993.

²⁷ B. CELLA, *Salon für Kunstbuch*, <http://salon-fuer-kunstbuch.at/about-salon> [cons. il 14/10/2020].

²⁸ P. BOURDIEU, *op. cit.*, p. 104-110.

²⁹ B. CELLA, *NO-ISBN*, *cit.*, p. 86.

Questa pratica è volta ad aumentare la presenza di reti, di connessioni, di spazi d'accoglienza plurilingue, pluripercettivi, luoghi di produzione di nuove soggettività, moltitudini a cavallo tra individualità e collettività³⁰.

Sempre nel volume edito da Cella, nel saggio dal titolo *NO-ISBN as a political strategy* (2017) si esplicita la capacità insita nel libro stesso come formato:

As medium, the book has the potential to raise questions about some of the established practices and institutions surrounding the production, distribution, and consumption of printed matter. Specifically, authors interested in alternative cultural scenes and subcultures maintain the idea that the principles embodied by bricolage and do-it-yourself are constant element of collective identity, self-concepts, and creative practices, especially in the fringe zones outside of 'high culture'.³¹

Cella usa diverse strategie per creare uno spazio anti-gerarchico, uno dei quali è il raggruppamento per colori. I libri sono raccolti ed esposti per colori e non per discipline, generi, anni e così via:

The actual sense of this color grouping is thus to interrupt the visitor's existing systems of organization in a formally surprising way, that is, through an alternative order, an lead to an encounter with unexpected works. And this sort of "serendipity effect" as it's called in information science only works in a real bookshop.³²

In questa pratica si evince la volontà di sovvertire un classico ordine di visita, di archiviazione, di incontro con le opere, favorendo l'importanza di un momento tattile, ovvero di un incontro materiale con il libro. Mentre Güzel costruisce la propria casa editrice e, così facendo, si autocostruisce anche una *casa*, Cella crea un luogo dove accogliere queste opere che finalmente trovano *cittadinanza*. Nel fare ciò, riesce a elaborare una modalità con cui l'archivio resti mobile, non fissando le opere secondo un canone di archiviazione, ma lasciando invece fiorire quello spazio di libertà che le opere stesse promuovono con la loro mancata appartenenza ad un sistema di mercato definito.

³⁰ Cfr. P. VIRNO, *Grammatica della moltitudine. Per una analisi delle forme di vita contemporanea*, Roma, DeriveApprodi, 2002.

³¹ Ivi, p. 407.

³² B. CELLA, *NO-ISBN*, cit., p. 113.

4. Wunderkammer: *librerie in libertà*

La creazione di occasioni e luoghi di incontro resta fondamentale per la nascita di una collettività che si ri-conosce³³, da qui l'importanza di librerie dedicate a questa tipologia di editoria. Al di là del gran numero di mostre e di fiere del libro legate all'editoria indipendente, ci sono librerie specializzate nel *DIY*. Una di queste è Motto, fondata in Svizzera da Alexis Zavialoff nel 2007. Simon Harvey, nel saggio *Smuggling. Seven Centuries of Contraband* (2016)³⁴, individua proprio nella Svizzera un luogo dove storicamente si è sviluppato il contrabbando editoriale. Nel dicembre 2008 Motto ha aperto la sua prima libreria permanente a Kreuzberg (Berlino).

Nell'estate del 2018 i suoi promotori hanno curato presso l'HKW una giornata dal titolo: *Artistic gestures and practices of thought - writing, drawing, and publishing*³⁵. È interessante sottolineare come anche in questo caso l'editoria, la scrittura e il gesto artistico siano stati messi insieme come nell'esperienza delle avanguardie. Gli elementi in gioco sono gli stessi che hanno caratterizzato l'estetica del Dada: il rifiuto come gesto sovversivo, la presenza di opere che continuano il gioco dell'ibridazione tra le arti e i diversi generi. Cella e Motto creano uno spazio legale per *contrabbandare* questi prodotti o per legalizzare prodotti *illegali*. Se è vero che il contrabbando risponde a una vera e propria richiesta del mercato, come chiarito da Harvey, quali sono le esigenze che portano verso circuiti editoriali indipendenti e di autoproduzione? Il rifiuto del sistema, soprattutto delle pubblicazioni di massa, porta alla nascita di librerie specializzate, rispondendo alla volontà degli artisti di produrre opere con materiali di qualità e a quella dei consumatori di optare per prodotti di valore, dando la precedenza alla creatività e all'inedito, al non-visto.

³³ Cfr. K. VAN EIKELES, *From 'Archein' to 'Prattein': Suggestion for an Un-creative Collectivity*, in E. Basteri, E. Guidi, E. Ricci (a cura di), *Reharsing Collectivity. Choreography Beyond Dance*, Berlin, argobooks, 2012, pp. 5-22.

³⁴ «One supplier of these books was the Société Typographique Neuchatel (STN). A common route for revolutionary or pornographic texts hot off the presses of Swiss printers in Neuchâtel was over the border through the northern valleys of the Jura mountain to Pontarlier and thence into the heart of France». S. HARVEY, *Smuggling. Seven Centuries of Contraband*, London, Eaktion Books, 2016, p. 102.

³⁵ Cfr. MOTTO, *Artistic gestures and practices of thought— writing, drawing, and publishing @ Haus der Kulturen der Welt — 23.08.2018*, <https://www.mottodistribution.com/site/?tag=kaojun-honn> [cons. il 14/10/2020].

In queste pratiche è possibile vedere una strategia per ridisegnare gli spazi del sapere, la volontà di costruire conoscenze che vadano oltre la catalogazione enciclopedica, oltre l'anatomia e la dissezione del sapere, più vicini per questo all'idea di *Wunderkammer*³⁶. Nel progetto di Cella si legge chiaramente il riferimento ad Aby Warburg e al suo progetto *Mnemosyne. Bilderatlas* rimasto in divenire fino alla sua morte³⁷. Nell'*Atlante* il lavoro di archiviazione è dedicato alle immagini ma anche alla sua biblioteca, dove i libri erano esposti sugli scaffali senza alcun riferimento a modelli di archiviazione. Lo stesso Warburg cambiava continuamente la collocazione dei libri, cercando di innescare attraverso la loro vicinanza fisica delle connessioni fino ad allora non ancora emerse. In tal senso, gli *an-archivi* sono spazi di sovversione o meglio di emersione di conoscenze perché seguono una logica anti-enciclopedica, sono alla ricerca di nuove regole nel rapporto tra libri e costruzione dei saperi, si pongono in ascolto di quello che può accadere, dell'occasione, e sono l'espressione di una comunità, di una collettività più che di un singolo autore.

La tendenza alla ricerca di un *fare comune* si legge anche nello spazio della scrittura, che si apre alla scrittura collettiva, come nel caso dell'esperienza italiana di Wu Ming, che ben testimonia la sperimentazione in atto per moltiplicare e differenziare le capacità d'espressione insite nella scrittura e nell'oggetto libro:

La fruizione della musica (e non solo) sta cambiando la “cultura di massa” lascia il posto a una nuova forma di cultura “popolare” in cui contano sempre di più le esibizioni dal vivo, le reti solidali, la condivisione, il do-it-yourself (autoproduzione, autodistribuzione, passaparola), e in fin dei conti importerà poco sapere chi ha composto o scritto che cosa. L'artista sarà sempre meno Divo (o Autore) e sempre più cantastore, menestrello, bardo, *griot*.³⁸

³⁶ *Wunderkammer*, letteralmente stanze delle meraviglie vengono considerate anticipatrici del museo sono stanze dove troviamo mescolati *naturalia* e *artificialia*, che attiravano l'interesse per la loro stranezza e unicità.

³⁷ Cfr. K. FORSTER, K. MAZZUCCO, *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria*, a cura di M. Centanni, Milano, Mondadori, Milano, 2002; S. WEIGEL, *Die Entstehung der Kulturwissenschaft aus der Lektüre von Details, Übergänge von der Kunstgeschichte, Medizin und Philologie zur Kulturtheorie: Warburg, Freud, Benjamin*, in *Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte*, München, Fink, 2004, pp. 15-38.

³⁸ WU MING, *Do it yourself*, in *giap!*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 277-298, p. 283.

L'autoproduzione diventa quindi una strategia per innestare nuovi paradigmi di scambio. Questo ci riporta a quanto messo in evidenza da Bourdieu sul tessuto di relazioni che sottostanno al commercio in una economia precapitalistica:

Commercio di cose di cui non c'è commercio, il commercio d'arte "pura" appartiene alla categoria di pratiche in cui sopravvive la logica dell'economia precapitalistica (come, in un altro ambito, l'economia degli scambi tra generazioni e, più in generale, della famiglia e di tutte le relazioni di *philia*) [...] la sfida che esse lanciano a tutte le specie di economicismo risiede precisamente nel fatto che esse possono compiersi nella pratica – e non soltanto nelle rappresentazioni – a prezzo di una rimozione costante e collettiva dell'interesse propriamente "economico" e della verità della pratica che l'analisi "economica" svela.³⁹

Il gesto sovversivo in queste pratiche, consiste nella scelta di produrre seguendo principi precapitalistici connotati dal valore delle relazioni legate alla *philia*⁴⁰, ovvero nella costruzione di zone di autonomia⁴¹ che delimitano la possibilità di un controllo imposto dal mercato. Siamo ancora nel campo della ricerca di autonomia propria dei movimenti dell'avanguardia⁴², dove la sovrapposizione della figura dello scrittore con quella dell'editore/curatore resta quindi il gesto centrale in questa pratica⁴³.

Ci sembra interessante sottolineare che sia in italiano che in inglese sia presente l'idea di una *casa* editrice, di una *publishing-house*, mentre in tedesco si può parlare tanto di *Verlagshaus* che di *Verlag*. Güzel sceglie quindi di essere letteralmente senza casa, *home-less*, abusiva, illegale, adottando l'eranza come forma dello stare, il che significa scegliere la via nomadica invece di quella sedentaria, aprirsi allo spazio liscio, orizzontale, rifiutando la verti-

³⁹ P. BOURDIEU, *op. cit.*, p. 215.

⁴⁰ Cfr. M. FOUCAULT, *L'amicizia e il parlar franco*, in A. Bonomi, M. Dotti, R. Bonacina (a cura di), *Foucault, i luoghi e le pratiche. Per un'eterotopia della comunità che viene*, Communitas, Vita altra idea, Milano, 2009, pp. 257-267.

⁴¹ H. BEY, *T.A.Z. The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*, New York, Autonomedia Anti-copyright, 1985.

⁴² P. BOURDIEU, *op. cit.*, p. 126.

⁴³ Cfr. A. GILBERT, *Im toten Winkel der Literatur. Grenzfälle literarischer Werkwerdung seit den 1950er Jahren*, Boston, Wilhelm Fink Verlag, 2018.

calità, la gerarchizzazione, lo «spazio striato»⁴⁴, configurandosi come autrice *underground*, o meglio *out of the ground*. Potremmo leggere un parallelo con quanto avviene rispetto al diritto di cittadinanza, ci sembra infatti significativo che in questo momento la posta in gioco sia proprio la necessità di un passaggio che ci porti verso un sistema che determini la cittadinanza a partire dalle pratiche e, quindi, che comprenda anche soggetti senza documentazione, così come sottolineato da Braidotti e Hlavajova in *Posthuman Glossary*:

Whereas citizenship and documentation, in the sense of passports, residence permits or official recognition of the right kind of refugee, seem to be inherently connected, when we see citizenship as a dynamic practice, it becomes possible to see citizenship enacted by those without documentation.⁴⁵

Che cosa è un libro? Cosa non lo è? Cosa include il sistema e cosa esclude, quali sono i paradigmi messi in discussione? Se Güzel decide di autocostruirsi la propria etichetta, scegliendo l'indipendenza, senz'altro l'operazione artistico-curatoriale di Cella ha reso possibile includere in un sistema le opere senza ISBN dando loro visibilità, offrendo un luogo, una casa, legittimando attraverso questa operazione la pratica dell'autopubblicazione e dell'uso del libro come modalità espressiva nella produzione artistica. Questi testi fino a quel momento erano senza fissa dimora, *home-less* e *sans papier*, in quanto privi di un codice/documento di identificazione.

Motto è caratterizzata dalla scelta di distribuire questa tipologia di libri. Sono queste pratiche e questi luoghi che innescano dei meccanismi di sovversione/innovazione o, per dirla con Deleuze, una differenza nella ripetizione⁴⁶.

Bibliografia

ADELSON LESLIE A., *The Turkish Turn in Contemporary German Literature: Toward a New Critical Grammar of Migration*, New York, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2005.

⁴⁴ G. DELEUZE, F. GUATTARI, *1227 Treatise on Nomadology - The War Maschine*, in *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987 pp. 351-423.

⁴⁵ R. BRAIDOTTI, M. HLAVAJOVA, *U. Posthuman Glossary*, London, Bloomsbury, 2018, p. 441.

⁴⁶ G. DELEUZE, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968.

- BEY HAKIM, *T.A.Z. the Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*, New York, Autonomedia Anti-copyright, 1985.
- BERLINER FESTSPIELE, *Das Treffen junger Autor*innen*, https://www.berliner-festspiele.de/de/aktuell/festivals/bundeswettbewerb/treffen_junger_autoren/ueber_festival_tja/allgemein_tja/allgemein_tja_1.php#jury_kuratorium_2018 [cons. il 14.10.2020].
- BONAMI FRANCESCO, *Curator. Autobiografia di un mestiere misterioso*, Venezia, Marsilio, 2014.
- BOURDIEU PIERRE, *Le regole dell'arte*, trad. di A. Boschetti e E. Bottaro, Milano, il Saggiatore, 2013.
- BRAIDOTTI ROSIE, HLAVAJOVA MARIA, *U. Posthuman Glossary*, London, Bloomsbury, 2018, pp. 440-442.
- BUTLER JUDITH, *L'alleanza dei corpi. Note per una teoria performativa dell'azione*, trad. di F. Zappino, Milano, nottetempo, 2017.
- CELLA BERNHARD, *Salon für Kunstbuch*, <http://salon-fuer-kunstbuch.at/about-salon> [cons. il 14/10/2020].
- CELLA BERNHARD, *NO-ISBN. On self-publishing*, Wien, Salon für Kunstbuch, 2017.
- DELEUZE GILLES, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968.
- DELEUZE GILLES, GUATTARI FELIX, *1227 Treatise on Nomadology - The War Machine*, in *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987, pp. 351-423.
- DWORKIN CRAIG, MORRIS SIMON, THURSTON NICK, *Do or DIY. Zur Geschichte und Praxis des Selbstverlags*, York, Information as Material, 2012.
- VAN EIKLES KAI, *From 'Archein' to 'Prattein': Suggestion for an Un-creative Collectivity*, in E. Basteri, E. Guidi, E. Ricci (a cura di), *Reharsing Collectivity. Choreography Beyond Dance*, Berlin, argobooks, 2012, pp. 5-22.
- ERNST THOMAS, *Literatur und Subversion*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2013.
- FOUCAULT MICHEL, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, trad. di A. Tarchetti, Torino, Einaudi, 1993.
- FOUCAULT MICHEL, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, trad. di E. Panaitescu, Milano, BUR, 2006.
- FOUCAULT MICHEL, *L'amicizia e il parlar franco*, in A. Bonomi, M. Dotti, R. Bonacina (a cura di), *Foucault, i luoghi e le pratiche. Per un'eterotopia della comunità che viene*, in «Communitas» 34, 2009, pp. 257-267.
- GILBERT ANNETTE, *Publishing as Artistic Practice*, Berlin, Sternberg Press, 2016.
- GILBERT ANNETTE, *Im toten Winkel der Literatur. Grenzfälle literarischer Werkwerdung seit den 1950er Jahren*, Boston, Wilhelm Fink Verlag, 2018.
- GÜZEL LÜTFIYE, *Lütfiye Güzel poetry*, <https://luetfiye-guezel.tumblr.com/> [cons. il 14/10/2020].

- HARVEY SIMON, *Smuggling. Seven Centuries of Contraband*, London, Eaktion Books, 2016.
- INTERNATIONAL ISBN AGENCY, *What is an ISBN?*, <https://www.isbn-international.org/content/what-isbn> [cons. il 20/01/2019].
- KLEIN NAOMI, *No Logo*, trad. di Equa Trading, S. Borgo, E. Dornetti, Milano, Rizzoli, 2018,
- KRAUSS HANNES, *Lütfiye Güzel erhält den Literaturpreis Ruhr 2017. Laudatio*, <https://literaturkritik.de/luetfiye-guezel-erhaelt-den-literaturpreis-ruhr-2017,23973.html> [cons. il 14/10/2020].
- KURT FORSTER, MAZZUCCO, KATIA, *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria*, a cura di M. Centanni, Milano, Mondadori, 2002.
- LAZZARATO MAURIZIO, *La molteplicità nella dinamica economica*, Sapienza Pirata, marzo 2003, <https://www.multitudes.net/La-molteplicita-nella-dinamica/> [cons. il 12/10/2020].
- LAZZARATO MAURIZIO, *La politica dell'evento*, Catanzaro, Rubbettino Editore, 2004.
- MASON MATT, *The Pirate's Dilemma. How Youth Culture is Reinventing Capitalism*, New York, Free Press, 2008.
- MENDE DOREEN (a cura di), *Thinking under turbulence*, Berlin, HEAD-Geneva, CCC Research Master, Motto Books, 2017.
- MOTTO, *Motto Berlin*, http://www.mottodistribution.com/site/?page_id=1713 [cons. il 12/10/2020].
- MOTTO, *Artistic gestures and practices of thought— writing, drawing, and publishing @ Haus der Kulturen der Welt — 23.08.2018*, <https://www.mottodistribution.com/site/?tag=kao-jun-honn> [cons. il 14/10/2020].
- VIRNO PAOLO, *Grammatica della moltitudine. Per una analisi delle forme di vita contemporanee*, Roma, DeriveApprodi, 2002.
- WEIGEL SIGRID, *Die Entstehung der Kulturwissenschaft aus der Lektüre von Details, Übergänge von der Kunstgeschichte, Medizin und Philologie zur Kulturtheorie: Warburg, Freud, Benjamin*, in *Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte*, München, Fink, 2004, pp. 15-38.
- WU MING, *Do it yourself*, in *giap!*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 277-298.

I MEDIA

Divenire mezzo

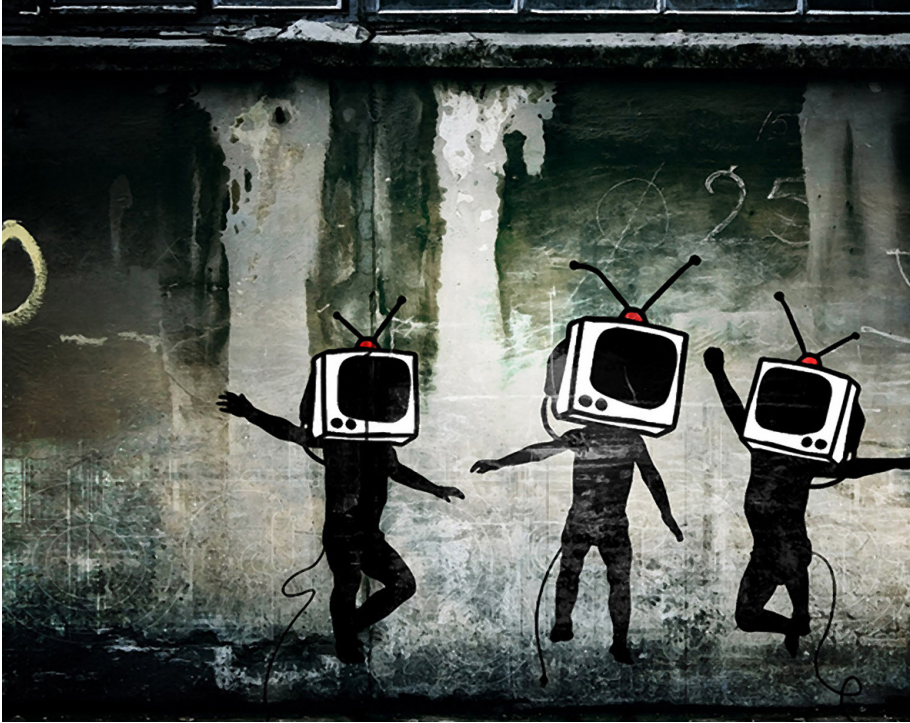


Figura 1. BANKSY, *Television Head Dance*.

Se il linguaggio diviene mezzo di espressione che stravolge i tessuti sociali e politici, anche il mezzo stesso è intrinsecamente sovversivo. Secondo McLuhan¹ la forma attraverso la quale i contenuti sono veicolati modifica la natura stessa dei contenuti: «the medium is the message»². I *media*, considerati nell'accezione estesa di strumenti di comunicazione attraverso i quali gli

¹ Cfr. M. McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York, McGraw-Hill, 1964; M. McLuhan, *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, Toronto, University of Toronto Press, 1972.

² M. McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, cit., p. 7.

esseri umani interagiscono in maniera efficace con l'ambiente circostante³, esercitano una distorsione dei significati veicolati, fino a mettere in atto un processo di trasformazione e neo-produzione. La rigenerazione contenutistica adoperata dal mezzo assume le forme del riciclo. Infatti, gli emergenti canali di trasmissione *saccheggiano* materiali linguistici e comunicativi preesistenti e determinano così una «ri-mediazione»⁴. L'evoluzione dei *media* è avvenuta sulla scia di tale processo determinando differenti stadi evolutivi⁵. A una prima fase tribale fondata sull'uso prevalente dell'oralità (e connessa a una comunicazione istintiva ed emozionale) sarebbe seguita una fase alfabetica e tipografica (caratterizzata dalla scrittura e dall'uso delle mappe). In questo stadio, le conoscenze risultano razionalmente strutturate e trasmesse mediante l'uso di caratteri fissi e accessibili attraverso la vista, che si appropria delle funzioni precedentemente espletate dall'orecchio. L'ultima tappa è rappresentata dall'alba dei *new media* elettronici, che recuperano la dimensione dell'oralità. Conseguenza necessaria dei suddetti passaggi evolutivi è la modifica da parte dei *media* non solo dei contenuti, ma anche delle pratiche espressive degli individui attraverso la *medializzazione* della società. In sostanza, i *media* influiscono sui modi con cui la realtà culturale e sociale è percepita e interpretata. Ogni *medium* penetra nei tessuti sociali così a fondo da trasformare le potenzialità fisiche, sensoriali e cognitive dell'uomo, diventando infine estensione incarnata e invisibile del nostro sistema nervoso⁶.

In questa sezione sono raccolti contributi volti a esemplificare i processi finora delineati. Il mezzo è stato considerato nella sua eterogeneità, dalle forme le cui radici sono più tribali e antiche (es. la musica e la danza) a quelle più *tipografiche* e *alfabetiche* (es. le carte geografiche e la scrittura), fino ad approdare ai nuovi *media* (es. Facebook, le macchine parlanti). Indipendentemente dalla tipologia di *medium* considerato, ognuno di essi, *mutatis mutandis*, integra e sovverte i significati trasformando profondamente le pratiche comunicative.

³ ENCICLOPEDIA TRECCANI, *Medium*, <https://www.treccani.it/vocabolario/medium2/> [cons. il 25/10/2020].

⁴ Cfr. J. D. BOLTER, R. GRUSIN, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, Mass., London, MIT Press, 1999.

⁵ M. McLUHAN, *Understanding Media: The extensions of man*, cit., pp. 81-378.

⁶ Ivi, pp. 3-7.

BRIGIDA MIGLIORE si interroga sulle pratiche sovversive esistenti in ambito musicologico. Estende i concetti derridiani di *innesto* e *greffe* alla musica. Quest'ultima, tradizionalmente ritenuta mezzo di espressione autonomo e non sempre teoricamente permeato dalle altre discipline, si serve in realtà di meccanismi di appropriazione semantica. I concetti forniti dagli altri ambiti del sapere sono *innestati* all'interno del dominio musicale, decostruiti e riformulati secondo nuovi strumenti e regole. Quanto descritto è rintracciabile anche in singoli compositori, come emerge dall'analisi delle composizioni di Zad Moultaqa.

VANESSA MONTESI offre una rappresentazione della New York degli anni Ottanta mediante l'analisi della struttura temporale della coreografia di *Set and Reset* di Trisha Brown (1983). L'opera diviene un esempio di rappresentazione alternativa rispetto a quella fornita dalla storiografia tradizionale. La danza si configura come un *medium* attraverso il quale, come afferma l'Autrice, si può accedere alla storia in modo sincronico e sinestetico.

FULVIA GIAMPAOLO decostruisce l'oggettività dell'immagine cartografica attraverso un percorso longitudinale nella lettura francese del Novecento, dalle prime sperimentazioni dadaiste a Jean Rolin. Ne emerge una plasticità sovversiva e destabilizzante dei tessuti geografici con conseguente messa in discussione del principio di oggettività dell'immaginazione spaziale.

MARTA MAFFIA e FLAVIA DE CICCIO offrono un esempio di come la parola scritta possa essere mezzo e al tempo stesso ostacolo per l'integrazione degli immigrati analfabeti o debolmente alfabetizzati nella loro lingua madre. Sono analizzati nello specifico due fenomeni di sovversione che coinvolgono le due *facies* dell'acquisizione linguistica. Da un lato, la parola scritta rappresenta per gli apprendenti analfabeti, abituati all'utilizzo dell'oralità anche in contesti burocratici, uno shock di carattere semiotico; dall'altro, i docenti sono chiamati a decostruire e stravolgere le normali pratiche glottodidattiche indossando la *lente dell'oralità*.

CATERINA SARACCO compie uno studio degli idiomatismi in italiano e in tedesco. Tali strutture linguistiche costituiscono un esempio di sovversione semantica che si basa, secondo l'approccio cognitivo, sulla teoria delle metafore e metonimie concettuali. L'applicazione di quest'ultima sembra semplificare in modo decisivo l'insegnamento, la comprensione e l'acquisizione degli idiomatismi in una lingua straniera.

GLORIA COMANDINI esamina le strategie di creazione dei giochi di parole presenti nei *fandom* online, i quali diventano luogo di proliferazione di nuovi

linguaggi giovanili. La formazione di questi giochi di parole viene messa in pratica mediante la sovversione delle norme linguistiche e attingendo a un sapere enciclopedico comune agli appartenenti del gruppo.

DOMENICO NAPOLITANO riflette sull'emergere delle nuove tecnologie di interazione vocale (es. *Alexa, Siri*) e sul derivante stravolgimento del rapporto uomo-macchina. La voce, da elemento unico e personale, si tramuta in dispositivo disincarnato e impersonale, quasi a delineare la nascita di soggettività terziarie. Risulta sovvertito anche il rapporto oralità/scrittura, controllato e strutturato mediante la programmazione.

In conclusione, dai contributi analizzati emerge la precarietà del rapporto contenuto/forma che si esplica nei continui rovesciamenti, inversioni e mutamenti d'abito. Come nelle figure danzanti di Banksy le televisioni si appropriano dei corpi e mutano la loro configurazione (Figura 1), così i *media* sovvertono e incarnano lo sguardo degli individui.

FRANCESCA CARBONE

Bibliografia

- BOLTER, JAY DAVID, GRUSIN, RICHARD, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, Mass, London, MIT Press, 1999.
- ENCICLOPEDIA TRECCANI, *Medium*, <https://www.treccani.it/vocabolario/medium2/> [cons. il 25/10/2020].
- MCLUHAN MARSHALL, *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York, McGraw-Hill, 1964.
- MCLUHAN MARSHALL, *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, Toronto, University of Toronto Press, 1972.

Résumé

This section focuses on the concept of medium as an instrument that deeply modifies meanings and communicative practices. According to McLuhan, media strongly impact on not only the content they carry, but also on how individuals perceive and interpret reality and society. Such observations imply that media might be conceived as an extension of the human being. The papers collected in this section aim to exemplifying the above-mentioned processes. In this context, the medium has been considered in its heterogeneity: from forms with tribal and ancient roots, such as music (MIGLIORE) and dance (MONTESI); to more typographical and alphabetic forms, such as maps (GIAMPAOLO) and words (MAFFIA/DE CICCIO; SARACCO); to the new technologies, such as Facebook (COMANDINI) and talking machines (NAPOLITANO). Regardless of its characteristics and typology, each medium subverts meanings, and, by doing so it transforms communication.

BRIGIDA MIGLIORE
Aix-Marseille Université, CNRS, PRISM, Marseille, France

Musicological subversions
Identifying Derridian graft in musical analysis

Abstract

This paper initially questions the position and the use of subversion in musicology. Among the different possibilities, we will consider the concept of *graft*: the beginning of this subversive concept can be found in Jacques Derrida's philosophical reflections. From the biological field, the French philosopher applied this word to describe a necessary and integral condition of writing and creating literary texts. On this basis, we propose a further application of the same (enriched) notion to music, proved as a subversive and innovative interpretation of musicological language and reflection, that is generally considered as a less important lexical possibility in this field. Through a theoretical and etymological approach, our study will demonstrate that music incorporates graft elements in musical writing as well as in cultural interactions. Nevertheless, these abstract considerations will be used in a concrete analysis of musical grafted texts, particularly in works by Zad Moulataka. In his first composing period, it is possible to single out his purpose of union and meeting between Occidental contemporary music technique and the sonorities of his Arab roots.

Questo contributo si interroga inizialmente sulle modalità di sovversione appartenenti alla musicologia. Tra le diverse possibilità, si prenderà in considerazione il concetto di *innesto*. Le prime origini sovversive di questo termine risalgono alle riflessioni filosofiche di Jacques Derrida. Infatti, il filosofo francese traspose e applicò il significato scientifico del concetto alla descrizione di una necessaria e integrale condizione di creazione e scrittura del testo letterario. Sulle orme di questa operazione derridiana, proporremo un'estensione della nozione (di conseguenza arricchita) alla musica, considerandola dunque lettura innovativa e sovversiva nell'ambito del linguaggio e dell'analisi musicale, ambito in cui è ritenuta come possibilità minore (o spesso inesistente). Attraverso un approccio teorico ed etimologico, questo studio dimostrerà altresì che, in fondo, la musica incarna degli ideali di innesto già all'interno della scrittura o anche riguardo le interazioni culturali che spesso contempla. Ad ogni modo, le considerazioni astratte proposte saranno corredate da analisi di testi musicali, in particolare alcune delle opere di Zad Moulataka. Agli inizi della sua carriera compositiva, si può osservare un orientamento di incontro tra la tecnica della musica contemporanea (occidentale) e le sonorità delle sue radici arabe.

How can the notion of subversion in musicology be defined¹? This question seems hard to answer. Nevertheless, the explanation can be found within the definition of musicology and its functions. Although humans have always taken interest in understanding music by way of different points of view, the official birth of musicology dates back to the late 19th century². Before this historical moment, it was not considered an autonomous science as it is nowadays. On the contrary, it was often thought as an appendix of culture, of other disciplines. This marginal role of musicology (or rather, the ancient *discipline to study music phenomena*) derived from its specificity and the difficult to approach musical art³, even with the lack of particular means to undertake research into it. From Romantic ideals, the intellectual study of music started to become closer to the investigation of other arts⁴. This revolutionary thought can be considered an important step for its independence as a science. From the second half of the 19th century, slowly, it overcame the simple resemblance to history or analysis of music⁵ and it started to be studied as a multi-

¹ It is important to note from the beginning of this article that it represents a parallel reflection to another research that we have carried out. In this paper, we will consider the original (and not often explored) point of view of the subversion. As such, we will sometimes refer to some basic ideas and theories that were introduced in previous (published and not yet published) articles. It is indispensable to consider these premises, as well as some introductory topics that have already been discussed, to facilitate the understanding of further deductions that we will present on different aspects of subversion. See B. MIGLIORE, *Une relecture métaphorique de la greffe dans La Scala del Cielo de Zad Moulata*, in «Euterpe: la revue musicale», XXX, 2018, pp. 18-28 and B. MIGLIORE, *L'interprétation aux frontières de la création: le rôle de porte-greffe et greffon(s) dans la métaphore de la greffe en musique*, in «Les ontologies du CLeMM», Paris, L'Harmattan (in press).

² The reasons for the late development of musicology as an independent discipline can be explained considering the role of music in history. According to Enrico Fubini: «la storia della musica sino al XIX secolo è stata una storia di fatto e di diritto separata rispetto a quella delle altre arti [...]. In realtà la musica, ad un esame anche superficiale, appare effettivamente per più di un motivo come un'arte con problemi del tutto specifici, non paragonabili a quelli di nessun'altra arte [...]. Praticamente, fino alla fine del XVIII secolo, nessuno ha contestato questa diversità della musica [...]». E. FUBINI, *Estetica della musica*, Bologna, Il Mulino, 2003, pp. 15-16.

³ «La marginalità storica della musica e soprattutto dell'esecuzione musicale trova un puntuale riscontro nella marginalità sociale del musicista e dell'esecutore [...]», *ibid.*, p. 40.

⁴ See *ibidem*.

⁵ In particular, the year 1885 is an emblematic date, according some scholars, for the birth of musicology as a discipline in the modern, complex and complete sense. In that period, in Leipzig Guido Adler e Friedrich Chrysander directed the publication of the first volume of the

faceted discipline⁶, seeing its natural interests and the support that it seeks in other sciences. As Jean-Jacques Nattiez wrote:

Ce qu'étudie la musicologie, ce ne sont pas seulement les sons et les structures d'une sonate, d'un opéra, d'une chanson rock ou d'une musique africaine, c'est aussi l'étude de ses contextes (historique, social, culturel) et de ses stratégies de production (composition, interprétation) et de perception auditive.⁷

According to this scholar, musicology can be defined as «total musical fact»⁸, given that it concerns not only the auditory representations but also the circumstances of its development. Consequently, this implicates other disciplines, and musicology must learn to collaborate with them to enrich its analytical action. Therefore, musicological terminology seems to be original and exclusive only in part since it has to feed itself on extra-musical materials. Contemporary musicology is aware of the need for working in conjunction with «les sciences dites annexes [...] qui apportent un éclairage nouveau pour la compréhension du phénomène et du milieu musical»⁹. Among these disciplines, we can find hard sciences as well as human sciences¹⁰.

This collaboration can be observed in different aspects, not only in analyzing music or investigating the representation of music: its real interest lies in

periodical «Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft» (Trimestral Periodical of Musicology). This event is considered the important and introductory moment for this science. B. NETTL, *The Institutionalization of Musicology*, in N. Cook, M. Everist (eds.), *Rethinking Music*, Oxford, Oxford University Press, 1999, pp. 288-289.

⁶ In this study we will not provide an in-depth analysis of the notions of musicology, seeing that this is a discussed question that can receive different definitions, as we can observe in J. M. WARZAWSKI, *La musicologie et le mystère du logos*, in «Itamar, revista de investigación musical: territorios para el arte», I, 2008, pp. 121-130.

⁷ J. J. NATTIEZ, *Profession musicologue*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2007, p. 10.

⁸ *Ibidem*.

⁹ P. BACHMANN, *La musicologie en France entre impasse et mutation. Etat des lieux et enjeux politiques*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 1992, p. 11.

¹⁰ «[...] le musicologue complet serait celui qui serait capable de parler, à égalité de niveau, de musique avec ses confrères musiciens [...] non seulement l'histoire et la musique, mais encore la philologie, la philosophie, l'archéologie, l'astronomie, la physique, l'anatomie, les mathématiques [...]», J. CHAILLEY, *Précis de musicologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1958, p. X.

the propensity that musicology often shows in using words taken from other scientific lexicons to explain its own phenomena. For instance, in its branch of music theory, it is possible to find some words clearly deriving from other contexts like *ictus* (from medicine), *acephalous rhythm*¹¹ (from visual arts or poetry), *accent* (from grammar), *tonality* (from visual arts) and many others. In these examples, the original meaning of the words has been completely adjusted to the musical description.

This is the first great subversion that musicology achieves, a semantic appropriation¹² where it borrows not only single words to readapt but also images, representations, and processes to use for the definition and the explanation of musical events. As the Latin sources state, *subversion* indicates a change of perspective, breaking a previous order to create a new one. Subversion is also de-construction: it means depriving a word or a concept of its ordinary guises to acquire new ones by joining it to a different context. Musicology can widen its expressive means (and above all, carry out subversion proposals) thanks to a descriptive device, metaphor¹³. It can make subversion extreme and provoke a deep transformation in the concepts involved. Finally, metaphor can be defined as an «instrument en mesure de reconfigurer un domaine différent de celui où il [le mot, l'expression] appartient à l'origine»¹⁴.

In this research, we want to consider a specific case of subversion in musicology that is achieved through metaphor: *graft*. This concept was born in the hard scientific domain, developed particularly in the biological branches¹⁵.

¹¹ This expression is more common in Italian than in English or French, where the term *anacrusis/anacruse* is preferred.

¹² «La musica è sempre stata considerata tradizionalmente un'arte asemantica, o comunque un'arte la cui semanticità è problematica e difficilmente definibile». E. FUBINI, *Musica e linguaggio nell'estetica contemporanea*, Torino, Einaudi, 1973, p. 153.

¹³ Some studies on metaphor applied to the musical context state that two categories of metaphor exist: the musicological metaphors, where verbal speech refers to a musical experience, and musical metaphors that concern music designed as language and speech. See F. SPAMPINATO, *Les Métamorphoses du son. Matérialité imaginative de l'écoute musicale*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 23.

¹⁴ Ivi, p. 25.

¹⁵ Plants were the first organisms where this technique was applied. Later, it was applied to the human body, so the concept was also exported to medicine. In this regard, it is interesting to note some linguistic precisions: in English (as in Italian), it is more common to call medical

Graft indicates a particular production process that consists of implanting a foreign tissue in a body, joining them together so that they can continue the growth and become one. This technique can be practiced thanks to its two main components: the *rootstock*, that is the base, the foundation, the element that receives, the implantation of the process, and the *scion*, the element to insert, to integrate into the other¹⁶. The aim of this union represents, in its origins, the human will to handle life and its development. Nevertheless, this inner purpose is in conflict with the direct consequence of the union between rootstock and scion, the unpredictability of the result. In this respect, E. Morin wrote:

Ce n'est pas tant la multiplicité des composants, ni même la diversité de leurs interactions, qui caractérisent la complexité d'un système (...) C'est l'imprévisibilité potentielle (non calculable a priori) des comportements de ce système, liée en particulier à la récursivité qui affecte le fonctionnement de ses composants ("en fonctionnant ils se transforment"), suscitant des phénomènes d'émergence certes intelligibles, mais non toujours prévisibles.¹⁷

Outside the biological domain, in other disciplines, graft can be identified, as we mentioned above, thanks to metaphor, a linguistic expedient that allows the transposition of a concept besides its origin fields. It is a phenomenon where visual representations do not really need a translation in words, since «images are immanent in words»¹⁸. The borrowing of terminology in a metaphor is an operation that refuses symbolic and scientific conventions. To make this point clear, it is useful to define the concept of *vocable* as a linguistic device to implement metaphor. It does not have the same limited nature as the

graft a *transplant*. The French language proposes a different linguistic solution: it uses the word *greffe* to indicate both botanic and medical processes.

¹⁶This is the terminology used for the botanic process. In medicine, its components are called *donor* and *recipient*. Despite this, in our musicological application, we will use the botanic words, since they are also used by Derrida (as we will explain in the following pages) in its literary representation of the phenomenon.

¹⁷E. MORIN, *Complexité*, in S. Debolt (ed.), *Petit lexique de la complexité*, Réseau intelligence de la complexité, internet site of the association APC / MCX, <http://www.intelligence-complexite.org/fr/documents/lexique-de-termes-de-la-complexite.html> [last access on 09/01/2019].

¹⁸W. J. T. MITCHELL, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994, p. 99.

symbol¹⁹ that is linked to an exact idea. On the contrary, it is an open reality that can receive in its sense different possibilities. *Vocable* is thus the element whose result (meaning) can change according to the context. That is why the *vocable* has a double or multiple life²⁰: it has in itself a plurality of levels that can refer to different domains, for which it represents a reference. It shows a signifier that is unique and an infinity of signified/meanings that increase through the arbitrary associations that can develop. This feature causes not only a loss of the word/*vocable* original image, but rather a contortion, an extension of its meaning giving an enrichment to the discipline where it is applied. These effects are a result of the appropriate adaptation that it has to carry out in order to obtain a new existence in a different context.

Consequently, graft, as *vocable* in a metaphor, has shown that its field goes alongside the biological one. In fact, it can achieve more linguistic shades²¹: by the application in linguistics to describe a notable articulation of the language²², to illustrate some types of literature, to reference the mixed creations in visual arts and stage arts²³.

Thanks to Derrida's reflections, this concept was also exported to philosophy. «To write means to graft»²⁴ is the statement that opens the last chapter of *Dissemination*. The intention of this short sentence is clearly subversive. The center of Derridian thought acquires a larger definition: the sense of this word is now

¹⁹ J. SCHLANGER, *Les métaphores de l'organisme*, Paris, Vrin, 1971, p.11.

²⁰ Ivi, p. 12.

²¹ See B. MIGLIORE, *Une relecture métaphorique de la greffe*, cit., p. 19. As our research is developed in a French cultural milieu, in this article, we will consider all the possibilities of the French language (with its loanwords) about the word *graft*.

²² In the domain of Linguistics, graft can describe three distinct fields: lexicon, syntax and idiomatic expressions. It is defined as: «L'amalgame de deux ou plusieurs unités linguistiques de sorte que la physionomie de chacune soit plus ou moins directement identifiable. L'amalgame repose sur la base partielle d'une homophonie ou/ et d'une dimension sémantique». D. LEGALLOIS, *Les greffes phraséologiques – ou quand la syntaxe se compromet*, in «Langages», CLXXXIX, 1, 2013, p.106.

²³ We mean as *stage arts* theater and cinema. About graft in cinematography: See J. VAUDE, *Grefte, fusion, hérédité. L'hybridation dans le cinéma expérimental contemporain*, in «Corps», VI, 2009, pp. 109-114, <https://www.cairn.info/revue-corps-dilecta-2009-1-page-109.htm> [last access on 13/11/2016].

²⁴ J. DERRIDA, *Dissemination*, London, The Athlone Press, 1981, p. 355.

subverted by a metaphor applied to the text and to its configuration. In the aforementioned chapter, he refers above all to literary text²⁵, describing it as «[a] tree [...] ultimately rootless»²⁶. This image can be explained for the reason that a text cannot be analyzed (nor conceived) as a unique body²⁷: Derridian notion defines «an authentic subversion about what was always considered [...] the Occidental metaphysical thought [...]»²⁸. It is like an open reality where, under the apparent unitarity, multiple texts meet, get in touch, and influence each other²⁹.

The French philosopher explains (and this is the real innovation) that writing (or reading) a text does not represent a cre-a[c]tion, an act of creation, it does not mean inventing something new, but it corresponds to a reconstruction from different texts³⁰.

Therefore, the main text can be considered as a particular texture without its own clear identity. It is open towards its «surroundings»³¹; while the involved texts, or rather their plurality, submit to a transformation that leads, through development, to a harmonious union. The way to connect these different texts that consequently give birth to the main text, is found by Derrida evocating the images of «overcast seam» and «quotation»³². The first word, which comes from the medical and couture contexts, defines a system to link two edges of tissue, of material. This is exactly what happens in the production of a text, according to the French philosopher: «the texts [...] pass elliptically one into the other and become regenerated in the repetition, along the edges of an *overcast seam* [*un surjet*]»³³.

²⁵ As we will consider later, these Derrida's reflections are about the literary text, but they can also be extended to other kinds of arts or creative acts.

²⁶ J. DERRIDA, *op. cit.*, p. 356.

²⁷ «[Its] thickness [...] in that each of its layers harbors another layer [...]», *ivi*, p. 357.

²⁸ P. D'ALESSANDRO, *Oltre Derrida. Per un'etica della lettura*, in P. D'Alessandro, A. Potestio, (eds.), *Su Jacques Derrida: Scrittura filosofica e pratica di decostruzione*, Milano, LED, 2008, pp. 13-35, p. 29 [transl. mine].

²⁹ See J. DERRIDA, *op. cit.*, p. 356.

³⁰ A text that refers to another text.

³¹ See S. KOFMAN, *Lectures de Derrida*, Paris, Galilée, 1984, p. 16.

³² See J. DERRIDA, *op. cit.*, pp. 355-357.

³³ J. DERRIDA, *op. cit.*, p. 355. Italics in original.

For this reason, a text is always composed of external insertions that generate movement, which Derrida calls «quotation», referring to the Latin root of this word³⁴. This feature of the text defines it as not static, holding a deep dynamism and keeping heterogeneity in its inner nature. In this regard, Derrida wrote: «the motif of homogeneity, the teleological motif par excellence, is decidedly the one to be destroyed»³⁵.

Moreover, for this philosophical thought, *greffe*³⁶ turns out to be not only an essential condition belonging to the nature of the text, but also something necessary for its production. It flows unconsciously but is strictly linked to the way the text is structured. *Greffe* can also become a necessary and integral condition for all types of writing, a kind of *pan-greffism*.

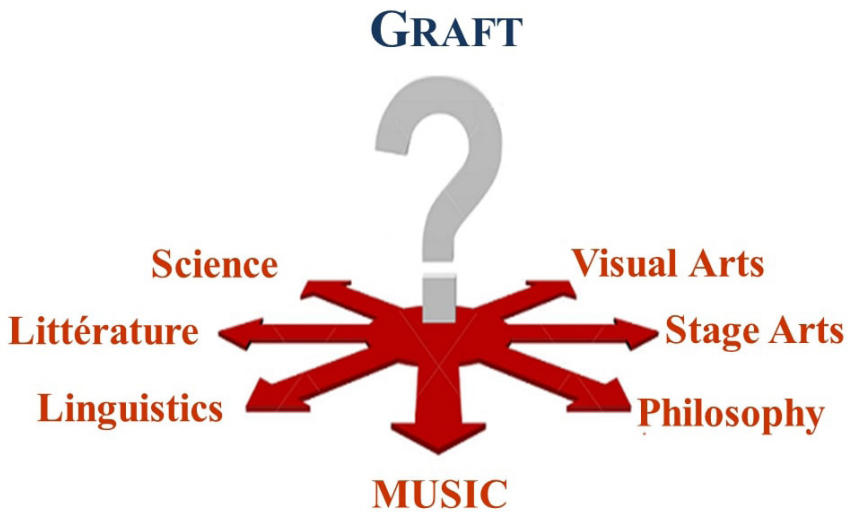


Figure 1. Semantic enlargement of the word *graft*.

The possibility of identifying all kinds of arts and creative acts raises the question of extending this idea to music, or rather to musicology, since in this

³⁴ From the verb *cĭĕo-cĭĕre*; its original meaning is *setting in movement*.

³⁵ J. DERRIDA, *Positions*, Chicago & London: University of Chicago Press, 1981, p. 64.

³⁶ We use the word *greffe* from this point forward to refer precisely to Derrida's philosophy.

case graft represents an interpretation to observe and explain artistic production activities. Musicology is a science that often uses concepts from other disciplines to conduct its studies, for this reason, among the collaborative domains, it could also interact with botany and medicine, as in the case of the graft that we have demonstrated.

At this point, it is also interesting to illustrate the reasons why we propose the word *greffe* to explain some musical processes. In this domain, this concept can be used to analyze some musical meetings of different types. Nevertheless, the musicological language does not often consider the use of this word (in the Derridian sense), or rather its general sense is considered as a less important lexical possibility. In fact, it is common to find other kinds of linguistic solutions that express definitions that are too large and vague. For this reason, the concept of *greffe* can be a useful interpretation to precisely observe the heterogeneity of the elements of a composition and their quantity.

We previously explained how subversive the interpretation of a text (or a kind of language) through the concept of *greffe* could be: a word that comes from biology to the linguistic/literary field (thanks to Derrida), and to the musical one (from the Derridian metaphor), updating the process of the composition of the literary or musical text. Nonetheless, when analyzing the etymology something surprising happens. As Derrida wrote: «[it] appears to be a simple etymological coincidence uniting the graft and the graph [...]»³⁷. The linguistic origin of the graft leads to both Latin and Greek sources. It derives from the Latin *graphium* that means *stylus* and from the Greek γράφω [*grapho*], a verb that denotes the act of *engraving, cutting into, writing*³⁸. Thus, *greffe* keeps in itself the sense of generating by hand. Consequently, the subversion, that we (thanks to Derrida) observed for this notion, seems to disappear as result of that analysis. In a metaphor, its worth stands in its being a *vocable*, keeping the unity of the signifier and the infinity of the signified.

Indeed, since we realized that *greffe* is no more a real subversion in its application as metaphor, we should also add that it continuously exists as sub-

³⁷ J. DERRIDA, *Dissemination*, cit., p. 202.

³⁸ In French, this relation about words can be extended: *greffe* returns also towards another word, *griffe*. This one indicates a scratch, illustrating the same act of incision (cutting), expected during the process of the graft. See J. DERRIDA, *op. cit.*, p. 151.

version in musicology (as well as in the theory of the text by Derrida) for being an innovative interpretation, different from the various existing approaches, to explain some musical structures, resulting as a less considered and less known practice.

We recognize Derridian reflections as a powerful instrument that can allow musicologists to read and interpret music indicating its different parts with a specific terminology. This application of the *greffe theory* represents an innovation as well as a deep need of the analytic process, in order to allow a more detailed description of distinct kinds of music phenomena and to acquire a consciousness about the construction (even if we admit its unconsciousness - about being *grafted* in its creation). At present, we have not found any type of musical analysis that includes the consideration of music as the graft of different elements. Besides this aspect, in musical analysis its components are often referred to with vague expressions (like «element A, element B» etc.). Thanks to the adoption of Derridian reading of the text, also in the musical field we could *express* using a specialized imported lexicon to indicate all the elements.

The ascertainment of the existence of a musical *greffe* can be observed from what we could call *endogenous*³⁹ and *exogenous* aspects⁴⁰. With regards to the exogenous aspect, it can be observed studying cultural interactions that are present in some kinds of music. In this situation, graft, through its constituents of the rootstock and the scion, can act on the participating elements, transforming and re-interpreting them. It subverts their original balance.

How can we use *greffe* in practice to analyze this kind of music? That is not an easy question to answer, as for this case, we cannot find any previous

³⁹ About this aspect regarding the inner observation on graft in music, we find it in the nature of musical writing: it incorporates different types of signs and besides its specific symbols (like notes values and keys), it also uses other kinds of indications taken from other contexts (for instance, letters to express dynamics and agogics or numbers to indicate metrics).

⁴⁰ We have used the expression *endogenous* to indicate the graft that can be found inside the structure of music, contemplating its natural heterogeneity; while *exogenous* is used to define the graft that comes from the external relations between different kinds of music. See B. MIGLIORE, *L'interprétation aux frontières de la création*, cit., in particular about the deterritorialization and reterritorialization of rootstock and scion.

specific examples of analysis. Derrida⁴¹ proposes a theory, some observations about writing creation process, about the genesis of a text, but does not put these reflections into practice, giving a concrete study of a literary text through his deductions⁴². The best context we found to analyze music through Derrida's reflections is about compositions based on cultural interactions. To lead a musical analysis construction, with notions coming from graft theories (the biological⁴³ and the Derridian ones), we will use some more reflections about cultural interferences in music. For instance, during his lessons about interculturality, the musicologist Nicolas Darbon theorizes: «Il faut déterminer la culture de base (a) et la culture extérieure (b), quels sont les éléments ajoutés et de quelle manière ils le sont»⁴⁴. This statement can be useful to introduce and set up an analysis about the (exogenous) graft. In fact, it is necessary to point out the rootstock (the *bearing* element) and the scion[s] (the insertion[s]). Consequently, how can we distinguish the rootstock and the scion[s] and how to measure and quantify them? They can be found and appraised according to their presence rate.

As such, we propose a detailed example focusing on works by the Lebanese composer Zad Moultaq. Our choice fell on this musical personality for different reasons. As we will explain later, we found in his composition creative actions that support an ideological center and then temporarily move away to explore also other aspects: a dissemination⁴⁵. It could be considered a music made of *movement*, the same dynamism that Derrida saw in the (natu-

⁴¹ As well as other linguists and philosophers such as Julia Kristeva and Roland Barthes.

⁴² It is also important to specify that in our modest exploration of Derrida's philosophical works (related to this subject), we did not find any specific explanation about neither the two components of the *greffe* nor their relation. In conclusion, we imagine that his reflections stop in conceiving and describing the text as a complex multi-sided reality. This is why in our application of graft on music, we will always consider its biological derivation.

⁴³ We will also consider the biological theory, as Derrida also takes from it the idea of the two components: the rootstock and the scion.

⁴⁴ N. DARBON, *Penser les métissages: une anthropologie du contemporain* [class], Aix-Marseille University, musicology departement, y. 2015/2016.

⁴⁵ «Even while it keeps the texts it culls alive, this play of insemination-or grafting---destroys their hegemonic center, subverts their authority and their uniqueness». J. DERRIDA, *Dissemination*, cit. p. 344.

ral) citations of a text⁴⁶. This oscillation develops between the two geographical and cultural references that Moultaqa has in his life.

Born in Beirut in 1967, Moultaqa started his music education in Lebanon and then during the 80's moved to France to study at CNSMD in Paris. He started composing, being an autodidact. Thanks to his particular style, he is appreciated in France and abroad. In his first composing period, it is possible to single out his purpose of synthesis between contemporary music technique and the sonorities of Arab musical roots⁴⁷. We will analyze some of his compositions through the application of the concepts that we have explained above. We will lead this evaluation presenting and pointing out its advantages and its more accurate descriptive effects, comparing the ordinary types of analysis of this kind.

At first, we will consider *Ikhtifa*⁴⁸, composed by Zad Moultaqa in 2008, for an ensemble of twelve singers. It is based on Arabic texts⁴⁹ by Abū al-‘Alā’ al-Ma‘arrī⁵⁰. The core of this composition is founded on repetition about formal shape and melody. In particular, the melodic line develops through chromaticism and small intervals, since the melody repeats itself and always goes back

⁴⁶ «Never will any citation have so aptly meant both *setting in motion* (the frequentative form of to move--*ciere*) and, also since it is a matter of shaking up a whole culture and history in its fundamental text, solicitation». J. DERRIDA, *op. cit.*, p. 357.

⁴⁷ Describing the main differences between Occidental and Arab music would be too complex for the aims of this research. We briefly outline some elements of difference, for example: the horizontality (in other words, the centrality of melody) of Arabic music vs the verticality of the occidental one (with the importance that polyphony and counterpoint gained in the centuries); the *maqām* system organization vs occidental tonality; the importance of repetition in Arab music vs the search for the progress and the development. These are just a few of the differences, a deeper analysis could put in evidence other interesting elements on this subject.

⁴⁸ This composition is divided in two parts *Ikhtifa* I and *Ikhtifa* II; in this contribution, we will consider only the first part. It belongs to the album «Rituels» that gathers some of the vocal works, by Zad Moultaqa, questioning rite and mystery. The word *ih̥tifa* means *disappearance* or *erasure* and the composer tries to put into music the explanation of this concept, through the words by al-Ma‘arrī. See Z. MOULTAQA, *Ikhtifa, pour douze chanteurs*, sheet music Marseille, Onoma, 2008; Z. MOULTAQA, *Rituels*, CD, Marseille, l’Empreinte digitale, 2016.

⁴⁹ The text of this composition is taken from the poem collection *Luzūmmā lam yalzam*.

⁵⁰ Abū al-‘Alā’ al-Ma‘arrī (973 – 1058), Arab poet.

on the same turns⁵¹. This feature recalls traditional Arab⁵² melodies, presenting the same monotony and reiteration. Melody seems to be the key element of the composition that is also evidenced by the fact that there are no instruments for the accompaniment, voices sound *a cappella* and consequently, all the attention is focused on what they sing. The rhythmical variety follows and supports the peculiar accentuation of the Arabic verses; this represents an important difference (or rather a contradiction) towards the melodic repetition⁵³. Voices sing in homophony with short moments of heterophony. This balance is sometimes broken by some interventions: participation of different groups of voices, polyphonic and imitation⁵⁴ episodes, pedal sounds, emphasis of special phonemes, contemporary *silent sounds*. Through this short and general analysis, we can propose different observations.

If we examined the composition by an ordinary method, we would consider the existence of almost two different cultural influences that contribute to the construction of this music. Usual approaches do not seem to focus on or appraise the way through which interactions can be built, nor on the evaluation of the presence rate of the elements. An interpretation supported by the graft theory can explain this aspect, indeed, in this case, we can state that this music consists of an Arab rootstock that often moves away from itself to reach some occidental scions⁵⁵. The general setting of the composition leads us to

⁵¹ For instance, the first fifty bars present a voice range that develops in a major third.

⁵² In this case, the melody is clearly inspired to the Lebanese traditional music, since the composer during his youth could listen and learn something about it in Lebanon, his birthplace.

⁵³ Rhythm in this composition is organized in cycles, as according to the theory of the Arabic *īqā'*. In this case, differently from the ordinary situations in traditional Arabic music, the cycles are quite long.

⁵⁴ We should underline that counterpoint processes are a typical technique in occidental art music (also in the contemporary one). Traditional Arabic music does not present any similar technique.

⁵⁵ When we analyze Zad Moulataka's work through graft theory, we always search in its (first) compositions the elements that belongs to Arabic culture or to the Occidental one, something related to traditions. We also know that Derrida thought that it would need «*écarter finalement [tous les concepts philosophiques de] la tradition*», and that his graft theory is about texts. Regardless, it is important to consider the traditions that we can identify in Moulataka's compositions not only as cultural influences but above all as text. Because this kind of information enters his musical knowledge in the form of (written/visual or oral/sound) texts. See J. DERRIDA, *Lettre à un ami japonais*, in *Psyché. Invention de l'autre*, Paris, Galilée, 1987, p. 10; J. DERRIDA, *Dissemination*, cit. p. 355-358.

confirm this reflection. In fact, it is assembled keeping the natural features of Arabic language, of Arab monodical melody and, partially, of rhythm: this clearly represents the rootstock. The sporadic insertions that we listed above change the flux of the conception, they constitute the *foreign* elements. We can also note the quality of this graft, as it concerns elements from traditional music and artistic music, in other words oral and written music. A deeper study on this work could strengthen and corroborate what we have demonstrated.

The image shows a musical score for ten parts, labeled S.1 through B.3. The top three parts (S.1, S.2, S.3) are Soprano voices, the next three (A.1, A.2, A.3) are Alto voices, and the bottom four (T.1, T.2, T.3, B.1, B.2, B.3) are Tenor and Bass voices. The score is in 2/4 time and features a complex, repetitive melodic line. The lyrics for the vocal parts are: 'yè - ièN m'a - hou mouN - tè - bè mA DA_ mA-DA mA-DA mA-DA m_____'. The instrumental parts (T.1-T.3 and B.1-B.3) are marked with *pp* and feature a similar melodic line. The score is numbered 33 at the top left.

Figure 2. An example of imitation⁵⁶, Z. MOULTAKA, *Ikhtifa*, bars 33-38.

⁵⁶ This image does not represent the whole imitation passage (it would have been too long), because at the bar 36 the male voices (Tenors and Bases: T 1-2-3 and B 1-2-3) propose the

Another example can clarify the explanation. *Ya ghazali*⁵⁷ is a composition belonging to a song cycle, *Zarani*, a redrafting of traditional Lebanese songs, called *muwashshahāt*. For the popular tradition, these melodies are performed by different voices and ensembles, but in this case, Zad Moultaqa chose to interpret it through a specific group of instruments accompanying a solo voice⁵⁸: oud, percussion (zarb) and piano. We can observe primarily an organology graft, because of the presence of some instruments that come from Arabic-Lebanese tradition, such as the oud or the zarb, and then their crossing and fusion with the occidental presence of the piano. The structure of this composition proposes important changes towards the original version. For example, the choice of an occidental formal aspect through different sections⁵⁹ where, besides the accompaniment of melody, instruments (above all the oud and the piano) show virtuoso passages. The composer presents different instrumental techniques, like clusters, harmonic sounds and strings playing for piano, nail plucking sounds and glissando for oud. Piano often represents a harmonic sustain, playing chords: this is a strong occidental⁶⁰ element, supporting and underlining the melody. The original melodic line is extended through the different sections, it is always preserved, keeping the traditional Arabic singing, with particular small intervals like the quarters of tone. This fleeting description leads to the conclusion that the Arabic soul of this music maintains a central role, consequently it can be considered as the rootstock of

melodic line that female voices (Sopranos and Altos: S 1-2-3 and A 1-2-3) have sung since the first bar.

⁵⁷ See Z. MOULTAKA, *Zarani, pour piano oud percussions et voix*, Marseille, Onoma, 2002; Z. MOULTAKA, *Zarani*, CD, Marseille, l'Empreinte digitale, 2003.

⁵⁸ It is an alto voice.

⁵⁹ We should consider that this composition, in the first part, is written in metrics like 9/4 or 10/4. Each bar is very long and sometimes a single section can be composed of few bars. These sections are different, irregular in length and quality but based on similar materials. The whole composition structure represents a cyclic form, since it repeats its beginning at the end, as the last section.

⁶⁰ It is important to note that Arabic traditional music does not present any form of harmony. As Zad Moultaqa said in the documentary film by Leila Khillani, his aim for this music (referred to as his first composition period, until the first year of the 2000's, where the purpose to graft occidental music with his Arabic roots was very strong) was: «apporter la verticalité tout en respectant l'essence de cette musique, c'est-à-dire [...] mettre accords sous mélodie, harmoniser avec une harmonie qui garde la sensation de cette musique [...]». See L. KHILANI, *Zad Moultaqa*, Paris, La Huit, 2003.

this work⁶¹. All sporadic actions of redrafting (the formal structure, the instrumental insertions, and the piano chord accompaniment) represent the scions⁶².

The musical score for 'Ya ghazali' (bars 90-91) is presented in a multi-staff format. The top staff is for Voice, with lyrics 'chat - ta - tou sham - li wa haj - ri'. The second staff is for Lute, labeled 'Lebanese traditional melody'. The third staff is for Zarb, labeled 'Specific instruments of the Arab tradition' and 'remplir ad lib'. The bottom staff is for Piano, labeled 'SCION' and 'Instrument-symbol of Occidental music - contemporary writing (accompaniment / chords)'. The score is in 7/16 time and features a complex rhythmic pattern.

Figure 3. Occidental- Arab graft, MOULTAKA, Ziad, *Ya ghazali*, bars 90-91.

A further example shows other aspects of graft analysis. We will consider another work by the Lebanese composer, for solo voice⁶³ and electronics: *Neb Ankh*⁶⁴,

⁶¹ Describing Ziad Moutlaka's style is not easy. With regards to this subject, we can highlight a short excerpt of a press conference he held in 2010. A journalist observed that «Certains musicologues contemporains critiquent d'ailleurs un tel travail de métissage [...]» and Moutlaka answered: «A vrai dire, je ne cherche pas à effectuer un métissage, mais à identifier des espaces de cohésions [...]». The idea of cohesion that he expresses is a something very close to the concept of graft. Indeed, he seemed to appreciate this explanation of his art (he confirmed this possibility in an interview we held at Festival de Chaillol, during summer 2017) above all because he admitted the unconsciousness of a big part of the compositional interior process (that flows in himself with the particular features we mentioned, through naturalness). See P. C. LANGLAIS, *Ziad Moutlaka: J'ai abordé la musique en compositeur*, <https://www.qobuz.com/fr-fr/info/magazine-actualites%2Frencontres%2Fzad-moutlaka-j-ai-aborde-la44362> [last access on the 15/01/2020].

⁶² Regarding the traditions and the texts: «Il est alors acquis dans l'esprit de Derrida, que le langage tout entier est un texte ; même le monde est un texte, l'existence est aussi un texte. Tout est texte, dira-t-il [...]». J. I. MOULENDA, *Par-delà le sens, l'écriture et le texte. Jacques Derrida*, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01504272/document>, p. 12.

⁶³ In this case, it is a soprano voice.

⁶⁴ See Z. MOULTAKA, *Neb Ankh, pour voix et électroacoustique*, Marseille, Onoma, 2007; Z. MOULTAKA, *Visions*, CD, Marseille, l'Empreinte digitale, 2007.

based on a text written by Zad Moultaqa in an invented language⁶⁵, inspired by the Egyptian Book of Shu. It is a complex composition where vocal melodies and electronic sounds seem to tell a story about a Princess that leaves her sarcophagus and explores life⁶⁶. Music depicts this story, through its five stanzas, starting with intimate vocal melopoeias supported by a metallic sound environment produced by electronics. Voice makes use of percussive effects on consonants and extensions of the melodic line as well as concentrating on small intervals (such as quarters of tone). Electronics, in the different stanzas of the composition, works by supporting or dominating the voice, representing different kinds of sounds and samples reproducing indoor, external environments, until the musical atmosphere evokes Arab folkloristic celebrations. In this heterogeneous situation, graft allows us to quantify the participation of the different elements. As a result, we can note certain aspects: the formal structure (following the organization of the text), the main occidental contemporary vocal techniques, and the predominance of electronics which constitute the occidental rootstock that receives the occasional insertions of Arab scions.

Figures 4-5-6. Arab melodic and rhythmic insertions (bar 11 and 175) and contemporary writing exploiting consonant sounds (from bar 60). Z. MOULTAKA, *Neb Ankh*, bars 11-14, 62-64, and 175-177.

⁶⁵ This invented linguistic expression has the same sound specificity of the Arabic language.

⁶⁶ See M. SOLOMOS, *Écouter les Visions de Zad Moultaqa*, CD booklet of Z. MOULTAKA, *Visions*, p. 18.

The condensed examples that we have examined describe an idea about what graft is and how to find its elements in order to analyze a musical composition. Throughout the history of the culture and branched evolution, graft has become an instrument to recognize the heterogeneity of music and its effects. The real subversion consists of its utilization in musicology, where it has not yet found its extensive use.

This metaphor describes the many-sided development of musical composition and at the same time, it ensures that the original sense of graft is never forgotten, that is to say grafting to extend existence, that in music could also mean expanding the boundaries of creation.

References

- BACHMANN PAUL, *La musicologie en France entre impasse et mutation. Etat des lieux et enjeux politiques*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 1992.
- CASTANET PIERRE ALBERT, *Matrices universelles dans la musique contemporaine*, in DUBORGEL BRUNO (ed.), *Figures du Graphein: arts plastiques, littérature, musique*, Saint-Etienne, Université de Saint-Etienne, 2000, pp. 181-199.
- CHAILLEY JACQUES, *Précis de musicologie*. Paris, Presses Universitaires de France, 1958.
- DARBON NICOLAS, *Penser les métissages: une anthropologie du contemporain* [class], Aix-Marseille University, Musicologie Departement, 2015/2016.
- D'ALESSANDRO PAOLO, *Oltre Derrida. Per un'etica della lettura*, in P. D'Alessandro, A. Potestio, (eds.), *Su Jacques Derrida: Scrittura filosofica e pratica di decostruzione*, Milano, LED, 2008, pp. 13-35.
- D'ALESSANDRO PAOLO, POTESTIO, ANDREA (eds.), *Su Jacques Derrida: Scrittura filosofica e pratica di decostruzione*, Milan, LED, 2008.
- DERRIDA JACQUES, *Dissemination*, London, The Athlone Press, 1981.
- DERRIDA JACQUES, *Positions*, Chicago & London, University of Chicago Press, 1981.
- DERRIDA JACQUES, *Lettre à un ami japonais*, in *Psyché. Invention de l'autre*, Paris, Galilée, 1987.
- FUBINI ENRICO, *Musica e linguaggio nell'estetica contemporanea*, Torino, Einaudi, 1973.
- FUBINI ENRICO, *Estetica della musica*, Bologna, il Mulino, 2003.
- KHILANI LEYLA, *Zad Moultaqa*, Paris, La Huit, 2003.
- KOFMAN SARA, *Lectures de Derrida*, Paris, Galilée, 1984.

- LANGLAIS PIERRE-CARL, *Zad Moultaqa: J'ai abordé la musique en compositeur*, <https://www.qobuz.com/fr-fr/info/magazine-actualites%2Frencontres%2Fzad-moultaka-j-ai-aborde-la44362> [last access on 15/01/2020].
- LEGALLOIS DOMINIQUE, *Les greffes phraséologiques – ou quand la syntaxe se compromet*, in «Langages», CLXXXIX, 1, 2013, pp. 103-120.
- DICIONNAIRE LAROUSSE MÉDICAL, Paris, Larousse, 2006.
- MARTINENGO ALBERTO, «Le travail de l'image Métaphore et performativité chez Paul Ricœur», *Imagination et performativité*, in «Klesis revue philosophique en ligne», XXVIII, 2013, <http://www.revue-klesis.org/pdf/Klesis-imagination-et-performativite-03-Alberto-Martinengo-Le-travail-de-l-image-Metaphore-et-performativite-chez-Paul-Ricoeur.pdf> [last access on 20/08/2016].
- MIGLIORE BRIGIDA, *Une relecture métaphorique de la greffe dans La Scala del Cielo de Zad Moultaqa*, in «Euterpe: la revue musicale », XXX, 2018, pp. 19-28.
- MIGLIORE BRIGIDA, *L'interprétation aux frontières de la création: le rôle de portegreffe et greffon(s) dans la métaphore de la greffe en musique*, in «Les ontologies du CLeMM», Paris, L'Harmattan (in press).
- MITCHELL, WILLIAM JOHN THOMAS, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994.
- MORIN EDGAR, *Complexité*, in S. Debolt (ed.), *Petit lexique de la complexité*, Réseau intelligence de la complexité, internet site of the association APC / MCX, <http://www.intelligence-complexite.org/fr/documents/lexique-de-termes-de-la-complexite.html> [last access on 09/01/2019].
- MOULENDA JOSEPH-IGOR, *Par-delà le sens, l'écriture et le texte. Jacques Derrida*, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01504272/document>.
- MOULTAKA ZAD, *Zarani, pour piano oud percussions et voix*, Marseille, Onoma, 2002.
- MOULTAKA ZAD, *Zarani*, CD, Marseille, l'Empreinte digitale, 2003.
- MOULTAKA ZAD, *Neb Ankh, pour voix et électroacoustique*, Marseille, Onoma, 2007.
- MOULTAKA ZAD, *Ikhtifa, pour douze chanteurs*, sheet music, Marseille, Onoma, 2008.
- MOULTAKA ZAD, *Rituels*, CD, Marseille, l'Empreinte digitale, 2016.
- NATTIEZ JEAN-JACQUES, *Profession musicologue*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2007.
- NETTL BRUNO, *The Institutionalization of Musicology*, in N. Cook, M. Everist (eds.), *Rethinking Music*, Oxford, Oxford University Press, 1999, pp. 287-310.
- SALEH KAYALI ZEYNA, *Zad Moultaqa*, Paris, Geuthner, 2016.
- SCHLANGER JUDITH, *Les métaphores de l'organisme*, Paris, Vrin, 1971.
- SOLOMOS MAKIS, *Écouter les Visions de Zad Moultaqa*, CD booklet of Z. Moultaqa, *Visions*.

- SPAMPINATO FRANCESCO, *Les Métamorphoses du son. Matérialité imaginative de l'écoute musicale*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- VAUDE JOHANNA, *Greffe, fusion, hérédité. L'hybridation dans le cinéma expérimental contemporain*, in «Corps», VI, 2009, pp. 109-114, <https://www.cairn.info/revue-corps-dilecta-2009-1-page-109.htm> [last access on 13/11/2016].
- WARSZAWSKI JEAN-MARC, *La musicologie et le mystère du logos*, in «Itamar, revista de investigación musical: territorios para el arte», I, 2008, pp. 121-130.

VANESSA MONTESI
Universidade de Lisboa

Choreographing as doing historiography
The representation of 1980's New York
in Trisha Brown's Set and Reset (1983)

Abstract

In this paper, I offer an interpretation of Trisha Brown's *Set and Reset* (1983) that focuses on the temporal structure of the choreography and unveils it as a representation of 1980's New York. If, as Godfrey (2007) believes, the methodological freedom accorded to art permits it to find a language capable of representing reality in a way that differs from traditional historiography, then *Set and Reset* offers a perfect example of this alternative historiography and of dance as a means of accessing history in synchronic and synesthetic fashion.

In questo saggio offro un'interpretazione di *Set and Reset* di Trisha Brown (1983) che, focalizzandosi sulla struttura temporale della coreografia, la rivela come una rappresentazione della New York degli anni 80. Se, come afferma Godfrey (2007), la libertà metodologica accordata all'arte le permette di trovare un linguaggio capace di rappresentare la realtà in modi diversi dalla storiografia tradizionale, allora *Set and Reset* offre un esempio perfetto di questa storiografia alternativa e la danza una maniera di accedere alla storia in modo sincronico e sinestetico.

1. *Introduction*

Notoriously, historiography and dance are two different fields: dance can be the object of historiography, but can the reverse be true as well? Can history be the object of dance and choreography used to study a different time, temporality and historicity, and to challenge the methodology traditionally used by historians?

These questions are particularly relevant today because of two major occurrences: the crisis of historiography¹ and the «archival impulse»² underlying

¹ See H. WHITE, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1973; H. WHITE, *The Historical Text as Literary Artefact*, in B. Richardson (ed.) *Narrative Dynamics: Essays on Time, Plot, Closure and Frames*, Columbus, The Ohio State University Press, 2002.

² See H. FOSTER, *An Archival Impulse*, in «October», 110, 2004, pp. 3-22.

much of contemporary art, including dance. Lepecki highlights how choreographers are increasingly turning to the past, recovering dances of the 20th century to make them material for the archive but also as a source of experimentation, using the archive as a «system of transforming simultaneously past, present, and future [...] recreating a whole economy of the temporal»³. He connects this to Foster's archival impulse: a desire of the artist to make historical information present. Godfrey⁴ enlists a variety of techniques used by archival artists and points to a historical turn in the performance arts. This historical turn may well be spurred by the disillusionment with institutions like the museum and the truthfulness of historiography, which leads White to argue that historical narratives are no more than «verbal fictions, the contents of which are as much invented as found and the forms of which have more in common with their counterparts in literature than they have with those in the sciences»⁵. He stresses how the need for making narrative sequences out of events involves the selection of certain information to the detriment of others that are suppressed or subordinated, and how the historical sequences thus created could be narrated in alternative ways according to different interpretations and intentions. The same notion of past involves a deliberate segmentation of time and invests the historiographer with a performative agency⁶. Lepecki calls for a need to examine how dance engages with other modes of temporality and maintains that choreography is an «apparatus for capture»⁷.

³ A. LEPECKI, *The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances*, in «Dance Research Journal», XLII, 2, 2010, pp. 119-123, p. 30.

⁴ See M. GODFREY, *The Artist as Historian*, In «October», 120, 2007, pp. 140-172.

⁵ See H. WHITE, *The Historical Text As*, cit., p. 192.

⁶ See M. DE CERTEAU, *Heterologies. Discourse on the Other*, London, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986.

⁷ See A. LEPECKI, *Choreography as Apparatus for Capture*, in «TDR», LI, 2, 2007, pp. 119-123. An apparatus, in Deleuze's opinion, is bound with power that regulates visibility and invisibility, importance and unimportance. A definition of apparatus is given by Agamben. Drawing on the idea of apparatus («dispositif») developed by Foucault, he proposes a division of beings in two classes: on the one hand, living beings and substances, on the other, the apparatuses in which they are captured, that is the network established between the composite set of discourses, institutions and forms which try to govern and lead living beings and substances (G. AGAMBEN, *What is an Apparatus?*, in W. Hamacher (ed.) *What is an Apparatus? And Other Essays*, Stanford, Stanford University Press, 2009).

While he stresses the tyrannical character of the apparatus of choreography in the early history of dance, he also recognises its potential for re-shaping the choreographic itself in a different fashion and for studying dance relationship to time and history. In this paper, I will argue that choreography could be considered as an alternative way of doing historiography, offering a reading of Trisha Brown's *Set and Reset*⁸ (1983) that focuses on its temporal structure and unveils it as a representation of 1980's New York – how it was and how the artist imagined it could have been.

2. *Situating Trisha Brown*

Trisha Brown (1936-2017) is one of the major choreographers of post-modern dance⁹. She started making choreographies in 1962 and presented her first works with the Judson Church Dance Theatre, a group of artists based at Judson Memorial Church in Greenwich Village. They were part of a broader movement called *Off Off-Broadway*, which started in 1959-1960 and was characterised by the refusal of any kind of imposition coming from professional theatre and by the desire to explore and experiment¹⁰. Drawing on Cage's proposal that all sound could be music, the artists at Judson Church argued that all movement could be dance¹¹. Avant-garde experimentalism was a defining feature of the Judson Church Dance Theatre, along with the wish to dismantle hierarchies, bridge the gap between art and life, and collaborate with other art forms. Trisha Brown's early work situates itself within this framework and her career can be roughly divided into different phases, among which, for the purpose of this essay, it is worth highlighting the equipment pieces (1968-1971), the accumulation pieces (1971-1975), and the unstable molecular cycle, consisting in the memorisation of improvised, spontaneous movement and a tension between structural constraints and freedom (1980-1983).

⁸ I watched the performance at the Brooklyn Academy of Music, New York, on 30/01/2016.

⁹ S. BANES, *Postmodern Dance*, in H. Bertens, D. Fokkema (eds.), *International Postmodernism. Theory and Literary Practice*, Amsterdam and Philadelphia, John Benjamin Publishing Company, 1997, pp. 151-157.

¹⁰ See M. SMITH, *The Good Scene. Off Off-Broadway*, in «The Tulame Drama Review», X, 4, 1996, pp. 159-176.

¹¹ See M. BREMSER, L. SANDERS (eds.), *Fifty Contemporary Choreographers*, London and New York, Routledge, 2015.

While her first works can be placed within the current of analytic dance, typified by Yvonne Rainer's *Trio A* (1978) and oriented towards the construction of formal movement and a neutral body¹², Brown's *oeuvre* is characterised by a continuous research and a peculiar curiosity that pushed her to endlessly probe new possibilities and stimuli, as visible in her foray into opera (1998-2006), or her experimentations with artificial intelligence in pieces such as *How long does the subject linger on the edge of volume...* (2005) and *I love my robots* (2007). Noting that each new piece answers to questions that were posed by the previous one, Mazzaglia follows the division of Brown's work into cycles. Each cycle revolves around a particular concern and is linked to the others by her solos, pieces that escape this division and act as turning points in Trisha's physical journey towards a phenomenological and rhizomatic body¹³. Thus, the research done in the 1960's and 1970's with the equipment and accumulation pieces posed the basis for what is known as the unstable molecular cycle culminating with *Set and Reset*.

During this time of research and experimentation, Brown lived in Soho, in what had been in the 19th century a conglomeration of industrial iron buildings degraded with time, until more and more artists occupied them around the 1950's and staged protests to alter the law forbidding to turn them into proper habitations. The fact that Brown belonged to this community is not without importance. The idea of «re-appropriating urban spaces and putting them to use in alternative ways»¹⁴ informs not only Matta-Clark's cuts into buildings but also Brown's *Roof Piece* (1973) and her equipment dances, which share preoccupations and modalities with the artistic phenomenon known as *Land Art*, pioneered by Robert Morris and Yoko Ono¹⁵. Not only: a fascination with the city and urban landscape is recurrent in her *oeuvre*, being particularly visible in her site-specific works where she «celebrated downtown Manhattan's architecture, its raw interior lofts and expansive outside spaces»¹⁶ and, as I will show shortly, in one of her first proscenium pieces, *Set and Reset*.

¹²S. BANES, *Terpsichore in Sneakers: Postmodern Dance*, Middletown, Wesleyan University Press, 1987.

¹³See R. MAZZAGLIA, *Trisha Brown*, Palermo, L'Epos, 2007.

¹⁴R. BURT, *Against Expectations: Trisha Brown and the Avant-Garde*, in «Dance Research Journal», XXXVII, 1, 2005, pp. 11-36, p. 15.

¹⁵R. MAZZAGLIA. *op. cit.*, pp. 55-59.

¹⁶M. GOLDBERG, *op. cit.*, p. 60.

3. *Trisha Brown and the City*

It is curious to notice that many of the sentences used to describe New York could be easily applied to describe Trisha Brown's style. The «spirit of pulling down and building up»¹⁷ that according to Reitano is typical of New York is also the one that informs Trisha's accumulation series and method of composition. As can be seen in *Accumulation* (1971) and *Accumulation with Talking Plus Water-motor* (1986), she starts from a gesture or movement and repeats it serially, every time adding another movement so that she always returns to the previous one in order to rebuild it and add to it. What she presents on the stage of *Set and Reset* closely recalls New York restless, «unstable community that welcomed strangers, embraced individuality and was energised by change»¹⁸. There is no moment of complete stillness in *Set and Reset*, each dancer is focused on their own task and moves independently from the others, although at times they meet or share the same steps. The composition of the choreography involved setting a movement phrase which the dancers had to perform probing space in all its directions before moving to another sequence¹⁹. The piece thus having grown was set into a choreography where people keep appearing and disappearing from the stage, coming and going and constantly changing the visual pattern of the dance, creating «a network of visual activity»²⁰ mirroring New York dynamism.

As shines through the images produced by many photographers²¹, this dynamic city was also a schizophrenic one: the tensions that marked the country intensified in New York, which came to represent «the present of future problems they themselves [the country] must face»²². On the one hand, it was the symbol of the possible: the United Nations headquarters, the vertical city of surging skyscrapers,

¹⁷ J. REITANO, *The Restless City. A Short History of New York From Colonial Times to the Present*, London and New York, Routledge, 2006, p. 12.

¹⁸ J. REITANO, *op. cit.*, p. 13.

¹⁹ See L. LOUPPE, *Poetics of Contemporary Dance*, Alton, Dance Books, 2010.

²⁰ G. TESCARI, *Trisha. Bach Brown Monteverdi*, https://www.youtube.com/watch?v=ET6O-PHIHNZs&t=3007s&list=PL4_Fxdo0JXxN3-Itq50KcAmbAMGI2rGqP&index=2 [last access on 20/12/2018], 1999.

²¹ See Jane Delaney, Frank Hovart, Richard Sandlers, Robert Herman, Jack Garofalo among others.

²² M. KLEIN, *Shaping the American Tradition: The Microcosm of Colonial New York*, in «New York History», LIX, 1978, pp. 172-197, p. 174.

the world centre of the performing arts and of economy²³ and an increasingly intercultural city. On the other hand, the riots and protests that kept going on in Harlem, in the City University of New York, and in Brooklyn underlined the inequality and corruption, and the discrimination of minority groups. The tough politics of Robert Moses, who favoured highways and machines over public transportation and people, helped the creation of suburbs and ghettos. By the 70's, New York had become the symbol of urban crisis. It seemed that the city could be two things: either the postcard image of power and wealth that was advertised abroad²⁴ or the locus of endless fights and degradation. But not everyone agreed: like Matta-Clark, Trisha Brown was exploring a new way of living and experiencing the city as the site and material of art, an art that has much in common with de Certeau's²⁵ vision of the city. He describes it as the anonymous subject that foregrounds urban practices and where «spatial practices in fact secretly structure the determining conditions of social life»²⁶. These are actualised by pedestrian movement²⁶ and by the act of walking, a way of writing paths and trajectories that implies choices. Hence, by the simple means of walking one can transform the city into an artistic space, whose intricate maze of entangled trajectories can be experienced from above, adopting a prospective, totalising gaze or from below, by the walkers who penetrate it. In *Roof Piece* (1973) Trisha challenges this binary access by situating the dancers on different roof tops, denying any prospective gaze and introducing a third manner of looking at the city that defies any ambition to possess it²⁷. In *Set and Reset* instead, she pulls us into the city, making us experience it first as seen from above and then at street level. In the following analysis, I will concentrate on the temporal structure of the piece, looking at its polytemporality, heterotemporality and heterochronicity. This will show that the choreography can be read as a deconstruction and re-assemblage of the city that throws the spectator into a synesthetic experience of it and at the same time projects Brown's idea of what the city of New York could be.

²³ Thanks to the construction of the Lincoln Center in 1969 and of the World Trade Center in 1973.

²⁴ Interestingly, the famous poster *I Love NY* was created and used to promote tourism in 1975, in the middle of a major financial crisis that threatened to bring the city to bankruptcy (J. REITANO, *op. cit.*, p. 182).

²⁵ See M. DE CERTEAU, *The Practice of Everyday Life*, Berkeley, University of California Press, 1984.

²⁶ Ivi, p. 107.

²⁷ R. BURT, *op. cit.*, p. 25.

4. *Polytemporality*

The term *polytemporality* refers to the fact that the elements and materials of a work of art may belong to different times²⁸ or point to them. In Brown's *Set and Reset*, polytemporality is at the very base of the piece. It is present in the musical score composed by Laurie Anderson²⁹, where we keep hearing the sentence «long time no see». The sentence alludes to the limited time of a greeting, but also to a wider phenomenon that goes beyond the intrinsic time of the performance. Indeed, the expression «long time no see» is thought to come from Chinese Americans, who adapted English vocabulary to Chinese grammar³⁰. The Immigration and Nationality Act passed in 1965 increased the number of people allowed to settle in the US. This resulted in the growth of certain neighbourhoods, such as Manhattan China Town, which experienced a dramatic expansion during the 1970's and 1980's³¹. The inclusion of this expression in the musical score bears witness to an historical process of immigration and integration, as well as referring to a specific part of the city. The same can be said about the whole musical score, which is made up of found sounds, recorded at different times and in different places and later assembled together. Voices from the radio, alarms, bells, meowing cats, silence are integrated into the musical score thus binding together different times and temporalities. Similarly, the videos projected on the background reflect New York's architecture and portray images of industrial progress: railways, skyscrapers, tunnels, windows. The videos mostly come from the 1950's³² and were realised by Robert Rauschenberg, with whom Brown collaborated for her first proscenium dance, *Glacial Decoy* (1979)³³. The backdrop consists

²⁸ See B. LATOUR, *We Have Never Been Modern*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1993.

²⁹ L. ANDERSON, *Long Time No See*, 1983.

³⁰ <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Long%20time%20no%20see> [last access on 20/12/2018]; see also: J. HENG HARTSE, *Chinglish Triumphant? The Unusual Case of "Long Time no See"*, in «Asian Englishes», XVI, 1, 2014, pp. 62-66.

³¹ J. REITANO, *op. cit.*, p. 183; R. D. ALBA et al., *Neighbourhood Change under Conditions of Mass Migration: The New York City Region, 1970-1990*, in «International Migration Review», XXIX, 3, 1995, p. 632.

³² R. STRAUS, *At BAM: a Trisha Brown Masterwork, Perhaps for the Last Time*, <http://rachelstrauss.com/2016/02/at-bam-a-trisha-brown-masterwork-perhaps-for-the-last-time/> [last access on 20/12/2018].

³³ R. MAZZAGLIA, *op. cit.*, pp. 90-93.

of an exposed brick wall which recalls the city's architectural landscape and creates an interesting contrast between it and the projected skyscrapers, akin to the one captured by Delaney in her photograph *South Street* (1984).

Robert Rauschenberg also created the transparent stage curtains and the costumes, whose black and white pattern resembles newsprint, alluding to daily time. It is interesting to notice that, opposite to what happens here, in *Glacial Decoy* the protagonist of Rauschenberg's videos is Florida rural landscape. Again, this shows the will to blur the boundaries between inside and outside, private and public, also highlighted by the continuous appearance from and disappearance behind stage curtains in *Glacial Decoy* and by their transparency in *Set and Reset*. Not only: it paves the way for the archival approach that will permeate the latter.

Hence, just by looking at the music, the costumes and the setting we have a presentation of New York from different times and perspectives, which is further complicated by the explicit references to previous works by Trisha Brown, like the opening passage where we see a woman walking horizontally along the city's buildings carried by other dancers, referring to her suspension works and particularly to *Man Walking On the Wall* (1971).

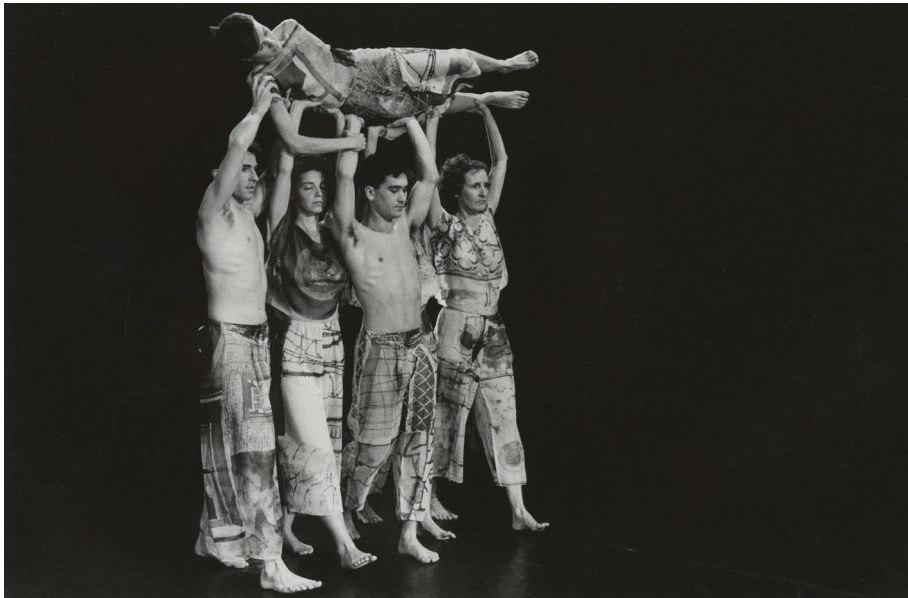


Figure 1. *Set and Reset*, John Waite, ©Trisha Brown Company, Courtesy of TBDC.

There are also echoes of the accumulation series - another landmark of her *oeuvre*. These series of gestures and movements constantly repeated and in which each of them builds on top of the previous one, plays with the title of the performance and brings us back to time and temporality. The whole dance is indeed made up of improvisations that are later remembered, repeated, improved and fixed in choreographic form, as an attempt to capture the vanishing moment of improvisation. In this way, the body itself becomes an archive, as it steadily assimilates and stages the past.

5. *Heterotemporality*

A work is heterotemporal when it shows different and potentially conflicting experiences of time³⁴. *Set and Reset* is an exemplary illustration of heterotemporalities co-existing on stage. Being the result of fixed improvisations, the dancers' movements do not show any explicit intentionality and the energy circulating in their bodies is always the same. At a close look, one can see how their movement phrases are generally initiated by one part of the body, which is followed by the rest of it, as if by inertia. Timing is therefore malleable and highly individual, being influenced by gravity and by the moving body. The whole piece is based on the perception and accentuation of the moment in and for itself, something possible only through a state of relaxation and complete immersion in the action. This allows for a polyrhythmic and polykinetic motion, described as such by Mazzaglia: «sopra un tappeto continuo di movimento si generano le piccole fratture, che danno l'idea di un'uniformità inaffidabile, che non evolve però mai compiutamente verso un climax»³⁵. Taking their time, the performers do not dance as an *ensemble* but as individuals within a group, so that each of them is free to express their own temporality. We see them being *on time*, when they suddenly manage to start the same movement phrase. We see them being *with time*: their movement is harmonized with the rhythm of the music. Sometimes, they just stop and push themselves *out of time*, staying still while the others keep moving, or they simply *do not keep up with time*, needing more time to perform a movement than their partner

³⁴ K. HUTCHINGS, *Time and World Politics: Thinking the Present*, Manchester, Manchester University Press, 2008.

³⁵ R. MAZZAGLIA, *op. cit.*, p. 102.

and breaking the momentary *pas de deux*. In an apparently unintentional and individual-driven dance, they function as a community, complementing each other and building together a coherent unity.

6. *Heterochronicity*

Heterochronic artworks provide ways of conceptualising past, present and future departing from the conventional timeline and challenging the culturally encoded ways of conceiving history³⁶. This seems to hold true also for *Set and Reset*: as much as the choreography allows for the possibility of different temporalities coexisting harmoniously, it also offers different perspectives and plays with planes of perception. From the very beginning we see, from above, a female dancer walking horizontally over the projected buildings supported by two other dancers. Then, they change direction: we see her walking horizontally towards us and only later the more common plane of perception (with the dancers vertically standing in front of us) is restored. This has the effect of drawing us into the stage, in a movement that begins high above and takes us down below. From now on, the dancers approach the stage moving imperceptibly towards the centre, coming and going, continually breaking any lines that could be established and forming diagonals, circles, triangles. The erratic movement of the dancers comes to a halt when they *almost* reach the centre and form a vertical line, which gives us another perspective of the horizontal line initially drawn by the walking dancer. One breaks the line and the others follow in an exponential manner, then the line is reassembled and rotated 180 degrees, mirroring the spinning hands of a clock. There follows a solo and then other dancers appear on stage, coming from the opposite side of the beginning, as if seen in a mirror. In the end, we are left with two dancers, replicating in reversed motion the initial hold. The fact that different directions and planes of perception are simultaneously explored stresses the three-dimensionality of space, by tracing the perimeters of the rectangular stage and resonating with the three-dimensional figures hanging from the ceiling³⁷. It is

³⁶ R. FALCONER, *Heterochronic Representations of the Fall*: Bakhtin, Milton, De Lillo, in Bemong et al., (eds.), *Bakhtin's Theory of the Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives*, Gent, Academia Press, 2010.

³⁷ The sculptures, realised by Rauschenberg, are a separate piece of art called *Elastic Carrier (Shiner)*, which, like the choreography, explore the relation between horizontal and vertical.

as if the choreographer is asking us to look at the dance as a three-dimensional object that can be observed from all perspectives. We see it from above, at the level of the perimeter, then we see the face of the solid, but we can also approach it from its depth: «the audience is invited to see layers of activity»³⁸.

At the same time, one could argue that the choreography offers a heterochronic presentation of time. By merging different times and temporalities all at once and by creating layers of visibility, the choreographer is pointing to a synchronous co-existence of entangled times, which place themselves not so much on horizontal progression as much as on depth. This is in line with what Louppe calls the postmodernist escape from history and replacement of the linear and vectoral timeline with repetition³⁹. In this sense, the last reversed hold is particularly relevant. «In a style in which the movement seems to erase itself»⁴⁰, the repetition in reversed motion and from the opposite side of the stage of the first hold stands for time rewinding itself. By disappearing from the stage as they had appeared on it, the dancers seem to be willing to erase the dance and its time. This idea of erasure resonates with de Certeau's view of city walkers whose trajectories can only refer to what is absent: «the act itself of passing by»⁴¹. Similarly, in *Set and Reset* movement and time erase themselves. The dancers traverse the entire stage and arrive back to the point where it all began, returning on their steps – in a way that echoes Brown's compositional technique – only to be able to start again, thus mirroring the process of pulling down and building up typical of the city. Time is therefore not imagined as following a linear, unidirectional path: like the dancers, and like walkers in a city, it bursts out in multiple directions that are bound together by a necessity to retrace one's own steps and begin anew.

7. *Choreographing, archiving, subverting*

This paper started by arguing that choreography could be a qualified locus not only for the exploration of our relationship to time and temporality, but also for an alternative way of studying and recording history. If we agree

³⁸ A. KISSELGOFF, *Dance: Premiere of Set and Reset*, in «The New York Times», 23/10/1983, p. 62.

³⁹ L. LOUPPE, *op. cit.*, p. 101.

⁴⁰ A. KISSELGOFF, *op. cit.*, p. 62.

⁴¹ M. DE CERTEAU, *The Practice*, *cit.*, p. 107.

that works of art bear witness to polytemporality, heterotemporality, and heterochronicity, then they also offer a model for expressing how we interpret our experience of time. This idea is in keeping with Godfrey's belief that the methodological freedom and creativity specific to art allows it to create a language capable of representing historical reality in a way that differs from the one employed by traditional historiography and by master narratives⁴². If we take this to be true, then we would be able to see *Set and Reset* as an example of an alternative way of doing historiography, one that fractures narratives and puts them back together while drawing attention to the construction of knowledge as such. Indeed, what Brown, Rauschenberg and Anderson do in this piece is to break the city of New York and its activity down to fragments that, like the movement phrases performed by the dancers, are scattered around and reassembled in such a way that the spectator is almost unaware of being drawn into the streets of New York, with its different sounds, voices and accents, its architecture, its pulsating rhythm and the hustle and bustle of pedestrian activity. A range of different temporalities are brought together: the theatrical time of the performance; the historical time recalled by the costumes, videos, and voices; the social time of the city itself; the metric time of the music; the heterotemporalities of the dancers; lastly, the time alluded to by the performance genre, this piece being a landmark of postmodern dance.

Seemingly, different spaces are evoked as well. If in her previous site-specific works Brown turned the city into a stage, here she reverses her action by substituting the stage with the city. A double subversion, of space and time, is thus attained. We can see in this a desire to present an image of New York different from the ones available. Brown had already done something like that in her site-specific works like *Roof Piece*: neither a space of power nor of degradation, the city is imagined in its potential for accommodating art and becoming it. This ludic dimension of the city, where people's activity of passing by is at the same time a writing and erasure of trace, foregrounds a model of time that replaces its traditional representation as a line with the city model of pulling down and building up.

A third layer of subversion is offered by considering choreography as a critical text, thus opening that space where dance and the activities centred around the

⁴²M. GODFREY, *op. cit.*, pp. 169-171.

body acquire their own legitimacy, equal to that of the texts dealing with them⁴³. Performative models of historiography – like oral history and dance – throw off centre the economy of Western archival practices, where historical accuracy is linked to a notion of the original that takes its lead «da un'epistemologia dell'identità del passato come singolare e irrefutabile»⁴⁴. On the contrary, the dancers' losing of themselves in time, «elaborate[s] counter-destinies tied to the movement's letting go of its own conclusion»⁴⁵ and enables the performers and us to envision a future past⁴⁶ where the coming together of different people - despite or because of their differences - is a true possibility.

References

- AGAMBEN GIORGIO, *What is an Apparatus? And Other Essays*, Stanford, Stanford University Press, 2009.
- ALBA RICHARD, DENTON NANCY A., LEUNG SHU-YIN J., LOGAN JOHN R., *Neighbourhood Change under Conditions of Mass Migration: The New York City Region, 1970-1990*, in «International Migration Review», XXIX, 3, 1995, pp. 625-656.
- ANDERSON, LAURIE, *Long Time No See*, 1983.
- BANES SALLY, *Terpsichore in Sneakers: Postmodern Dance*, Middletown, Wesleyan University Press, 1987.
- BANES SALLY, *Postmodern Dance*, in H. Bertens, D. Fokkema, (eds.). *International Postmodernism. Theory and Literary Practice*, Amsterdam and Philadelphia, John Benjamin Publishing Company, 1997, pp. 151-157.
- BREMSER, MARTHA, SANDERS, LORNA (eds.), *Fifty Contemporary Choreographers*, London and New York, Routledge, 2015.
- BURT RAMSEY, *Against Expectations: Trisha Brown and the Avant-Garde*, in «Dance Research Journal», XXXVII, 1, 2005, pp. 11-36.

⁴³ See S. L. FOSTER, *Choreography & Narrative. Ballet's Staging of Story and Desire*, Bloomington, Indiana University Press, 1996.

⁴⁴ 'from an epistemology of the past's identity as singular and irrefutable' [transl. mine]. A. PONTREMOLI, *La Danza 2.0. Paesaggi Coreografici del Nuovo Millennio*, Bari, Roma, Editori Laterza, 2018, p. 59.

⁴⁵ L. LOUPPE, *op. cit.*, p. 109.

⁴⁶ See R. KOSELLECK, *Futures Past. On the Semantics of Historical Time*, New York, Columbia University Press, 2004.

- DE CERTEAU MICHEL, *The Practice of Everyday Life*, Berkeley, University of California Press, 1984.
- DE CERTEAU MICHEL, *Heterologies. Discourse on the Other*, London, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986.
- FALCONER RACHEL, *Heterochronic Representations of the Fall: Bakhtin, Milton, De Lillo*, in N. Bemong, P. Borghart, M. De Dobbeleer, K. Demoen, K. De Temmerman, B. Keunen (eds.), *Bakhtin's Theory of the Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives*, Gent, Academia Press, 2010, pp. 111-131.
- FOSTER HAL, *An Archival Impulse*, in «October», CX, 2004, pp. 3-22.
- FOSTER, SUSAN LEIGH, *Choreography and Narrative: Ballet's Staging of Story and Desire*, Bloomington, Indiana University Press, 1996.
- GODFREY MARK, *The Artist as Historian*, in «October», CXX, 2007, pp. 140-172.
- GOLDBERG MARIANNE, *Trisha Brown*, in Bremser, M., Sanders, L. (eds.), *Fifty Contemporary Choreographers. Second Edition*, London and New York, Routledge, 2011.
- HENG HARTSE, JOEL, *Chinglish Triumphant? The Unusual Case of "Long Time no See"*, in «Asian Englishes», XVI, 1, 2014, pp. 66-66.
- HUTCHINGS KIMBERLY, *Time and World Politics: Thinking the Present*, Manchester, Manchester University Press, 2008.
- KISSELGOFF ANNA, *Dance: Premiere of Set and Reset*, in «The New York Times», October 23, 1983.
- KLEIN MILTON, *Shaping the American Tradition: The Microcosm of Colonial New York*, in «New York History», LIX, 1978, pp. 172-197.
- KOSELLECK REINHART, *Futures Past. On the Semantics of Historical Time*, New York, Columbia University Press, 2004.
- LATOUR BRUNO, *We Have Never Been Modern*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1993.
- LEPECKI ANDRÉ, *Choreography as Apparatus for Capture*, in «TDR», LI, 2, 2007, pp. 119-123.
- LEPECKI ANDRÉ, *The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances*, in «Dance Research Journal», XLII, 2, 2010, pp. 28-48.
- LOUPPE LAURENCE, *Poetics of Contemporary Dance*, Alton, Dance Books, 2010.
- MAZZAGLIA, ROSSELLA, *Trisha Brown*, Palermo, L'Epos, 2007.
- PONTREMOLI ALESSANDRO, *La Danza 2.0. Paesaggi Coreografici del Nuovo Millennio*, Bari, Roma, Editori Laterza, 2018.
- REITANO JOANNE, *The Restless City. A Short History of New York From Colonial Times to the Present*, London and New York, Routledge, 2006.
- SMITH MICHAEL, *The Good Scene. Off Off-Broadway*, in «The Tulame Drama Review», X, 4, 1966, pp. 159-176.

- STRAUS RACHEL, *At BAM: a Trisha Brown Masterwork, Perhaps for the Last Time*, <http://rachelstraus.com/2016/02/at-bam-a-trisha-brown-masterwork-perhaps-for-the-last-time/> [last access on 20/12/2018].
- TESCARI GIAMPAOLO, *Trisha. Bach Brown Monteverdi*, 1999, https://www.youtube.com/watch?v=ET6OPHIHNZs&t=3007s&list=PL4_Fxdo0JXxN3-Itq50KcAmbAMGI2rGqP&index=2 [last access on 20/12/2018].
- WHITE HAYDEN, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1973.
- WHITE HAYDEN, *The Historical Text as Literary Artefact*, in Richardson, B. (ed.), *Narrative Dynamics: Essays on Time, Plot, Closure and Frames*, Columbus, The Ohio State University Press, 2002, pp. 191-210.

FULVIA GIAMPAOLO
Université de Limoges

Brouiller les cartes: un exercice contemporain
*Inversione, sovversione e trasgressione del dettato cartografico
tra il '900 francese e il contemporaneo*

Abstract

With *Deconstructing the map* (1989), Harley has famously questioned the objectivity, values and symbols lying behind 'mapping' activities, and therein, the implicit bases of spatial imagination. This paper aims to tackle the problem of map's deformations in 20th century French literature and art. By doing so, it reflects on how literature has anticipated geographical knowledge, in questioning the pretended neutrality of cartographic medium as a necessary step for citizens to reclaim the urban. The analysis starts with the early Dadaist experimentation and ends with Jean Rolin's work based on the mechanisms of *dérive*: *Le Ravissement de Britney Spears*.

Con *Deconstructing the map* (1989) Harley è stato il primo geografo a mettere in discussione l'oggettività dell'immagine cartografica e, con essa, le basi implicite della nostra immaginazione spaziale, suggerendo la necessità di una decostruzione delle carte in senso derridiano. Obiettivo del presente studio è tracciare una storia delle pratiche di sovversione del dettato cartografico nel Novecento francese: dalle prime sperimentazioni dadaiste al romanzo *Le Ravissement de Britney Spears* di Jean Rolin.

1. *Dal ready-made urbano di Dada alla dérive di Gilles Ivain*

Come spesso accade quando si parla di forme d'arte antagoniste, alle origini della rivolta contro le geografie canoniche e le rappresentazioni standardizzate degli spazi cittadini c'è il movimento Dada. Nel 1921, Dada organizza una prima *excursion* attorno alla chiesa parigina di Saint Julien le Pauvre, a Parigi. Il territorio scelto è già riconosciuto teatro del *flâneur* baudelairiano, in cerca dell'insolito e dell'assurdo tra le ragnatele dell'urbano. Dada si iscrive dunque in questa tradizione letteraria con l'obiettivo non banale di rendere la *flânerie* una vera e propria azione estetica di riscoperta del territorio. L'obiettivo è destabilizzare l'immagine abituale della capitale francese senza produrne ritratti alternativi e senza descriverla attraverso supporti materiali esterni: il

supporto fisico all'azione dadaista è la città stessa. Si vuole così dimostrare, per la prima volta, che l'arte può intervenire simbolicamente sullo spazio in sé, prescindendo dall'inserimento di oggetti sul territorio o da riproduzioni e rappresentazioni pittoriche, scultoree e letterarie dello stesso.

Nel 1924 alcuni membri del gruppo Dada – Aragon, Breton, Morise e Vitrac –, propongono una prima *déambulation*, pratica estetica di attraversamento non utilitaristico dello spazio, simile nei presupposti alle *excursions*, ma che conduce a esiti assai differenti da quelli auspicati dal gruppo di Tzara. Innanzitutto, perché il percorso erratico si snoda attraverso spazi naturali lasciando da parte gli intenti critici legati all'appiattimento del *milieu* cittadino. In secondo luogo, perché la *déambulation* finisce per essere un'esperienza basata sull'abbandono all'inconsapevolezza da restituirsi in forma scritta attraverso l'*écriture automatique*. Così, la prima *déambulation*, getta le basi per le ricerche sull'inconscio della città sviluppate dal movimento surrealista, ma vira significativamente rispetto ai propositi iniziali di Dada. Più tardi, Gilles Ivain e i situazionisti hanno visto in questa deviazione la causa della ricaduta del progetto dadaista in un'arte autoreferenziale¹. L'eccessiva importanza accordata alla soggettività e all'inconscio e la chiusura nello psicologismo avrebbero per loro impedito «la ricerca di un'arte anonima collettiva e rivoluzionaria»² che avrebbe dovuto essere la logica prosecuzione delle pratiche estetiche di riscoperta del territorio inaugurate da Dada.

È infatti proprio a Ivan Vladimirovitch Chtcheglov, alias Gilles Ivain, che si deve l'idea di *dérive*. Ivain riprende le ambizioni de-costruttiviste di Dada e spinge per uno spostamento delle pratiche estetiche dall'ambito dell'arte a quello della vita quotidiana. Nel 1953 redige il *Formulaire pour un urbanisme nouveau*, uno scritto dedicato alla critica delle forme assunte dalle città contemporanee appiattite dalle esigenze di omologazione imposte dal capitalismo, dalla frammentazione funzionale degli spazi e dall'isolamento degli individui causato dal funzionalismo architettonico. La riscoperta della città attraverso la *dérive* non è per Ivain soltanto un atto estetico, ma anche e soprattutto un atto politico: lo spaesamento volontario, la composizione di percorsi incongrui, il dirottamento rispetto agli itinerari prestabiliti sono azioni che rendono

¹ F. CARERI, *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Torino, Einaudi, 2006, pp. 57-58.

² Ivi, p. 58.

possibile l'emergere del rapporto passionale tra l'individuo e lo spazio che lo circonda. Non stupisce quindi che Chtcheglov abbia prodotto, parallelamente al *Formulario*, delle carte geografiche, facendo così convergere nella sua già ibrida produzione due codici espressivi difformi: quello letterario e quello cartografico. Né sorprende che nelle sue mappe si giustappongano al territorio parigino luoghi lontani, esotici o mitici³:

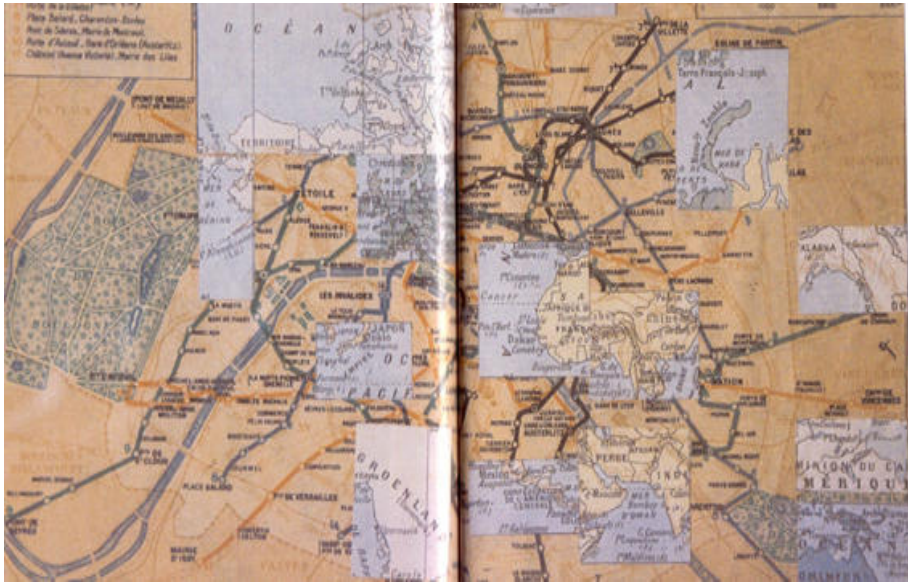


Figure 1. G. IVAIN, *Métagraphie*, 1952.

La critica al medium cartografico resta implicita, ma le produzioni di Ivain enfatizzano esplicitamente la possibilità di affidarsi a due tipi di orientamento differenti: uno passivo, l'altro attivo. All'orientamento comunemente inteso, che consiste nella capacità di leggere una carta accettando la sua retorica e

³ Figura 1: un collage di Gilles Ivain esposto in occasione della mostra *66 métagraphies inférentielles*, tenutasi alla Galerie du Passage di Parigi dall'11 giugno al 7 luglio del 1954. Nel collage parti di Groenlandia, Africa, Australia e altri territori più o meno lontani trovano spazio all'interno della carta della metropolitana parigina. La *métagraphie* è oggi riprodotta in J. APOSTOLIDÈS e B. DONNÉ (a cura di), *Écrits retrouvés*, Paris, Allia, 2006, pp. 82-83.

affidandosi a un sistema di coordinate preesistenti al fine di raggiungere un determinato luogo, Ivain oppone una strategia di orientamento diversa. La *dérive* permette di organizzare l'immaginario spaziale a partire da punti di riferimento privati, grazie ai quali orientare i propri percorsi in maniera intima e non utilitaristica. Andare alla *dérive* è un atto dinamico, che permette di esperire lo spazio e agire in esso, senza subirlo inconsapevolmente.

Quel che passa evidentemente in secondo piano per Ivain è il criterio d'uso, normalmente alla base della strutturazione di un'immagine cartografica ma anche della pianificazione urbana, e di conseguenza dell'immaginario spaziale di chi abita un luogo. Alla decostruzione della carta fa infatti eco la critica all'architettura dei tempi, incarnata nella persona di Le Corbusier, l'uomo che aveva fatto confluire la pratica urbanistica in un'ideologia in base alla quale la società urbana sarebbe stata ridotta all'adempimento di funzioni previste e regolate dall'architettura.

Nous laissons à monsieur Le Corbusier son style qui convient assez aux usines et hôpitaux. Et aux prisons à venir: ne construit-il pas déjà des églises? Je ne sais quel refoulement habite cet individu – laid de visage et hideux dans ses conceptions du monde – pour vouloir ainsi écraser l'homme sous des masses ignobles de béton armé [...]. Avec lui aussi bien passerait ce qui reste de joie. Et amour – passion – liberté.⁴

2. La Psychogéographie di Debord e il Diritto alla città di Lefebvre

Il *Formulaire* viene pubblicato nel 1958 sul primo numero dell'Internazionale situazionista. Molte delle idee espresse da Ivain nello scritto vengono successivamente riprese e ampliate da Debord, vecchio amico di Ivain, che farà della *dérive* uno dei perni dell'azione situazionista, e si dedicherà ad una critica ancor più radicale dell'urbano. Nella *Introduction à une critique de la géographie urbaine*, Debord definisce il concetto di *psychogéographie* come «l'étude des lois exactes, et des effets précis du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, agissant directement sur le comportement affectif des individus»⁵.

⁴I. CHTCHEGLOV, *Formulaire pour un urbanisme nouveau*, in *ivi*, p. 9.

⁵G. DEBORD, *Introduction à une critique de la géographie urbaine*, in G. Berréby (a cura di), *Documents relatifs à la fondation de l'Internationale Situationniste*, Paris, Allia, 1985, p. 290.

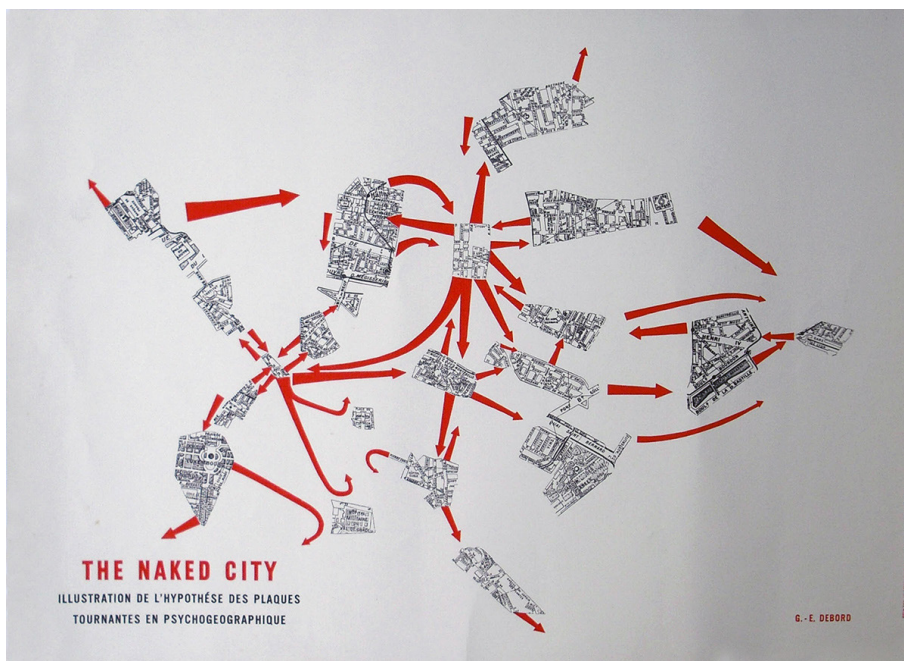


Figura 2. G. DEBORD, *The Naked City*, 1957.

Questa pseudo-scienza paradossale, basata sullo studio degli spostamenti dei cittadini all'interno della realtà urbana e degli effetti che le differenti ambientazioni hanno sugli individui, conduce alla creazione di pseudo-carte apparentemente disarticolate, tra le quali la più conosciuta è certamente *The Naked city*⁶. Nelle psico-carte le unità territoriali sembrano disposte in base a casuali procedure di *copy-paste*. In realtà gli stralci di territorio, chiamati dai situazionisti *unités d'ambiance* o *plaques tournantes* si connettono in ragione di affinità simboliche o di corrispondenze negli stati d'animo che esse fanno scaturire nel passante che le attraversa. La carta diventa così una rappresentazione instabile ed effimera, le trame che organizzano lo spazio si propongono

⁶ Figura 2: la nota serigrafia è stata presentata al pubblico in occasione del Quarto Congresso del Movimento Internazionale per una Bauhaus Immaginatista e proposta per l'occasione da Debord come un'illustrazione della teoria della *dérive*. Oggi riprodotta in *Documents relatifs à la fondation de l'Internationale Situationniste*, Paris, Allia, 1985, p. 535.

come proiezioni intime e volatili della realtà percepita dai viandanti. L'oggettività e la presunta neutralità della rappresentazione cartografica vengono annientate e mostrate come risultato di un paradosso evidente, necessariamente in conflitto con ogni esperienza di spazio vissuto ed esperito.

Alla base di queste contro-cartografie vi è certamente un'intenzione provocatoria. Debord vuole smascherare quei meccanismi che silenziosamente governano l'organizzazione della realtà urbana, le sue rappresentazioni e quindi la condotta spaziale degli individui. Lo smembramento del piano rende conto dell'oggettiva frammentazione delle città e della strutturazione incoerente degli spazi rispetto alle necessità di coloro che li abitano. Eppure, la decostruzione assume anche valenza costruttiva perché rende finalmente visibile ciò che le carte tradizionali nascondono: la ricchezza delle zone marginali della città, in cui l'assenza di un controllo istituzionale diretto rende possibile il moltiplicarsi dei livelli di significato della realtà urbana e l'intensificarsi di valore simbolico, emozionale e umano.

C'è quindi nell'estetica situazionista una critica più diretta al medium cartografico, e un'ambizione più concreta nel designare il ruolo attivo dello scrittore e dell'artista in relazione alla tematica spaziale. L'anti-arte dadaista sembra assumere finalmente le caratteristiche di un'azione estetica strutturata, finalizzata alla riappropriazione simbolica degli spazi urbani in funzione della società civile. In effetti, tornando a Le Corbusier, pare che Chtcheglov non sia stato il solo a muovere aspre critiche sul suo operato:

Aujourd'hui, la prison devient l'habitation-modèle, et la morale chrétienne triomphe sans réplique, quand on s'avise que Le Corbusier ambitionne de supprimer la rue. Car il s'en flatte. Voilà le programme: la vie définitivement partagée en îlots fermés, en sociétés surveillées ; la fin des chances d'insurrection et de rencontres; la résignation automatique.⁷

Lungi dal volersi addentrare in dissertazioni architettoniche per le quali si manca delle adeguate competenze, ci si limita qui a sottolineare che l'architettura rappresenta per il movimento situazionista la mefitica personificazione, in ambito urbanistico, delle tendenze dell'*Homo oeconomicus*. L'astio era inten-

⁷ G. DEBORD, *Le gratte-ciel pour la racine*, in *Guy Debord présente Potlatch*, Paris, Gallimard, 1996, p. 38.

so soprattutto in ragione della *Carta d'Atene*⁸, il documento-manifesto dell'architettura moderna che stabiliva l'articolazione delle città in settori divisi sulla base di quattro criteri d'uso o funzioni: abitare, lavorare, divertirsi e circolare. La struttura d'insieme doveva essere fissata *a priori* attraverso dei piani, disegnati in modo da regolare il ciclo delle funzioni con rigorosa economia di tempo. Naturalmente, anche la circolazione doveva essere regolamentata, ragion di più perché i sostenitori della *dérive* avessero in odio la dottrina di Le Corbusier. Ma pare non fossero i soli:

Quant à Le Corbusier, il procède en philosophe de la ville [...], il joint d'incontestables connaissances urbanistiques et une idéologie, le fonctionnalisme, réduisant la société urbaine en l'accomplissement de quelques fonctions prévues et prescrites sur le terrain par l'architecture. Un tel architecte se considère comme un "homme de synthèse", penseur et praticien. Il croit et il veut créer les rapports humains en les définissant, en concevant leur cadre et leur décor. Dans une perspective qui se rattache à des horizons bien connus de la pensée, l'architecte se perçoit et se conçoit comme architecte du monde, image humaine de dieu créateur.⁹

Le critiche mosse da Ivain e Debord a Le Corbusier non sono troppo dissimili da quella formulata da Henri Lefebvre in *Le droit à la ville*¹⁰. Questa considerazione è importante se si tiene conto del fatto che Lefebvre a sua volta affronta in anticipo temi diventati capitali nel dibattito sulla città del XX secolo quali la relazione tra società, segni e consumo e la crescente mercificazione del paesaggio. Lefebvre stima che negli anni Sessanta sia in corso una «crisi della città»¹¹, che questa crisi sia «mondiale» e dovuta alla ristrutturazione degli spazi urbani indotta dai modelli socioeconomici della modernità. Questo tipo di ristrutturazione, a suo avviso, mette a rischio l'interazione tra individuo e ambiente a causa della crescente frammentazione delle attività e delle continue spinte alla segregazione sociale. Per Lefebvre, tale condizione

⁸ La *Carta di Atene* è un documento steso dopo il IV Congresso internazionale di architettura moderna (1933), rivisto e pubblicato da Le Corbusier nel 1938. La carta fissa i criteri per la pianificazione e la costruzione della città moderna in 95 punti, divisi in 5 rubriche tematiche: *habitation, loisir, travail, circulation, patrimoine historique*.

⁹ H. LEFEBVRE, *Le droit à la ville*, Paris, Anthropos, 1974, p. 50.

¹⁰ Ivi, pp. 50-52.

¹¹ Ivi, pp. 81 ss.

comporta la rinuncia obbligata alla gestione del tempo e dello spazio da parte dei suoi legittimi fruitori – i cittadini – e una maggiore difficoltà a organizzare la protesta contro i dettami dello spazio istituzionale. Per riaffermare il ruolo attivo della cittadinanza sollecita quindi il riconoscimento di un diritto particolare: «il diritto alla città»¹². Come per Ivain e Debord, per Lefebvre il diritto alla città deve manifestarsi nella possibilità di sperimentare una vita urbana alternativa, e l'affermazione di questa possibilità passa attraverso la rottura del dispositivo della consuetudine e del quotidiano come elemento di controllo e omologazione, permettendo così una riappropriazione dei tempi e degli spazi del vivere urbano.

L'eredità di Lefebvre è stata raccolta da due dei maggiori geografi contemporanei: David Harvey¹³ e Edward Soja. Nel sottolineare l'indispensabile apporto che le scienze umane possono fornire alla geografia, Soja scrive che gli spazi teorizzati da Lefebvre, così come da Foucault:

They are not just 'other spaces' to be added on to the geographical imagination, they are also 'other than' the established ways of thinking spatially. They are meant to detonate, to deconstruct, not to be comfortably poured back into old containers.¹⁴

Anche le poetiche fin qui prese in considerazione lanciano una sfida alle modalità convenzionali del pensiero spaziale; gli «spazi altri» che esse generano danno voce a un diritto, il diritto di immaginare uno spazio differente, che si costruisca a partire dall'esplosione e dal riconoscimento di molteplici *spazi della differenza*.

3. Jean Rolin: la *dérive* nella Società dello spettacolo

Negli anni '20 le *explorations* dadaiste si riallacciano alla pratica della *flânerie* per dimostrare la possibilità dell'arte di intervenire simbolicamente

¹² Il saggio di Henri Lefebvre è stato tradotto per la prima volta in lingua italiana nel 1970 [*Il diritto alla città*, trad. it. a cura di Cesare Bairati, Padova, Marsilio, 1970]. Recentemente è stato oggetto di una riedizione per Ombre corte [*Il diritto alla città*, trad. it. di Gianfranco Morosato, Verona, Ombre corte, 2014].

¹³ Cfr. H. DAVID, *The right to the city*, in «International Journal of Urban and Regional Research», 27, 2003, pp. 939-941.

¹⁴ E. SOJA, *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Others Real-and-Imagined Places*, Oxford, Blackwell, 1999, p. 163.

sullo spazio reale, un privilegio fin lì riservato a politici, urbanisti e architetti. La *dérive* di Ivain manifesta in seguito la volontà di spostare la pratica estetica nella sfera del quotidiano, facendo delle riscritture simboliche del territorio un atto politico di contestazione dei modelli urbanistici istituzionali. L'Internazionale situazionista crea infine, attraverso l'arte, uno spazio di resistenza collettivo, delle geografie di combattimento attraverso le quali rivendicare la libertà per ognuno di spogliare la città da ogni rappresentazione stereotipica, imposta o indotta.

Nel nuovo millennio, nell'era della globalizzazione e della digitalizzazione, occorre considerare che le pratiche spaziali sono cambiate. La *dérive* e la *flânerie* continuano a saltar fuori, le carte de-costruite anche, ma è legittimo affermare che la letteratura si impegni in rivendicazioni sulla spazialità e sull'urbano? E sarebbe sensato stabilire una continuità tra le pratiche estetiche precedenti e la letteratura contemporanea?

Per rispondere a queste domande si potrebbero interrogare numerosi testi. In questa sede il libro di Jean Rolin pubblicato nel 2011 e ambientato a Los Angeles, *Le ravissement de Britney Spears*¹⁵, sembra pertinente. Si tratta infatti di un'opera in cui l'idea di *dérive* e quella di *Società dello spettacolo*¹⁶, ancora opposte in Debord, trovano espressione in modalità inedita e, soprattutto, per nulla antitetica.

Il narratore e protagonista del romanzo è un anonimo agente segreto francese sprovvisto di patente e incapace di guidare. Inviato nella città delle Mercedes 4x4 per seguire Britney Spears e sventare un ipotetico attentato ai suoi danni orchestrato da un gruppo di invisibili integralisti musulmani, l'agente comincia a piedi la sua esplorazione del territorio. Rolin introduce così la figura del *flâneur* a Los Angeles:

Je profitais pour effectuer une reconnaissance des parkings, nombreux et vastes de part et d'autre de Sunset Boulevard, notamment aux abords des centres commerciaux, dont j'ai pu constater qu'ils étaient, à cette heure-là, dans ce quartier, les lieux les plus propices à la flânerie. Dans la mesure où, sur les

¹⁵ J. ROLIN, *Le Ravissement de Britney Spears*, Paris, P.O.L., 2011

¹⁶ Come si è scritto in precedenza, i situazionisti vedevano nel moderno urbanesimo lo strumento di un progetto di colonizzazione dell'immaginario spaziale che avrebbe condotto a quella *Société du spectacle* (1967) che dà il titolo all'opera più conosciuta di Debord. La *dérive* era quindi una strategia d'opposizione a quella colonizzazione e all'usura del capitale simbolico della città.

deux rives du boulevard, ils doivent composer avec une pente accentuée, ils sont quelque fois disposés sur plusieurs niveaux, réunis par des plantations aussi luxuriantes que dans un parc.¹⁷

Sradicato dalla tradizionale ambientazione parigina, il *flâneur* segue una delle principali arterie stradali della città, che attraversa Bel Air, Beverly Hills, Hollywood e si ricongiunge da un lato con la *Walk of Fame*. Eppure, la ricerca dell'assurdo e dell'insolito nel tessuto urbano che aveva contraddistinto il camminatore parigino sembra potersi nutrire esclusivamente di tracce di discontinuità artificiali, che emergono in un paesaggio caratterizzato dalla monotonia, dall'assenza dell'elemento umano e dalla presenza di non-luoghi¹⁸. Il filtro dell'ironia fa da contrappunto nostalgico a un'idea poetica di *flânerie* che stride con il panorama artificioso, astorico e privo di identità di parcheggi e centri commerciali. A confermare lo scacco subito dalle idee dell'avanguardia francese, Rolin introduce così la *dérive*:

Désormais, [Britney Spears] multiplie les excentricités – nuits blanches en «compagnie des égéries les plus toxiques de Hollywood [...], abus divers, langues et hésitantes dérives à travers Los Angeles au volant de sa coupé Mercedes, accrochage, conduite sans culotte.¹⁹

Se la deriva resta una pratica eccentrica, si inserisce ormai nel quadro di una trasgressione legata al mondano e non più allo spazio, come avrebbero voluto i situazionisti e come suggerisce l'etimologia stessa della parola²⁰. Inoltre, le *dérive* della cantante e quelle dell'agente segreto lanciato al suo disordinato inseguimento non restano solitarie: costantemente centinaia di giornalisti, paparazzi e fan seguono il loro idolo in una specie di processione atea e senza destinazio-

¹⁷ J. ROLIN, *op. cit.*, p. 24.

¹⁸ Si fa qui riferimento alla definizione elaborata da Marc Augé dei non-luoghi come spazi di circolazione, consumo e comunicazione tipici dell'estremo contemporaneo, in opposizione ai luoghi antropologici. La riflessione è stata sviluppata in M. AUGÉ, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.

¹⁹ J. ROLIN, *Le Ravissement*, cit., p. 53.

²⁰ Nel secondo capitolo di *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Bertrand Westphal sviluppa una lunga riflessione sul concetto di trasgressione e nota che il verbo trasgredire viene dal latino *transgredior*, il cui senso era in origine spaziale. Si veda B. WESTPHAL, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Éditions de minuit, 2007, pp. 65 ss.

ne definitiva fra le strade della Città degli Angeli. Gli spostamenti sono sempre orientati da indiscrezioni trapelate da internet, *fake news*, informazioni diffuse da tabloid, *set up*. I media fanno da bussola e, benché si manifestino spesso come inaffidabili, orientano e anticipano i tracciati attraverso i quali i personaggi si muovono, dettano le coordinate in base alle quali l'agente agisce, disegnano la sua carta mentale. La distinzione logica tra ciò che è reale e ciò che è simulato si incrina. Ora, secondo Edward Soja, distinguere «what can reliably be identified as fact as opposed to what must clearly be labeled fiction» è un tratto caratteristico delle società contemporanee «involved in almost every aspect of the changing urban imaginary»²¹. Facendo riferimento a Jean Baudrillard, Soja usa il termine *iperrealtà* per definire la crescente confusione tra la realtà e la sua messinscena. Il meccanismo di produzione dell'*iperrealtà*, denominato da Baudrillard *simulation*, viene descritto dal filosofo come lo scivolamento nell'iperreale attraverso una «processione di simulacri», cioè una progressiva sostituzione del reale con le sue rappresentazioni simulate. In *Simulations*, Baudrillard si sofferma proprio sulla città di Los Angeles, che descrive come «un réseau de circulation irréel et sans fin», «un spectacle cinématographique perpétuel», e aggiunge:

Disneyland est posé comme imaginaire afin de faire croire que le reste est réel, alors que tout Los Angeles et l'Amérique qui l'entoure ne sont déjà plus réels, mais de l'ordre de l'hyperréel et de la simulation.²²

Il potere di produrre *iperrealtà* è evidentemente un tratto caratteristico della società dell'informazione, e Soja segnala questa attitudine come una peculiarità di quella che egli chiama la *simcity* 'città simulata', definizione che utilizza in *Postmetropolis* per parlare di Los Angeles. Questa confusione-fusione tra reale e simulazione si esprime nell'opera di Rolin attraverso una dialettica stratificata e a tratti vertiginosa. Realtà descritta e finzione si mescolano continuamente: i riferimenti cinematografici si moltiplicano febbrilmente fin dall'inizio della narrazione. Successivamente l'autore introduce i lettori alla già citata tecnica del *set up*, che rende impossibile distinguere il vero del quotidiano dalle sue ricostruzioni artificiali. Anche i riferimenti a luoghi nominalmente ambigui come Bombay Beach, Chavez, Venice, Mecca,

²¹ E. SOJA, *Postmetropolis. Critical Studies of Cities and Regions*, Oxford, Blackwell, 2000, pp. 325.

²² J. BAUDRILLARD, *Simulacres et Simulation*, Paris, Galilée, 1981, p. 26; trad. mia.

si moltiplicano, lasciando largo spazio all'equivoco e aumentando i rinvii a realtà soltanto simulate nel *milieu* urbano di Los Angeles. Persino la storia, nel suo insieme, si presenta come una possibile frode: l'agente-narratore mette i lettori al corrente della possibilità che la sua missione sia un inganno, messa in scena ordita dal governo francese che avrebbe fatto di lui un attore inconsapevole per un fine ignoto. La *simcity* è per Soja la città dell'era elettronica in cui «urban life is being replaced by especially thick layers of simulations»²³, e Rolin la rappresenta egregiamente. Ma per il geografo statunitense la *simcity* non è caratterizzata solo dal ruolo preponderante dei media nella produzione dell'immaginario urbano. Altrettanto importante è la sempre più accentuata tendenza alla ricomposizione della città intorno a «variations on a Theme Park», dove «designers, planners, elected officials, buisnesses and citizens actively replacing reality with insidiously diverting simulations»²⁴. Questa perdita di significato del referente topologico reale in funzione di spazialità simulate può essere una chiave di lettura per molti passi del romanzo di Rolin. Per ragioni di brevità, in questa sede si farà riferimento esclusivamente all'ottavo capitolo, in cui la deriva dell'agente nel fluttuante territorio della *simcity* è descritta attraverso immagini di autobus che «exhalent des souffles tels des cétacés», dal rumore dei pneumatici che evoca il «le souffle d'une baleine», dalla strada come «un flot ininterrompu» di automobili, il cui suono è tanto «aussi simple et régulière que celle de la mer»²⁵. È la descrizione dell'attraversamento dell'Ocean Avenue, che il narratore si limita a chiamare semplicemente *Océan*. Si tratta della strada che è necessario prendere per arrivare all'Ocean Park di Los Angeles. Ma se la strada, i mezzi di locomozione, il parco e le sue attrazioni vengono descritte per mezzo di metafore e similitudini che rinviano al campo semantico dell'acqua e della navigazione, l'Oceano, quello vero, è ridotto alla funzione di semplice referente nominale fagocitato dal paesaggio artificiale. La topologia è privata d'attrattiva e di ogni valore simbolico, l'Oceano diventa sfondo, e la costa di Los Angeles è così descritta:

S'étendait vers le sud sur plusieurs dizaines de kilomètres, presque en droite ligne, ourlée d'une frange écumeuse, jusqu'à la péninsule du Palos Verdes

²³ E. SOJA, *Postmetropolis*, cit., p. 343.

²⁴ Ivi, p. 340.

²⁵ J. ROLIN, *op. cit.*, pp. 63-67.

dont se devinait à l'horizon la masse sombre. Tout cela d'une raideur et d'une monotonie, me disais-je, peu compatibles avec l'idée que l'on se fait habituellement d'un rivage.²⁶

Al contrario, sul porto adibito a parco giochi si trovano finalmente «les attractions», minuziosamente descritte a cominciare da una ruota panoramica «généreusement éclairée»²⁷. Questa sostituzione dell'elemento topografico con la spazialità simulata del parco a tema appare inoltre come risultato di una pratica spaziale collettiva e endemica, tant'è che se «les attractions drainaient encore, en début de soirée une foule nombreuse», «plus on s'avancait vers le large et plus les attractions proposées devenaient légères et modestes»; fino al fondo, dove, «face à l'étendue obscure de la mer il n'y avait plus que quelques pêcheurs»²⁸ e un vecchio hippy in procinto di cantare *Riders on the Storm*.

Se la deriva nella città contemporanea somiglia allo scivolamento in quell'iperreale di cui scrive Soja a proposito della *simcity*, nel romanzo di Rolin si notano il potere vorace della società dello spettacolo che assorbe l'identità dei luoghi, e il potere delle spazialità simulate che determinano la sostanza e il significato dei nostri modi di vita e della nostra visione del mondo. D'altra parte, si può dire con Soja che se la pratica dell'iperrealtà e della simulazione «have always existed in all world religions and in many other forms of cultural symbolism», allora la sola differenza nella società postmoderna è che questi *real fakes* «have escaped from their formerly circumscribed territories and manufactories to infiltrate more deeply than ever before into the intimate everyday life of postmodern urban society»²⁹. Seguendo ancora Soja potremmo azzardare un gioco di parole e dire che, se il prefisso «*hyper-*, as well as the related prefixes *meta-* and *trans-* carry with them the notion of a movement *beyond* an existing state»³⁰, in fondo *Le Ravissement* – il Rapimento – è definibile come uno stato mistico per

²⁶ Ivi, p. 68.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Ivi, p. 69.

²⁹ A. J. SCOTT, E. SOJA (a cura di), *The City. Los Angeles and Urban Theory at the End of the Twentieth Century*, Berkeley, University of California Press, 1996, p. 452.

³⁰ E. SOJA, *Postmetropolis*, cit., p. 325.

il quale si è sottratti all'influenza del mondo esteriore e trasportati al di là del mondo sensibile. Il 'rapimento' di Britney Spears andrebbe quindi letto come uno scacco della deriva nei territori inconsistenti della società dei mass media e della digitalizzazione? Prima di rispondere, occorre forse volgere lo sguardo verso altri capovolgimenti che questa società porta con sé. Nel romanzo di Rolin, gli uomini e le donne che il protagonista incontra hanno una caratteristica comune: seguono tutti delle traiettorie stupefacenti. È il caso di Fuck, paparazzo aristocratico di origini francesi che abbandona gli studi per seguire un'ambasciatrice itinerante in giro per l'Europa; finisce poi nell'Oakland, successivamente in Messico, ai Caraibi, infine a Los Angeles. Ma pare sufficiente guardare al protagonista che prima di arrivare in California è in Israele, ancor prima in Francia, infine a Murghab. Rolin dà inoltre al lettore delle informazioni sugli spostamenti precedenti di tutti i personaggi secondari. È il caso di Sandro, che prima di essere a Los Angeles si trovava a Porto Alegre, o di Felipe, ugualmente brasiliano, di Wendy, che arriva dall'Est europeo o di Abdul, somalo ed ex-pirata a Mogadiscio.

Gli itinerari dei personaggi sono presentati sempre, seppure attraverso digressioni brevi e marginali. Queste derive formano una trama sotterranea di corpi in movimento e di forze trasgressive (stavolta nel senso geografico del termine), e mettono in luce un mondo dalle frontiere sfumate, caratterizzato da una libertà di movimento impossibile in precedenza. Il fatto di lasciare a questi itinerari uno spazio in margine sembra ricercato: è attraverso la marginalizzazione delle loro storie itineranti che i personaggi di Rolin appaiono finalmente liberati dal ruolo di attori anonimi. Liberati sia dal reticolato simbolico e mediatico che disegna la carta dei loro movimenti sia dall'ordito troppo stretto del tessuto narrativo, questi smettono di apparire come pedine che seguono inconsapevolmente uno schema imposto dall'alto, e si presentano finalmente come soggetti agenti, anche stavolta nel senso etimologico del termine. L'uomo riemerge così timidamente dietro il simulacro e Los Angeles finisce per mostrare una seconda faccia, si manifesta come luogo d'eccezionale alterità e come una delle società più eterogenee che la storia abbia mai conosciuto. Di questa nuova Babilonia l'autore ci lascia ascoltare il suono, benché ovattato e appena udibile, attraverso i doppi vetri delle Mercedes 4x4:

J'entendais les voitures ralentir et stopper, puis redémarrer, à hauteur de l'un ou l'autre des quatre sémaphores qui régulent le trafic au niveau de cette intersection. De chacun de ces véhicules, ou de la plupart, il émanait des bribes de musiques ou de bavardages radiophoniques dans toutes sortes de langues,

comme une illustration sonore de cette diversité babélique qui caractérise Los Angeles.³¹

Alla luce delle precedenti considerazioni, sembra possibile rispondere affermativamente alle due domande formulate in apertura di questo paragrafo. Coerentemente con quanto auspicato da Dada prima, da Debord e Ivain poi, lo scrittore contemporaneo manifesta la volontà di conservare un ruolo attivo di fronte alla tematica spaziale. Rolin fa riferimento a concetti e assunti formulati da geografi e sociologi in maniera non soltanto implicita: menzionando e citando Mike Davis³¹, rende esplicita la sua intenzione di andare al di là del romanzesco per stendere il ritratto di una delle città feticcio della contemporaneità. D'altronde la passione per le *Zones*³² urbane ha animato molte opere dell'autore; passione che in questo volume emerge ancora attraverso le dettagliate descrizioni della città, somiglianti a resoconti di un geografo intento a repertoriarne i quartieri. Anche la continuità con le pratiche estetiche elaborate dalle avanguardie francesi è resa esplicita fin dalle prime pagine del romanzo attraverso l'introduzione della figura del *flâneur* e della pratica della *dérive*. Come si è visto in precedenza, Rolin riprende queste idee inizialmente per mostrarne l'inadeguatezza e la scarsa funzionalità nel panorama storico e privo di identità della post-metropoli: la Los Angeles descritta da Soja, Davis, Baudrillard, come emblema della città del futuro, simulata e mediatica è attraversata e percorsa da personaggi che seguono idoli prodotti *ad hoc*, seguendo tragitti stabiliti a priori. Eppure, lo scrittore che mostra da un lato la mancata attualità delle metodologie inaugurate dall'avanguardia francese, dall'altro lato le potenzia e le spinge oltre i confini del tessuto urbano per proiettarle in quella rete di circolazione intercontinentale e senza confini che caratterizza la società attuale. Attraverso digressioni brevi, *excursus* marginali, racconti di viaggi soltanto accennati, Rolin fa scorgere al lettore dei punti di fuga, nascosti sotto gli spessi strati di simulazione e finzione costitutivi della metropoli postmoderna. Come mostrato in precedenza, tra le pieghe dell'omologazione e della stereotipia, si schiude una mappa aperta, in cui le traiettorie possibili sono illimitate. E proprio quelle traiettorie, che i personaggi tracciano marginalmente, quasi segretamente, formano nodi che danno consistenza viva al

³¹ J. ROLIN, *Le Ravissement*, cit., p. 63.

³² J. ROLIN, *Zones*, Paris, Gallimard, 1995.

labile territorio della Los Angeles contemporanea. E non stupisce che sia a partire dagli spazi marginali, tradizionalmente identificati come luoghi d'oppressione, che l'eclettismo finalmente si mostra, nel testo come nella città.

Bibliografia

- AUGÉ MARC, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.
- BAUDRILLARD JEAN, *Simulacres et Simulation*, Paris, Galilée, 1981.
- CARERI FRANCESCO, *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Torino, Einaudi, 2006.
- CHTCHEGLOV IVAN, *Formulaire pour un urbanisme nouveau*, in J. Apostolidès, B. Donnè (a cura di), *Écrits retrouvés*, Paris, Allia, 2006.
- DAVIS MIKE, *City of Quartz. Excavating the future in Los Angeles*, London, Verso, 1990.
- DEBORD GUY, *Introduction à une critique de la géographie urbaine*, in G. Berréby (a cura di), *Documents relatifs à la fondation de l'Internationale Situationniste*, Paris, Allia, 1985.
- DEBORD GUY, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992.
- DEBORD GUY, *Le gratte-ciel par la racine*, in Debord Guy, *Guy Debord présente Potlatch*, Paris, Gallimard, 1996.
- HARLEY BRIAN, *Deconstructing the Map*, in «Cartographica», 26, 1989, pp. 1–20.
- HARVEY DAVID, *The right to the city*, in «International Journal of Urban and Regional Research», 27, 2003, pp. 939-941.
- LE CORBUSIER CHARLES ÉDOUARD J. G., *La Charte d'Athènes*, Paris, Plon, 1943.
- LEFEBVRE HENRI, *Le droit à la ville suivi de Espace et politique*, Paris, Anthropos, 1974.
- ROLIN JEAN, *Zones*, Paris, Gallimard, 1995.
- ROLIN JEAN, *Le Ravissement de Britney Spears*, Paris, P.O.L., 2011.
- SCOTT ALLEN J., SOJA EDWARD (a cura di), *The City. Los Angeles and Urban Theory at the End of the Twentieth Century*, Berkeley, University of California Press, 1996.
- SOJA EDWARD, *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Others Real-and-Imagined Places*, Blackwell, Oxford, 1996.
- SOJA EDWARD, *Postmetropolis. Critical Studies of Cities and Regions*, Oxford, Blackwell, 2000.
- WESTPHAL BERTRAND, *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Éditions de Minuit, 2007.

MARTA MAFFIA, FLAVIA DE CICCO
Università degli studi di Napoli “L’Orientale”

Analfabetismo e italiano L2
*Processi di sovversione nell’insegnamento/apprendimento
di una lingua seconda*

Abstract

In the past decades, second language acquisition studies and educational linguistics have been focusing on the peculiarities of illiterate or low-literate L2 learners. In this paper two subversions in the learning/teaching process of L2 Italian in the case of illiterate migrants will be examined: the first one concerns learners, for whom the arrival in Italy, being a sensitive existential moment, causes a semiotic shock. The second subversion concerns L2 Italian literacy teachers: they must assume an oral perspective, rethinking their principles, approaches and teaching materials. To support theoretical arguments, written texts produced by a Malian illiterate learner of L2 Italian will be described in detail.

Negli ultimi decenni, l’apprendimento di una lingua seconda da parte di soggetti analfabeti o debolmente alfabetizzati nella L1 è diventato oggetto di interesse della linguistica acquisizionale e della glottodidattica. In questo lavoro si esaminano due fenomeni di sovversione all’interno del processo di apprendimento/insegnamento dell’italiano L2 nel caso di migranti analfabeti: il primo riguarda gli apprendenti, per cui l’arrivo in Italia, oltre che un delicato momento esistenziale, rappresenta uno shock di carattere semiotico; il secondo riguarda il docente alfabetizzatore di italiano L2, chiamato a indossare la *lente* dell’oralità e ripensare principi, approcci e materiali didattici. A supporto delle riflessioni teoriche, si presenterà l’analisi dell’interlingua scritta di un apprendente maliano di italiano L2, di cui saranno evidenziate le peculiarità legate all’analfabetismo di partenza.

1. *Introduzione*

Sebbene negli ultimi cinquanta anni la diffusione mondiale dell’alfabetizzazione abbia registrato consistenti progressi, i dati più recenti dell’UNESCO evidenziano l’esistenza nel mondo di ancora circa 750 milioni di adulti, per due terzi donne di età superiore ai 15 anni, per cui la lingua materna è pretta-

mente orale e che non hanno mai sviluppato le abilità di letto-scrittura¹. È in diversi Paesi dell’Africa sub-sahariana e nell’Asia meridionale e occidentale che si registrano le percentuali più alte di analfabetismo (al di sopra del 50% della popolazione). Afghanistan, Benin, Burkina Faso, Chad, Costa d’Avorio, Gambia, Guinea, Guinea-Bissau, Mali, Niger, Senegal, Pakistan: sono alcune delle nazioni dove l’alfabetizzazione è ancora lontana dall’essere patrimonio dell’intera popolazione².

I recenti e consistenti movimenti migratori verso l’Europa proprio dalle aree geografiche sopraindicate hanno fatto sì che sia avvenuto, e tuttora avvenga, anche in Italia l’incontro con una fascia di popolazione straniera analfabeta o debolmente alfabetizzata nella propria lingua materna. Si tratta in particolare di migranti richiedenti protezione internazionale, sbarcati, soprattutto nell’ultimo quinquennio, anche sulle coste italiane e in seguito inseriti nel sistema di accoglienza nazionale, nei centri di prima accoglienza (CAS, CARA) o in quelli dello SPRAR (*Sistema di protezione per richiedenti asilo e rifugiati*)³.

All’interno dei progetti di accoglienza, questi soggetti entrano in contatto con la lingua italiana e, solitamente, intraprendono percorsi di formazione linguistica in L2. Parallelamente, tutti coloro che lavorano in tali strutture si trovano a interagire con non poche difficoltà con ospiti per nulla o scarsamente alfabetizzati, che non solo non parlano né capiscono l’italiano o un’altra lingua veicolare europea, ma che non sono avvezzi all’uso della lingua scritta, riuscendo in alcuni casi a malapena ad apporre la propria firma. In questo contesto, il ruolo dei docenti alfabetizzatori di italiano L2 è delicato e cruciale: nasce la necessità di ripensare la propria didattica e adattarla a un nuovo target di apprendenti di lingua seconda, dalle specifiche caratteristiche sociolinguistiche e cognitive.

¹ UNESCO-INSTITUTE FOR STATISTICS, *Literacy Rates Continue to Rise from One Generation to the Next*, 2017, documento disponibile all’indirizzo <http://uis.unesco.org/en/topic/literacy> [cons. il 20/01/2020].

² Per ulteriori informazioni sull’alfabetizzazione nel mondo e nel tempo, è possibile consultare l’*Atlas of Literacy* dell’UNESCO all’indirizzo <http://tellmaps.com/uis/literacy/#!/tel-lmap/-601865091> [cons. il 20/01/2020].

³ Dai dati del *Dossier Statistico Immigrazione* (IDOS 2017, p. 145) si evince, infatti, che circa il 12% degli ospiti dei centri SPRAR è completamente privo di titolo di studio, il 62% ha frequentato la scuola primaria (elementari e medie), il 19% ha completato la scuola secondaria, mentre solo il 7% ha un titolo universitario.

2. Cosa significa essere un migrante analfabeta apprendente di italiano L2?

2.1. La mente analfabeta⁴ e la scrittura

A partire dagli anni Sessanta del Novecento, gli studi condotti sulle *culture orali* e sulle *civiltà della scrittura* hanno evidenziato che l'emergere delle abilità di lettura e scrittura provoca grandi stravolgimenti nella mente umana e, più in generale, in intere popolazioni⁵. Da un modo di espressione paratattico, ridondante, sintetico, concreto, soggettivo, legato all'esperienza e al contesto immediato della comunicazione, proprio dell'analfabetismo, si passa, con l'avvento della scrittura, a una modalità comunicativa ipotattica, analitica, astratta, oggettiva, slegata dal qui e ora⁶. Mentre la *mente analfabeta* è abituata a cercare strategie per ricordare quante più informazioni è possibile, la scrittura trasforma completamente il rapporto con il passato e la memoria: dati prima veicolati solo attraverso la lingua orale, una volta trasferiti nel codice scritto, possono essere anche dimenticati senza che questo comporti necessariamente grossi problemi, poiché il testo scritto può essere sempre oggetto di consultazione, confutazione, verifica.

È solo in seguito all'emergere delle abilità di lettura e scrittura che si sviluppa ampiamente e si consolida in ogni parlante la capacità di analisi metalinguistica, nonché di *editing* delle proprie produzioni⁷.

⁴L'espressione *mente analfabeta* è usata in questo lavoro come traduzione dell'inglese *illiterate* o *non-literate mind*, per fare riferimento alle capacità cognitive di un individuo che non abbia sviluppato le abilità di letto-scrittura. Tale espressione si è diffusa a partire dalla fine del Novecento, con l'affermarsi della cosiddetta *teoria della discontinuità* tra oralità e scrittura, in opposizione a *literate mind* e in sostituzione delle precedenti, e decisamente più connotate, locuzioni quali *primitive* o *savage mind* (si pensi a *La pensée sauvage* di Lévi-Strauss del 1962). È un'espressione tuttora in uso in studi di linguistica acquisizionale (si veda, tra gli altri, F. HUETTIG, R. K. MISHRA, *How Literacy Acquisition Affects the Illiterate Mind – A Critical Examination of Theories and Evidence*, in «Language and Linguistics Compass», 8, 2014, pp. 401–427).

⁵La prima opera in cui si attesta la *teoria della discontinuità* tra oralità e scrittura è J. GOODY, I. WATT, *The Consequences of Literacy*, in «Comparative Studies in Society and History», 5, 1962, pp. 304-345.

⁶W. J. ONG, *Orality and Literacy: The Technologizing of the World*, London, Methuen, 1982.

⁷D. R. OLSON, *The world on paper: The conceptual and cognitive implications of writing and reading*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

2.2. Lo shock da documento

Per soggetti analfabeti o debolmente alfabetizzati, uomini e donne abituati a utilizzare quasi esclusivamente l'oralità anche in contesti burocratici e in situazioni formali, trovarsi immersi in una società imperniata sulla pratica della scrittura, come quella italiana, rappresenta un vero e proprio «shock da documento»⁸. Alle trasformazioni e agli stravolgimenti di carattere emotivo e psicologico, legati al momento della migrazione e al faticoso arrivo nel Paese ospite, si affianca anche una crisi di natura semiotica, dovuta all'impossibilità di comprendere la lingua scritta, tanto pervasiva nell'ambiente cittadino, e i suoi codici, condivisi dalla popolazione locale, nonché dai migranti alfabetizzati.

Diventa così più profonda l'amara consapevolezza di non far parte di una comunità di lettura/scrittura nella quale è normale riempire moduli, sfogliare quotidiani, leggere avvisi, affidarsi a una mappa in metropolitana, *chattare* in maniera distratta e veloce⁹. In tale comunità il vissuto di chi arriva in Europa come richiedente protezione internazionale è immediatamente trasformato in dati scritti da comunicare da un ufficio all'altro, verificare, smentire o confermare. Tutto per ottenere l'indispensabile documento.

2.3. L'apprendente analfabeta di L2

In anni recenti, le ricerche condotte dal gruppo LESLLA (*Literacy Education and Second Language Learning for Adults*), cui si farà di seguito riferimento, hanno contribuito a esplorare ulteriormente le caratteristiche di soggetti analfabeti o debolmente alfabetizzati nella lingua materna, in prospettiva acquisizionale.

Gli studi sperimentali sulla consapevolezza metalinguistica, condotti da Kurvers su apprendenti adulti di Olandese L2 con un basso livello di alfabetizzazione e diverse lingue materne, hanno confermato le scarse capacità logiche e la profonda difficoltà di astrazione di tali soggetti: nel risolvere sillogismi, ad esempio, essi fanno inevitabilmente riferimento alla realtà e alle proprie esperienze, piuttosto che concentrarsi sulla relazione di significato tra le diverse frasi¹⁰.

⁸ H. ADAMI, *The Role of Literacy in the Acculturation Process of Migrants*, in Consiglio d'Europa, *Case Studies: prepared for the Linguistic Integration of Adult Migrants Seminar*, Strasburg, 2009.

⁹ F. MINUZ, *Italiano L2 e alfabetizzazione in età adulta*, Roma, Carocci, 2005.

¹⁰ J. J. H. KURVERS, *Met ongeletterde ogen* [With illiterate eyes], Amsterdam, Aksant, 2002.

Il modo di ragionare concreto e pragmatico di apprendenti analfabeti è stato allo stesso modo evidenziato negli studi sui giudizi di grammaticalità, come quelli riportati da Van de Craats, Kurvers e Young-Scholten: per chi è abituato a focalizzare la propria attenzione sul significato piuttosto che sulle forme linguistiche di un enunciato, una frase come *Sara è bionda* si potrà ritenere corretta solo nel caso in cui, nella realtà, esista una ragazza di nome Sara e i suoi capelli siano davvero biondi¹¹.

È chiaro che affrontare un percorso di formazione linguistica in L2 partendo da una situazione di analfabetismo o scarsa alfabetizzazione nella propria lingua materna è tutt'altro che semplice. La motivazione all'apprendimento della seconda lingua, infatti, è compromessa non solo dalle carenze nella letto-scrittura, ma anche dai progressi insuccessi scolastici nel paese d'origine e dal difficile e lungo percorso burocratico in Italia. Il processo di acquisizione risulta spesso molto lento, costellato da frequenti fallimenti nel raggiungere alti livelli di competenza nella L2 e nel superare prove d'esame per certificazioni linguistiche ufficiali, in particolare quelle relative alle competenze di comprensione e produzione scritta.

Difficoltà di concentrazione, ansia, depressione, sensazione di invisibilità e isolamento sono, inoltre, alcuni dei fenomeni di vulnerabilità psicologica che, determinati da esperienze traumatiche del passato, frequentemente si riscontrano in classi di alfabetizzazione¹².

L'apprendente analfabeta di lingua seconda, dunque, è un apprendente complesso, che presenta peculiari bisogni formativi, a partire talvolta dalla carenza di competenze motorie utili alla scrittura e di capacità di orientamento spaziale, fino alla necessità di acquisire familiarità con la testualità e con forme e convenzioni dei diversi generi testuali, come cartine geografiche, calendari, testi informativi e manuali di lingua.

3. Cosa significa insegnare italiano L2 ad apprendenti analfabeti?

3.1. La classe di alfabetizzazione

Nelle classi di alfabetizzazione il pubblico degli apprendenti è tutt'altro che omogeneo: non solo per la varietà dei percorsi formativi svolti, per la prove-

¹¹ I. VAN DE CRAATS, J. KURVERS, M. YOUNG-SCHOLTEN, *Low-Educated Adult Second Language and Literacy Acquisition: Proceedings of the inaugural symposium Tilburg 2005*, Utrecht, LOT, 2006.

¹² M. BIGELOW, R. L. SCHWARZ, *Adult English language learners with limited literacy*, Washington DC, National Institute for Literacy, 2010.

nienza e per il repertorio linguistico degli studenti, ma anche per i loro profili di competenza. Contrariamente a quanto avviene nelle classi di lingua *tradizionali*, nelle classi in oggetto, accanto ai prealfabeti, agli analfabeti e ai debolmente alfabetizzati non è raro trovare chi non ha sviluppato minimamente le abilità scritte, sebbene nel parlato possa raggiungere competenze pari al livello B1 del Quadro Comune Europeo di Riferimento per le lingue (QCER)¹³.

Un'altra peculiarità delle classi di alfabetizzazione (e di quelle rivolte a immigrati in generale) è il fatto che spesso siano caratterizzate da una frequenza altalenante, in quanto gli apprendenti adulti possono avere impegni di lavoro o dover espletare alcune pratiche burocratiche programmate proprio negli orari delle lezioni, qualora si tratti di migranti che rientrano nei circuiti di accoglienza nazionali. A tali difficoltà nella frequenza ai corsi, si associano spesso delle carenze nelle abilità sociali riguardanti il comportamento in classe. Lavorare in gruppo, rispettare i turni di parola, chiedere spiegazioni o aiuto, modulare il tono di voce, arrivare puntuali a lezione, non mangiare in aula: sono tutti comportamenti che solitamente ci si aspetta vengano seguiti in classe ma che, nel caso di chi non è scolarizzato, devono essere anch'essi oggetto di spiegazione e di apprendimento. A tal proposito, si noti che talvolta sarà necessario anche mediare tra modelli culturali diversi riguardanti la figura dell'insegnante. La cordialità e la disponibilità del docente potrebbero, ad esempio, essere interpretati dagli apprendenti come segni di scarsa autorevolezza, portandoli a screditare il suo ruolo professionale, con gravi conseguenze sulla buona riuscita del percorso di formazione.

Un'altra criticità è rappresentata dalle abilità di studio: se nelle classi di italiano L2 rivolte ad altri target è possibile dare per scontato che si sappiano utilizzare alcune strategie utili allo studio (strategie di lettura, di memorizzazione delle parole, ricorso a codici scritti integrativi come schemi, grafici, etc.), nelle classi di analfabeti, invece, si dovrà lavorare anche allo sviluppo di tali abilità¹⁴. Si faranno esercitare gli apprendenti al pensiero logico, presentando con gradualità e con cautela strumenti come tabelle o schemi e attività come il riassunto, la sottolineatura, la formulazione di liste.

¹³ Per un approfondimento sui livelli di alfabetizzazione e sui descrittori delle competenze alfabetiche, si veda A. BORRI et al., *Italiano L2 in contesti migratori. Sillabo e descrittori dall'alfabetizzazione all'A1. I Quaderni della Ricerca 17*, Torino, Loescher, 2014.

¹⁴ F. MINUZ, *op. cit.*

3.2. Lo shock da oralità

Un docente di italiano L2 che lavora in una classe di alfabetizzazione è indotto a operare molteplici ribaltamenti rispetto alla *tradizionale* gestione dell'attività didattica. Egli stesso subirà uno shock legato alla constatazione dell'inadeguatezza di approcci, metodi e tecniche solitamente applicati ad apprendenti alfabetizzati; al dover constatare di non poter contare sul mezzo della scrittura per le spiegazioni, le consegne delle attività nonché per gli avvisi da dare ai suoi studenti.

Il docente alfabetizzatore dovrà sovvertire il proprio modo di insegnare, provando a indossare la *lente* dell'oralità, punto di partenza essenziale per poter costruire delle basi solide per lo sviluppo della letto-scrittura.

3.3. Approcci e metodi per l'alfabetizzazione in L2

Un approccio didattico efficace per l'alfabetizzazione, quindi, non può prevedere, come accade tradizionalmente nelle classi di lingua, che il centro della lezione sia la presentazione/spiegazione metalinguistica delle regole grammaticali e lessicali e che la competenza linguistica venga identificata con la capacità di riconoscere e produrre correttamente determinate strutture. Al contrario, lo scopo della lezione deve essere la facilitazione dello sviluppo della competenza comunicativa, declinata in termini di funzioni e di *task* linguistici, che verranno poi tradotti dagli apprendenti in azione sociale¹⁵.

Il docente dovrà garantire centralità alla comunicazione orale, basando l'insegnamento su compiti reali, legati alle esperienze, al contesto, alle concrete necessità linguistiche degli apprendenti, e proponendo moduli tematici riguardanti i principali ambiti comunicativi di uso della L2: il lavoro, la tutela della salute e il sistema sanitario, la ricerca della casa e dei contratti d'affitto, le interazioni con gli uffici pubblici¹⁶. La valorizzazione delle conoscenze pre-

¹⁵ Per approfondimenti sull'insegnamento di una L2 a rifugiati adulti, si veda CONSIGLIO D'EUROPA, *Toolkit del Consiglio d'Europa – Supporto linguistico per rifugiati adulti*, 2017, disponibile all'indirizzo <https://ec.europa.eu/epale/it/resource-centre/content/toolkit-del-consiglio-deuropa> [cons. il 20/01/2020]. Sull'insegnamento dell'italiano L2 ad analfabeti si veda anche F. CAON, A. BRICHESI, *Insegnare italiano ad analfabeti*, Torino, Bonacci editore, 2019.

¹⁶ M. P. SANTORU, *Come insegnare italiano agli immigrati stranieri in Italia? Caratteristiche e motivazioni dei destinatari*, in P. Diadori (a cura di), *La DITALS risponde 4*, Perugia, Guerra, 2006, pp. 61-69.

gresse degli studenti, anche quando esse siano esclusivamente orali, diviene fondamentale sia per favorire la comunicazione, che altrimenti sarebbe davvero scarna, sia per stimolare la motivazione all'apprendimento¹⁷. Con soggetti adulti molto sensibili alla necessità di non fare una brutta figura e che hanno il timore costante di rivelarsi troppo lenti o incompetenti, partire da quello che si sa fare, riconoscere o scrivere nella propria lingua materna può favorire non solo lo sviluppo di competenze strategiche e la rilevazione di somiglianze e differenze tra le lingue (che possono facilitare l'apprendimento della L2), ma anche lo stabilirsi di un clima più sereno in classe e tra gli apprendenti. Sarà, infatti, fondamentale ai fini dell'apprendimento, che lo studente si integri nel gruppo, microcosmo che prefigura alcune dinamiche della società ospite: operazione affatto semplice per chi, non di rado vittima di esperienze traumatiche, deve rapportarsi con sconosciuti in una lingua sconosciuta.

Parallelamente al lavoro sulle funzioni comunicative, la letto-scrittura andrà somministrata in maniera graduale e dovrà essere in ogni caso radicata in un contesto orale, al fine di rendere quanto più significativo possibile l'apprendimento della L2. Sarebbe sbagliato, ad esempio, pensare di presentare tutto l'alfabeto agli studenti nelle primissime lezioni: la tipologia e la mole dei segni alfabetici risulterebbero di difficile gestione per chi non abbia mai letto né scritto. È più opportuno, invece, attraverso un metodo in primo luogo globale e successivamente analitico, presentare alcune parole del vocabolario di base che riguardino l'argomento già affrontato in forma orale e che gli apprendenti imparano a riconoscere prima ancora di essere in grado di leggere effettivamente; solo in seguito il docente alfabetizzatore insegnerà a scomporre le suddette parole in sillabe e poi in lettere, avendo cura di presentare pochi segni per volta, selezionati in base alla frequenza di utilizzo e alla difficoltà di riproduzione grafica e fonetica¹⁸.

Per assecondare i diversi stili di apprendimento (visivo, uditivo, ecc.) sarà poi necessario per il docente garantire il ricorso a un ventaglio di tecniche quanto più vario possibile, che gli consenta di sfruttare l'oralità e anche la

¹⁷ Per uno studio sul caso specifico della didattica ad apprendenti senegalesi di italiano L2 debolmente alfabetizzati, si veda M. MAFFIA, A. DE MEO, *Tra oralità e letto-scrittura: didattica dell'italiano L2 per immigrati senegalesi adulti*, in C. Carotenuto et al. (a cura di), *Pluriverso italiano: incroci linguistico-culturali e percorsi migratori in lingua italiana*, Atti del Convegno internazionale Macerata-Recanati 10-11 dicembre 2015, EUM edizioni, Università di Macerata, pp. 535-553.

¹⁸ A. BORRI, F. MINUZ, *Detto e scritto. Corso di prima alfabetizzazione*, Torino, Loescher, 2013.

ridondanza dei codici, evitando l'uso eccessivo di attività meccaniche come il dettato e la copia. Molto utile è anche il ricorso a tecniche di tipo cooperativo/collaborativo, in quanto il supporto offerto dagli altri apprendenti nel lavoro in piccoli gruppi può servire in alcuni casi a vincere ritrosie e timori.

Nella progettazione di percorsi di formazione linguistica in L2 rivolti a soggetti analfabeti o debolmente alfabetizzati, l'idea di sillabo *tradizionale*, con una scansione ordinata delle varie unità didattiche va rivista; l'unico sillabo che funziona è quello che dà spazio alla flessibilità, all'uso di brevi unità di apprendimento, alla ripetizione variata con ritorni *a spirale* sugli stessi argomenti¹⁹. Una simile progettazione didattica renderà fruibili le unità di apprendimento anche da chi non potrà assicurare una frequenza continua, e scongiurerà la frustrazione degli studenti che, ritornando in classe dopo qualche giorno, si troverebbero indietro rispetto ai compagni che hanno seguito il corso più assiduamente.

Infine, anche la valutazione è da intendersi in maniera profondamente diversa rispetto a quanto accade in altri corsi di lingua: ci sono diversi modi per valutare se e come lo studente abbia svolto il compito linguistico assegnatogli. Nelle classi di alfabetizzazione la correttezza formale sarà importante, ma sarà solo uno degli aspetti da considerare, dando maggiore rilievo alla considerazione dell'efficacia comunicativa.

4. *Un caso di studio*

In questo paragrafo si propone l'analisi di alcuni testi prodotti da un apprendente analfabeta di italiano L2, al fine di evidenziarne le principali caratteristiche e di fornire un esempio concreto di quanto finora discusso²⁰.

Le produzioni presentate di seguito sono di M.S., un ragazzo ventenne originario del Mali. Al momento della rilevazione, M.S. era inserito in un corso di alfabetizzazione in italiano L2 tenuto presso il Centro Linguistico dell'Università degli studi di Napoli "L'Orientale" e realizzato nell'ambito di un progetto della rete SPRAR²¹.

¹⁹ P. BALBONI, *Tecniche didattiche per l'educazione linguistica*, Torino, UTET, 2007.

²⁰ I testi di seguito presentati sono parte di un ampio corpus di produzioni scritte di apprendenti analfabeti e scarsamente alfabetizzati, raccolte presso il Centro Linguistico dell'Università degli studi di Napoli "L'Orientale", a partire dal 2016 nell'ambito di una ricerca coordinata da Anna De Meo.

²¹ Si fa riferimento al progetto IARA, *Integrazione e Accoglienza per Rifugiati e Richiedenti Asilo*, del Comune di Napoli, gestito dalla LESS Onlus – Impresa Sociale.

M.S. non ha ricevuto un'istruzione formale nel suo Paese, ha dichiarato come lingua materna il bambara e conosce pochissimo il francese. L'apprendente si trova in Italia da circa due anni, nei quali ha sviluppato molto lentamente le abilità di letto-scrittura: al suo ingresso in aula, a marzo 2018, lo studente riesce a malapena a scrivere brevi parole, compitandole sotto dettatura, ed è capace di leggere solo qualche sillaba che incontra frequentemente: in altre parole, non risulta in grado di ricavare informazioni dai testi che legge. Nel parlato, invece, riesce a farsi capire e le sue competenze in entrata sono pari a quelle di un livello A1 del QCER.

Il testo riportato in Figura 1 risale a marzo 2018 ed è prodotto da M.S. in risposta a un'attività volta a verificare l'assimilazione delle formule di presentazione di sé, presentate nelle prime lezioni.

DI DOVE SEI? MALI

TU SEI UN BAMBINO? NO IO NO BAMBINI

TU LAVORI? NO

DOVE ABITI? NAPOLI

Figura 1. Produzione scritta di M.S., apprendente analfabeta di italiano L2 – Formule di presentazione.

Oltre a un uso insolito dello spazio sul foglio, è evidente come l'apprendente analfabeta fatichi a comprendere, assimilare e riutilizzare persino una frase apparentemente semplice, che presenti il verbo essere preceduto dalla negazione. Nella risposta alla seconda domanda, «no, io no bambini» vi sono alcune caratteristiche delle varietà basiche e prebasiche dell'interlingua: l'omissione della copula, la presenza della particella invariabile *no* in luogo

di *non*, l'uso improprio di sostantivi flessi (*bambini* in luogo di *bambino*)²². Alla domanda «Tu lavori?» M.S. risponde semplicemente con un *no* eludendo quindi l'uso della frase negativa, ritenuta difficile. Risulta interessante anche notare come lo studente inizi a utilizzare il raddoppiamento consonantico, in «Napoli», ma senza una reale coscienza del suo valore; talvolta M.S. includerà una doppia consonante persino nel suo nome, in cui non è prevista.

M.S. rivela di progredire in maniera relativamente veloce in un testo prodotto ad aprile 2018 e riportato in Figura 2²³. Agli studenti era richiesto di descrivere se stessi rispondendo alla domanda «E tu come sei?».

SCRIVI.

E TU COME SEI?

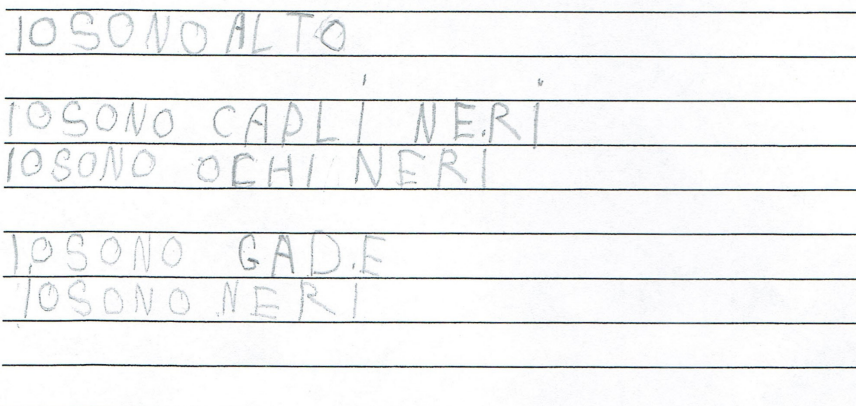


Figura 2. Produzione scritta di M.S.,
apprendente analfabeta di italiano L2 – Descrizione di sé.

Si nota, innanzitutto, la comparsa del verbo: si tratta, però, del verbo essere, che M.S. sovraestende, utilizzandolo al posto del verbo avere, mostrando così di non aver del tutto assimilato il significato di (*io*) *sono*. In secondo luogo,

²² Per interlingua si intende la lingua dell'apprendente, sistema linguistico dinamico, che tende alla competenza nativa in L2.

²³ Nel testo la parola *gade* sta per 'grande'.

è interessante notare la presenza dell'accordo nome-aggettivo che, tuttavia, è probabilmente dovuta più a un utilizzo formulaico di frasi ripetute diverse volte in classe, che ad una reale comprensione del funzionamento dell'accordo: allo stesso modo, nello specificare il proprio colore della pelle, M.S. utilizza il plurale «neri», in luogo del singolare dell'aggettivo.

In Figura 3 è riportata un'attività di scrittura svolta da M.S. a maggio 2018, che aveva l'obiettivo di testare la capacità di riutilizzare alcune domande formulaiche di routine (relative a provenienza, famiglia, tempo di permanenza in Italia, ecc.) utili per interagire con una persona appena conosciuta.

5. SCRIVI LE DOMANDE

Esempio: *Dove è la tua famiglia* ? A Pesaro.

- 1) COME TI CHIAMO ? Mi chiamo Carmen.
- 2) COME SI SCRIVE ? CI - A - ERRE - EMME - E - ENNE
- 3) DI DOVE VIENI ? Sono peruviana.
- 4) QUANT'ANNI ? Ho 35 anni.
- 5) QUANDO TEMPO SEI QUI ? Sono in Italia da 4 mesi.
- 6) DOVE È LA TUA FAMIGLIA ? La mia famiglia è in Italia.
- 7) TU SPOSATA ? Sì, sono sposata.
- 8) AI FIGLI ? Sì, ho tre figli.

Figura 3. Produzione scritta di M.S., apprendente analfabeta di italiano L2 – Formulazione di domande.

Ciò che emerge a un primo sguardo è l'assenza di spazi tra le parole nelle prime quattro domande. Tale dato dimostra che la convenzione di separare le parole con uno spazio vuoto non è stata del tutto assimilata, ma è in via di acquisizione nell'interlingua dello studente. La separazione di parole con spazi bianchi è una regola tutt'altro che semplice, in quanto la sua applicazione prevede innanzitutto la capacità, da parte dell'apprendente, di segmentare il flusso fonico in unità discrete, nel passaggio dall'oralità alla scrittura; è chiaro che le deboli conoscenze lessicali nella L2, insieme alle limitate capacità di analisi metalinguistica degli apprendenti analfabeti non facilitano l'uso corretto degli spazi. È frequente notare negli apprendenti analfabeti o debolmente alfabetizzati anche la tendenza a sostituire con un trattino o con un puntino lo spazio vuoto tra le parole.

Al mese di maggio 2018 risale ancora il testo proposto in Figura 4, utile per evidenziare un'altra caratteristica abbastanza frequente negli apprendenti analfabeti: la diffi-

coltà di assemblare in un breve testo le frasi che si conoscono²⁴. La prova richiedeva agli studenti di presentarsi, sul modello di testi proposti in classe, specificando il nome e cognome, il Paese d'origine, il tempo di permanenza in Italia.

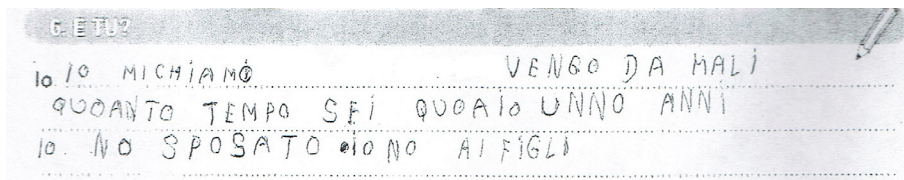


Figura 4. Produzione scritta di M.S.,
apprendente analfabeta di italiano L2 – Testo di presentazione.

Come si vede, lo studente fa precedere l'affermazione relativa al tempo di permanenza in Italia, dalla domanda corrispondente che si avrebbe in un'interazione dialogica (ovviamente senza punto interrogativo), dimostrando ancora una gestione immatura della testualità. Si noti anche la difficoltà dello studente nel trasporre graficamente la sillaba *qua*.

Alla fine del corso, ad agosto 2018, M.S. riesce autonomamente a rispondere a una serie di domande date, utilizzando correttamente qualche formula, ma continuando a privilegiare le frasi con struttura nominale o l'uso di semplici sostantivi o aggettivi in luogo della frase completa (cfr. Figura 5)²⁵.

1. DI DOVE SEI?

io SONO MALIANO
CITACAI

2. CHE GIORNO E' OGGI?

AGOSTO AGOSTO
OGGI

²⁴ Dal testo è stato cancellato il nome.

²⁵ Dal testo è stato cancellato nel quesito 4 il nome della struttura di accoglienza del quale era ospite al momento della somministrazione della prova.

3. **COM 'E' IL TEMPO OGGI?**

SOLE OGGI CHE SOLE

4. **DOVE ABITI?**

NAPOLI ITALIA

5. **CHE COSA MANGI OGGI?**

PANE

6. **QUAL E' IL TUO COLORE PREFERITO?**

NERO

Figura 5. Produzione scritta di M.S.,
apprendente analfabeta di italiano L2 – Verifica di fine corso.

Si commentano di seguito solo alcuni elementi: nella risposta n.1 M.S. aggiunge la città d'origine, sempre con una frase a struttura nominale, in cui sono omessi sia la copula che l'articolo; nella n. 2 lo studente riesce a riportare solo il mese corrente e al secondo tentativo, in maniera però scorretta, riporta la data con una doppia consonante superflua; nella n. 4 è invece interessante osservare come lo studente fatichi ancora a distinguere il nome della città in cui vive – Napoli – dall'aggettivo usato per designare la provenienza – *napoletano* –; tuttavia risponde alla domanda con alcune informazioni aggiuntive, indicando il nome della struttura di accoglienza presso la quale è ospite, nonché il piano dell'appartamento. Ciò indica con ogni probabilità una dimestichezza crescente con la scrittura, evidente anche nel fatto che rispetto alle prime verifiche, lo studente ha una grafia meno sbilenco e riesce ormai a centrare la scrittura correttamente nei rigli del foglio.

5. Conclusioni

Il presente contributo ha offerto una riflessione sul tema dell'apprendimento/insegnamento dell'italiano L2 nel caso di apprendenti analfabeti o debolmente alfabetizzati, evidenziando che tale processo porta in sé due fenomeni di sovversione, di shock. Il primo shock è subito dai migranti non scolarizzati, privi di ogni dimestichezza con la scrittura e i testi scritti, che tuttavia hanno la necessità di intraprendere un lungo e complesso iter burocratico per ottenere un documento che permetta loro di rimanere in Italia. Parallelamente, i docenti di italiano L2 che si trovano a interagire e a lavorare con i migranti analfabeti, sono obbligati a operare una vera e propria sovversione nel modo di insegnare e di rapportarsi agli studenti. L'impostazione didattica *tradizionale* va ribaltata, a favore della centralità della lingua parlata, per valorizzare le competenze pregresse degli apprendenti e mantenere alta la motivazione all'apprendimento.

Il caso di M.S., apprendente maliano analfabeta di italiano L2, è emblematico: il suo avvicinamento alla letto-scrittura è lento, caratterizzato dal persistere di errori, dal riapparire di forme scorrette cristallizzate; l'intero processo è costantemente ostacolato dalle scarse capacità di analisi metalinguistica e di *editing* nonché dalla sua difficoltà a orientarsi nella pagina bianca.

Con soggetti tanto vulnerabili e complessi, come M.S., l'insegnamento linguistico non può essere improvvisato. Al contrario, da tutto quanto sopra detto, emerge chiara la necessità di una formazione specifica per i docenti alfabetizzatori in L2 e un pieno riconoscimento di tale figura professionale.

Bibliografia

- ADAMI HERVÉ, *The Role of literacy in the Acculturation Process of Migrants*, in Consiglio d'Europa, *Case Studies: prepared for the Linguistic Integration of Adult Migrants Seminar*, Strasburg, 2009.
- BALBONI PAOLO, *Tecniche didattiche per l'educazione linguistica*, Torino, UTET, 2007.
- BIGELOW MARTHA, SCHWARZ ROBIN L., *Adult English Language Learners With Limited Literacy*, Washington DC, National Institute for Literacy, 2010.
- BORRI ALESSANDRO, MINUZ FERNANDA, ROCCA LORENZO, SOLA CHIARA, *Italiano L2 in contesti migratori. Sillabo e descrittori dall'alfabetizzazione all'A1. I Quaderni della Ricerca 17*, Torino, Loescher, 2014.
- BORRI ALESSANDRO, MINUZ FERNANDA, *Detto e scritto. Corso di prima alfabetizzazione*, Torino, Loescher, 2013.

- CAON FABIO, BRICHESE ANNALISA (a cura di), *Insegnare italiano ad analfabeti*, Torino, Bonacci editore, 2019.
- CONSIGLIO D'EUROPA, *Toolkit del Consiglio d'Europa – Supporto linguistico per rifugiati adulti*, 2017, <https://ec.europa.eu/epale/it/resource-centre/content/toolkit-del-consiglio-deuropa> [cons. il 20/01/2020].
- GOODY JACK, WATT IAN, *The Consequences of Literacy*, in «Comparative Studies in Society and History», 5, 1962, pp. 304-345.
- HUETTIG FALK, MISHRA RAMESH K., *How Literacy Acquisition Affects the Illiterate Mind – A Critical Examination of Theories and Evidence*, in «Language and Linguistics Compass», 8, 2014, pp. 401–427.
- IDOS - CENTRO STUDI E RICERCHE IDOS, *Dossier Statistico Immigrazione*, Roma, Edizioni IDOS, 2017.
- KURVERS JEANNE J. H., *Met ongeletterde ogen* [With illiterate eyes], Amsterdam, Aksant, 2002.
- MAFFIA MARTA, DE MEO ANNA, *Tra oralità e letto-scrittura: didattica dell'italiano L2 per immigrati senegalesi adulti*, in C. Carotenuto et al. (a cura di), *Pluriverso italiano: incroci linguistico-culturali e percorsi migratori in lingua italiana*, Atti del Convegno internazionale Macerata-Recanati, 10-11 dicembre 2015, EUM edizioni, Università di Macerata, pp. 535-53.
- MINUZ FERNANDA, *Italiano L2 e alfabetizzazione in età adulta*, Roma, Carocci, 2005.
- OLSON DAVID R., *The World On Paper: The Conceptual And Cognitive Implications Of Writing And Reading*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- ONG WALTER J., *Orality and Literacy: The Technologizing of the World*, London, Methuen, 1982.
- SANTORU MARIA PINA, *Come insegnare italiano agli immigrati stranieri in Italia? Caratteristiche e motivazioni dei destinatari*, in P. Diadori (a cura di), *La DITALS risponde 4*, Perugia, Guerra, 2006, pp. 61-69.
- UNESCO-INSTITUTE FOR STATISTICS, *Literacy Rates Continue to Rise from One Generation to the Next*, 2017, <http://uis.unesco.org/en/topic/literacy> [cons. il 20/01/2020].
- VAN DE CRAATS INEKE, KURVERS JEANNE E YOUNG-SCHOLTEN MARTHA, *Low-Educated Adult Second Language and Literacy Acquisition*. Proceedings of the inaugural symposium Tilburg 2005, Utrecht, LOT, 2006.

CATERINA SARACCO
Università degli Studi di Genova

Sovversioni semantiche
*Le espressioni idiomatiche tedesche
e italiane in prospettiva cognitiva*

Abstract

This paper focuses on the use of the cognitive theory of conceptual metaphor and metonymy in the understanding of some German and Italian idioms. The aim is to show how metaphors and metonymies significantly contribute to simplifying the understanding as well as the acquisition and teaching of their meaning in a foreign language.

In questo lavoro viene preso in considerazione l'impiego della teoria cognitiva di metafora e metonimia concettuali nella comprensione di alcune espressioni idiomatiche tedesche e italiane. Lo scopo è di mostrare come metafore e metonimie possano contribuire in modo decisivo a rendere più semplice e immediata la comprensione del significato di queste strutture linguistiche in una lingua straniera, nonché la loro acquisizione e il loro insegnamento.

1. *Introduzione*

Una delle potenziali applicazioni della teoria cognitiva di metafora e metonimia allo studio del linguaggio è quella relativa alle espressioni idiomatiche (d'ora in poi EI), argomento notoriamente complesso da delinearne sia sotto il profilo morfo-sintattico sia sotto quello semantico¹. Di conseguenza, esse costituiscono anche un ostacolo nel corso dell'acquisizione (e dell'insegnamento) di una lingua straniera. In questo contributo verranno elencati i vantaggi

¹ Circa la definizione di *fraseologismo* e di EI a livello morfologico e sintattico si vedano ad esempio i primi tre capitoli dell'*Handbuch der Phraseologie*, ad opera di Burger (H. BURGER et al. (a cura di), *Handbuch der Phraseologie*, Berlin, Walter de Gruyter, 1982). Una classificazione di fraseologismi e di EI di tipo semantico è offerta sempre da Burger in un'opera precedente (H. BURGER, *Idiomatik des Deutschen*, Tübingen, Max Niemeyer, p. 26).

che la linguistica cognitiva e in particolare la teoria di metafora e metonimia concettuali possono offrire per comprendere meglio i meccanismi di elaborazione del significato di queste strutture linguistiche in italiano e tedesco e, pertanto, per meglio assimilarle in modo stabile nel lessico mentale².

2. *Visione tradizionale e contributo della linguistica cognitiva*

In questo lavoro per EI³ si intende una sottoclasse di fraseologismi aventi talvolta argomenti verbali vuoti che devono essere colmati (di solito il soggetto o il complemento oggetto) e che possono avere delle varianti, sebbene possano sussistere delle restrizioni⁴: ad esempio *ti ho colto con le mani nel sacco!* oppure *mi piacerebbe coglierla con le mani nel sacco*, ma non **ti ho preso con le tue grandi mani nel sacco*. Le EI sono pertanto più variabili rispetto ai proverbi o a sentenze e citazioni che possono essere ricondotte a un autore. Un proverbio tedesco come *Argwohn ist der Tyrannen Fieber* ‘il sospetto è la febbre dei tiranni’ è una frase in sé completa che non consente variazioni di tempi verbali o di componenti (come la sostituzione di *Fieber* ‘febbre’ con *Krankheit* ‘malattia’) e di essa non si conosce l’autore. Al contrario, sentenze e citazioni come *der Mensch lebt nicht vom Brot allein* ‘non di solo pane vive l’uomo’, sono anch’esse immodificabili ma è possibile identificare la fonte da cui sono state estrapolate (nel caso in questione il Vangelo di Luca 4. 4 e quello di Matteo 4. 4).

Nella concezione tradizionale, le EI vengono intese come due o più parole il cui significato globale non può essere immediatamente predicibile dalla somma dei termini costituenti: esse sono esclusivamente un fatto linguistico, un fenomeno lessicale completamente separato da qualsiasi sistema concet-

² Con *lessico mentale* si intendono tutte le parole che un parlante conosce, non solo a livello semantico (significato denotativo), ma anche a livello fonologico, morfologico e soprattutto referenziale, ossia ogni termine di una data lingua presente a livello cognitivo si collega a un set di referenti extralinguistici nel mondo reale. Ad esempio, quando si usa la parola *maniglia*, si ha una rappresentazione mentale sia del significato di questa parola, sia del tipo di entità nel mondo a cui può essere applicata. A tal proposito si può consultare V. EVANS, *The Crucible of Language. How Language and Mind Create Meaning*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, pp. 193-195.

³ *Idiome* per il tedesco, *idioms* in inglese.

⁴ L. GIACOMA, *Fraseologia e fraseografia bilingue*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2012, pp. 29-30.

tuale⁵. Una EI come *avere buon naso* avrebbe dunque, similamente alle altre parole, determinate proprietà morfologiche e sintattiche⁶, nonché due significati: uno che potremmo definire *componenziale* (somma dei significati di *avere*, di *buono* e di *naso*) e uno *idiomatico* che rende indipendente ogni EI dalle altre.

Tuttavia, basta considerare i seguenti esempi per rendersi conto che tale concezione concernente le espressioni idiomatiche sia parziale: *avere il fuoco nelle vene* (eccitazione), *dare fuoco alle polveri* (scatenare contese), *scherzare col fuoco* (rischio). Tali esempi di EI italiane contenenti la parola *fuoco* mostrano che è il dominio concettuale del FUOCO e del CALORE⁷ (e non le singole parole) a dare avvio al processo di creazione del significato idiomatico di quella particolare espressione. Molte, o forse la maggior parte delle EI sono prodotti dei nostri sistemi concettuali e non semplicemente un fatto linguistico-lessicale; esse non sono dunque solo espressioni che hanno un significato avente in qualche modo qualcosa di speciale rispetto ai significati degli elementi linguistici che la compongono, bensì esse sono il frutto della nostra conoscenza generale del mondo incarnata nel nostro sistema concettuale. In altre parole: secondo l'approccio della linguistica cognitiva, le EI hanno natura primariamente concettuale e solo successivamente sono veicolate nella lingua come segni⁸.

Le EI sono pertanto strutture linguistiche pienamente motivate e questa motivazione è il frutto di particolari meccanismi cognitivi che collegano i nostri domini di conoscenza con i significati idiomatici: la metafora, la metonimia e la conoscenza convenzionale (o enciclopedica). Date queste premesse teoriche, risulta chiaro che le EI sono anche il risultato linguistico di struttu-

⁵ Si veda ad esempio Hockett (C. F. HOCKETT, *A course in modern linguistics*, New York, MacMillan, 1958) oppure, in ambito generativista, Katz / Postal (J. KATZ, P. POSTAL, *The semantic interpretation of idioms and sentences containing them*, in «MIT Research Laboratory of Electronic Quarterly Progress Report», LXX, 1963, pp. 275-282).

⁶ A questo proposito Itoh (M. ИТОХ, *Deutsche und japanische Phraseologismen im Vergleich*, Tübingen, Julius Groos Verlag, 2005) osserva che le EI si comportano come parole per quanto riguarda il significato e come frasi per quanto riguarda la sintassi.

⁷ In linguistica cognitiva le metafore, le metonimie nonché i domini concettuali vengono resi mediante il carattere maiuscolato.

⁸ Cfr. G. LAKOFF, M. JOHNSON, *Metaphors We Live By*, Chicago, University of Chicago Press, 1980.

re concettuali culturalmente determinate. Il caso del confronto tra tedesco e italiano ci mostrerà come una determinata EI possa in alcuni casi avere un equivalente idiomatico in lingua italiana, mentre in altri casi la metafora/metonimia concettuale o la conoscenza convenzionale motivanti il significato è completamente diversa, o addirittura assente (ossia in italiano non c'è una EI che veicola lo stesso significato di quella tedesca).

Con l'ausilio dei concetti di metafora, metonimia e di conoscenza enciclopedica secondo l'approccio cognitivo, nei paragrafi seguenti verranno descritte alcune EI che costruiscono la loro motivazione semantica mediante i meccanismi citati, con lo scopo conclusivo di:

- 1) dimostrare che la motivazione cognitiva del significato di una EI può essere culturalmente determinata;
- 2) dimostrare che la motivazione cognitiva delle EI può agevolare gli apprendenti di una lingua straniera nella comprensione di queste ultime e dunque favorire la loro memorizzazione in tempi più brevi.

3. *Espressioni idiomatiche motivate da metafore*

In linguistica cognitiva si parla di metafora concettuale quando un determinato dominio concettuale⁹ di natura concreta (definito *sorgente*) aiuta a chiarificare, a rendere più vivo nella nostra mente (in altre parole, a concettualizzare) un altro dominio, più astratto (chiamato *bersaglio*) tramite l'associazione tra i due domini. Ciò è reso possibile da alcuni caratteri che risultano essere simili in entrambi i domini, che consentono pertanto di *mappare* un dominio su un altro (*cross-conceptual mapping*). In una frase come *Giorgio finalmente raccoglie il frutto del suo lavoro* è presente una metafora che mette in correlazione il mondo del lavoro con la crescita e lo sviluppo di piante; domini molto simili se si pensa alla fatica necessaria sia per avere risultati, sia per vedere sbocciati i fiori o per veder crescere i frutti.

Allo stesso modo, l'espressione tedesca *seine Haut so teuer wie möglich verkaufen* 'vendere cara la pelle', denota il difendersi accanitamente fino all'ultimo, soprattutto quando si capisce di essere destinati a soccombere. Tale significato ha origine per mezzo di una metafora ancora molto attuale nella

⁹ I domini concettuali sono «strutture di conoscenza relativamente complesse, correlate con aspetti coerenti dell'esperienza», V. EVANS, *A glossary of Cognitive Linguistics*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2007, p. 61. Un dominio è pertanto la nostra rappresentazione concettuale di una porzione o segmento della realtà di cui facciamo esperienza.

cultura occidentale, ossia GLI ESSERI UMANI SONO ANIMALI¹⁰. Inoltre, in essa è presente anche una metonimia, perché la pelle viene utilizzata come punto di riferimento cognitivo per la vita umana. In tale espressione non si specifica il tipo di animale a cui viene paragonato concettualmente l'uomo; tuttavia, sia in italiano sia in tedesco caratterizzare un comportamento umano nei termini del comportamento animale è un espediente molto usato, come si può vedere nei seguenti esempi con verbi relativi ai versi degli animali:

- 1) Ted. «Die Mädchen und Jungen krächten, miauten, bellten, wieherten mit Begeisterung»¹¹
'Le ragazze e i ragazzi cantavano [verso del gallo], miagolavano, abbaivano, nitivano con entusiasmo'.
- 2) «La Juve ha messo paura senza urlare, senza abbaiare, senza strillare»¹².

Un altro esempio linguistico veicolante la metafora concettuale GLI ESSERI UMANI SONO ANIMALI è l'EI *den Kopf in den Sand stecken* 'mettere la testa sotto la sabbia', usata per descrivere un comportamento che è considerato tipico dello struzzo nelle occasioni di pericolo. Per gli esseri umani tale espressione si utilizza quando una persona finge di non accorgersi di una situazione sgradevole o ignora un problema sperando si risolva da solo.

4. *Espressioni idiomatiche motivate da metonimie*

Una metonimia concettuale è un processo cognitivo in cui una certa entità concettuale chiamata *veicolo* consente al parlante di accedere mentalmente a un'altra entità concettuale soprannominata *bersaglio*. A differenza della metafora, veicolo

¹⁰ Questa metafora appartiene, in modo più generale, alla cosiddetta *The Great Chain of Being Metaphor*, ossia alla catena di relazioni metaforiche che intercorrono tra le diverse entità esistenti, così come elaborata da Lakoff e Turner (G. LAKOFF, M. TURNER, *More than cool reason: a field guide to poetic metaphor*, Chicago, University of Chicago Press). La gerarchia dei concetti è la seguente UMANI > ANIMALI > PIANTE > OGGETTI COMPLESSI > COSE FISICHE E NATURALI. Un particolare livello della catena può essere usato per comprendere metaforicamente un altro livello, in senso bidirezionale.

¹¹ E. STEYER, *Die Bibliothek läßt den Löwen los*, in «Berliner Zeitung», 10/08/1995, <https://www.berliner-zeitung.de/zeuthen-spiel-und-lesestunde-waehrend-der-literaturtage-die-bibliothek-laesst-den-loewen-los-16921902> [cons. il 02/12/2018].

¹² E. GAMBA, *Il miracolo e la beffa. La crudeltà del calcio fa infuriare la Juve*, in «La Repubblica», 12/04/2014, <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2018/04/12/il-miracolo-e-la-beffa-la-crudelta-del-calcio-fa-infuriare-la-juve34.html?ref=search> [cons. il 02/12/2018].

e bersaglio sono due elementi dello stesso dominio concettuale¹³. Nella frase *sono parcheggiato nel retro dell'edificio* è contenuta, ad esempio, una metonimia CONTROLLORE PER CONTROLLATO: l'azione del parcheggiare (il dominio) viene espressa mettendo in risalto chi parcheggia anziché l'automobile.

Molte sono le EI tedesche che motivano il loro significato mediante una o più metonimie. L'EI ted. *ganz Ohr sein* traduce la locuzione italiana *essere tutt'orecchi*: queste EI sono usate per denotare l'essere concentrati e attenti nell'ascoltare, dunque vi è in gioco la metonimia concettuale ORECCHIO PER L'AZIONE DEL SENTIRE, o in termini più generali, STRUMENTO PER AZIONE. Similmente è costruita l'EI *sich auf die Zunge beißen* 'mordersi (sul)la lingua', ovvero il trattenersi dal dire qualcosa per prudenza. A uno sguardo più attento, si nota come il significato sia costruito in questo caso mediante un doppio meccanismo metonimico:

- 1) LINGUA PER L'AZIONE DEL PARLARE (STRUMENTO PER AZIONE);
- 2) CAUSA PER EFFETTO (mi mordo la lingua affinché io non possa parlare per il dolore).

5. *Espressioni idiomatiche con motivazione multipla*

Sono presenti anche casi di EI in cui non uno ma più meccanismi cognitivi possono contribuire alla motivazione semantica. In questa sezione vengono analizzati tre casi diversi: *sich den Kopf zerbrechen* 'rompersi la testa', *von etwas/jdm. die Nase voll haben* letteralmente 'avere il naso pieno di qlc/qln' (= 'averne le tasche/scatole piene' di qlc/qln) e *zwei linke Hände haben* 'avere due mani sinistre'.

La prima EI, *sich den Kopf zerbrechen*, è una locuzione che descrive il pensare intensamente utilizzando al massimo le possibilità del cervello fino a temere che la testa si possa rompere sotto lo sforzo. Due sono i processi cognitivi che motivano sia il significato tedesco sia il significato dell'espressione equivalente in lingua italiana, una metonimia e una metafora: TESTA PER L'AZIONE DEL PENSARE (STRUMENTO PER AZIONE) è la metonimia, mentre la metafora in gioco è LA TESTA È UN CONTENITORE (che può rompersi). Questa metafora è presente in molte espressioni linguistiche, come *sich etwas in den Kopf setzen* 'ficcarsi/mettersi in testa qlc.', *jemandem den Blut in den Kopf steigen lassen*

¹³ G. RADDEN, Z. KÓVÉCSÉS, *Towards a Theory of Metonymy*, in K-U. Panther, G. Radden (a cura di), *Metonymy in Language and Thought*, Amsterdam, John Benjamins, 1999, pp. 19-59.

‘far salire a qln. il sangue alla testa’, *nicht ganz richtig im Kopf sein* ‘non essere giusti nella testa’ (significato idiomatico = ‘essere fuori di testa’).

La seconda EI, *von etwas/jdm. die Nase voll haben*, non ha invece un parallelo in italiano, poiché il suo significato compositivo ‘avere il naso pieno di qlc/qln’ si discosta da quello della locuzione italiana equivalente, ovvero *averne le tasche/scatole piene di qlc/qln*. Le due espressioni, quella tedesca e quella italiana, hanno perciò due motivazioni soggiacenti diverse:

- 1) *von etwas/jdm. die Nase voll haben* lett. ‘avere il naso pieno di qlc/qln’, ossia l’essere stufo di qualcuno o di qualche cosa, concettualizza il proprio significato mediante l’effetto combinato di una metafora e di una metonimia. L’entità che procura noia viene infatti dapprima metaforizzata implicitamente con il muco (richiamato dal termine *Nase* ‘naso’, PERSONA/COSA È MUCO), successivamente è la metonimia CAUSA PER EFFETTO a entrare in gioco, poiché la persona/cosa fastidiosa è causa, l’esserne stufo, ovvero il significato finale della EI, è l’effetto.
- 2) Nell’espressione italiana *averne le tasche/scatole piene di qlc/qln* è invece attiva in modo evidente nella costruzione del significato idiomatico solo la metonimia CAUSA PER EFFETTO (persona/cosa è causa, l’esserne stufo è l’effetto), i termini *tasche* o *scatole* sono invece contenitori troppo generici per poter individuare un contenuto concreto con cui metaforizzare l’entità che crea noia o fastidio nella EI.

L’EI tedesca *zwei linke Hände haben* e la sua traduzione a calco *avere due mani sinistre* possiedono un significato che è costruito mediante due processi cognitivi, una metonimia concettuale e la conoscenza convenzionale (o enciclopedica). Quando si parla di conoscenza convenzionale come meccanismo cognitivo si intende quella conoscenza di carattere generale circa un preciso dominio concettuale che una data comunità linguistica condivide all’interno della propria cultura. Se ad esempio provassimo a definire il concetto LEONE così come è inteso nella nostra cultura occidentale, penseremmo subito ad un preciso animale con determinate caratteristiche fisiche e comportamentali; tuttavia, noi possediamo molta più conoscenza di quella che è necessaria per costruire il concetto LEONE. Sappiamo che il leone è usato come simbolo nell’araldica e nella religione, identificandosi con San Marco e diventando poi il simbolo della città di Venezia, oppure che il leone è emblema della forza, del coraggio e dell’ardimento tanto da divenire il protagonista di alcune favole di Esopo o il soprannome di Riccardo I d’Inghilterra (*Richard the Lionheart*)¹⁴.

¹⁴ Già la semantica dei *frame* riguardo al significato linguistico aveva sottolineato come la sola prospettiva dizionariale del significato non fosse sufficiente, poiché essa offre una versione molto sem-

Tutta questa conoscenza enciclopedica può in molti casi costituire il punto d'innescio per la costruzione del significato di molte EI. Nel significato di *zwei linke Hände haben* 'avere due mani sinistre' (= 'essere imbranati', 'non essere in grado di fare qualcosa al meglio') si può riscontrare ad esempio l'effetto della metonimia MANO PER AZIONE (STRUMENTO PER AZIONE); tuttavia, ciò che è fondamentale per la comprensione della EI è la nostra conoscenza circa il fatto che per un essere umano non sarebbe possibile compiere con naturalezza e velocità un'azione se avesse due mani sinistre. Inoltre, potrebbe avere un ruolo anche la constatazione che per la maggior parte della popolazione (cioè chi non è mancino e chi non è ambidestro) fare qualcosa con la mano sinistra equivale a farla in maniera più goffa.

6. *Conoscenza enciclopedica e variazione culturale*

L'ultima EI analizzata nel precedente paragrafo, *zwei linke Hände haben*, ha già messo in evidenza come alcune espressioni linguistiche siano il frutto di rappresentazioni mentali culturalmente determinate di concetti. Questo può comportare che alcune EI creino il loro significato mediante metafore, metonimie o conoscenze enciclopediche esistenti in una cultura e non in altre.

Si prenda per esempio l'EI tedesca *etwas übers Knie brechen* 'rompere qualcosa sul ginocchio'. Questa espressione si usa in tedesco quando qualcuno compie un'azione velocemente e di getto senza pensare alle conseguenze e, sebbene non in modo non evidente, essa ha origine nel dominio della frantumazione del legname: le decisioni/azioni sono metaforizzate implicitamente come rami di piccole dimensioni. I legni piccoli e sottili possono essere spezzati facilmente sul ginocchio piegato, quindi senza dover usare una sega e fare fatica. Tuttavia, il legno non è tagliato in modo preciso e ciò crea così l'impressione di non accuratezza e superficialità. Questa conoscenza specifica circa il dominio concettuale del legno, da cui è originata questa EI, è usata all'interno della cultura tedesca per elaborare concetti come la fretta e la superficialità; mentre la lingua italiana utilizza domini relativi al mondo contadino e a quello degli animali, come nelle EI *mettere il carro davanti ai buoi* e *essere la gallina nera* (quest'ultima si usa quando una persona fa sempre le cose all'ultimo minuto che pertanto possono mal riuscire).

plificata del dominio evocato da una parola o da un'espressione linguistica. Cfr. C. J. FILLMORE, *Frame and the Semantics of Understanding*, in «Quaderni di Semantica», VI, 1985, pp. 222-254.

Altrettanto interessante è l'EI *auf der Bärenhaut liegen*, che letteralmente significa 'essere sdraiati sulla pelle d'orso'. Essa è uno dei due corrispettivi tedeschi dell'EI italiana *dormire/riposare sugli allori*, un'espressione utilizzata quando si resta inoperosi poiché si gode dei frutti di successi o vittorie riportate in precedenza¹⁵. In Italia l'alloro è una pianta molto diffusa e ha una semiotica frutto della cultura greco-romana e umanistica che si è diffusa in tutta Europa. Nel mondo greco l'alloro era la pianta sacra ad Apollo con cui erano incoronati coloro ai quali si voleva tributare onore. Roma lo utilizzò invece per gli onori militari e diventò dunque simbolo di trionfo e di vittoria. Nei secoli medievali, con l'affermarsi dell'umanesimo e delle università, la corona di foglie e bacche d'alloro (chiamata *bacca laurea*) veniva conferita a coloro che raggiungevano precisi livelli di studio: proprio da questo fenomeno l'attuale titolo accademico di baccalaureato trae la sua motivazione semantica¹⁶. L'EI tedesca *auf der Bärenhaut liegen* potrebbe invece trovare un punto di origine nella descrizione delle abitudini degli antichi Germani fatta da Tacito nel capitolo 15 della sua *De origine et situ Germanorum*. In tale passo lo studioso racconta che dopo i periodi di caccia o di guerra i Germani non facevano nulla, poiché della casa e della famiglia si occupavano donne e anziani¹⁷. Successivamente, il poeta Wilhelm Ruer compose nel 1872 una canzone dal titolo *Tacitus und die alten Deutschen (Tacito e gli antichi Germani)*, nella quale i Germani vennero descritti come *Bärenhäuter*, ossia come 'quelli della pelle d'orso': «An einem Sommerabend / im Schatten des heiligen Hains, / da lagen auf Bärenhäuten / zu beiden Ufern des Rheins / verschiedene alte Germanen. / Sie liegen auf Bärenhäuten / und trinken immer noch eins»¹⁸. Anche in questo caso, pertanto, viene descritta la consuetu-

¹⁵ Il secondo è l'EI più fedele all'italiano, *sich auf seinen Lorbeeren ausruhen* 'riposarsi sull'alloro'. Qui, tuttavia, si vuole mostrare come la variazione culturale abbia dato origine in tedesco anche ad un'altra EI veicolante lo stesso concetto espresso dalla EI italiana.

¹⁶ Sulla simbologia dell'alloro nel corso dei secoli si veda C. GATTO TROCCHI (a cura di), *Enciclopedia illustrata dei Simboli*, Roma, Gremese Editore, 2004, pp. 29-30.

¹⁷ «Quotiens bella non ineunt, non multum venatibus, plus per otium transigunt, dediti somno ciboque, fortissimus quisque ac bellicosissimus nihil agens, delegata domus et penetium et agrorum cura feminis senibusque et infirmissimo cuique ex familia». P.C. TACITO, *Germania*, a cura di E. Risari, Milano, Mondadori, 2012, p. 22.

¹⁸ «In una sera d'estate / all'ombra del boschetto sacro, / giacevano su pelli d'orso / su entrambe le rive del Reno / vari vecchi Germani. / Sono sdraiati su pelli d'orso / e continuano a bere' [trad. mia]. H. SCHAUENBURG, M. SCHAUENBURG, *Allgemeines Deutsches Kommersbuch*, Lahr,

dine di crogiolarsi nel ricordo di ciò che si è fatto di grande in precedenza, ma con un'immagine più sentita dalla cultura tedesca, che addirittura risale agli usi delle prime tribù germaniche, quella della caccia all'orso.

Dell'ultima EI tedesca che viene qui analizzata non esiste invece una corrispondente espressione in lingua italiana; ovvero significati che sono veicolati da una locuzione metaforica o metonimica che poggia su una conoscenza enciclopedica esclusiva della cultura tedesca (mentre in italiano il concetto equivalente non è concettualizzato mediante una EI). Questo è il caso del tedesco *das Gelbe vom Ei sein*, 'essere il giallo dell'uovo'. Questa espressione viene usata quando si deve caratterizzare il meglio che una persona riesce o non riesce a fare o a essere: «Mit Schmerzen im Fuß kam Diskuswurf-Olympiasieger Christoph Harting noch auf 65,85 Meter und Platz fünf. „Das ist annehmbar, aber nicht das Gelbe vom Ei“, sagte der 28 Jahre alte Berliner»¹⁹ ('Nonostante il dolore a un piede il campione olimpico di lancio del disco C. H. è arrivato a 65,85 m. e ha ottenuto il quinto posto. 'È accettabile, ma non è il top/massimo/non plus ultra', ha detto il ventottenne di Berlino').

L'essere o non essere il migliore rappresentante di una data categoria (nell'esempio appena citato, la miglior prestazione o lancio) è espresso in tedesco mediante la metafora IL MIGLIORE ESEMPLARE DI X È IL TUORLO DI UN UOVO. Tale metafora poggia indubbiamente sulle conoscenze quotidiane e non specialistiche condivise dalla comunità linguistica circa le uova. In particolare, il tuorlo dell'uovo è visto come la parte più nutriente e ricca di grassi e proteine, che dà il colore giallo agli alimenti cui questo viene aggiunto, nonché quella che viene maggiormente utilizzata nelle ricette di cucina tedesca rispetto all'albume. Tutte queste conoscenze empiriche circa le uova e le sue componenti permettono ai tedeschi di concettualizzare il tuorlo dell'uovo come la sua parte migliore e di utilizzarla come dominio concreto di partenza per concettualizzare il miglior rappresentante di una data categoria di oggetti.

7. *Espressioni idiomatiche nell'insegnamento e acquisizione di L2*

Dagli esempi discussi in questo lavoro si può comprendere che le EI possono rappresentare un ostacolo per coloro che studiano il lessico di una de-

Verlag Moritz Schauenburg, 1875, p. 570.

¹⁹ J.-H. REITZE, *Speerwurf-Trio mit Machtdemonstration in Eugene*, in «Berliner Zeitung», <https://www.berliner-zeitung.de/sport/speerwurf-trio-mit-machtdemonstration-in-eugene-30520374> [cons. il 02/12/2018].

terminata lingua straniera, soprattutto quando nella lingua materna non esiste una EI che veicoli il medesimo significato con la stessa metafora/metonimia della prima.

Soprattutto dalla fine degli anni '90 del secolo scorso sono apparsi i primi studi relativi all'utilità dell'applicazione della teoria concettuale della metafora nell'insegnamento delle lingue straniere²⁰. Tali lavori hanno dimostrato che una maggiore consapevolezza negli studenti circa l'azione di una metafora, di una metonimia o della conoscenza enciclopedica nella costruzione del significato di una espressione linguistica, permette di acquisire nozioni lessicali così complesse in modo decisamente più veloce²¹. Gli sforzi di docente e di apprendente dovrebbero quindi essere rivolti al miglioramento dell'operazione di archiviazione di nuovo lessico nella memoria a lungo termine (elaborazione), ad esempio connettendo l'item lessicale di L2 da assimilare con un preciso contesto extralinguistico, relazionandolo con altri item appartenenti allo stesso campo semantico oppure istituendo un confronto con lessemi della propria madrelingua che sembrano essere simili nel significante o nel significato. Un esempio di elaborazione in cui potrebbe risultare vincente l'applicazione della teoria concettuale della metafora è il cosiddetto *dual coding*²²: stimolando nello studente un'immagine mentale dell'espressione idiomatica basata su metafora o metonimia, o spiegando la profonda motivazione culturale, l'insegnante aiuterebbe quest'ultimo a modellare la propria memoria in modo che l'immagine funga da innesco per ricordare quel particolare termine o espressione. In poche parole, è necessario rendere consapevole l'apprendente dei concreti domini sorgente o delle motivazioni culturali che creano il significato idiomatico di una espressione linguistica.

Il rafforzamento del *dual coding*, che Danesi chiama anche *conceptual fluency*, ovvero l'abilità di associazione di una metafora a un'immagine men-

²⁰ Per una bibliografia completa si veda R. GUTIÉRREZ PEREZ, *Teaching Conceptual Metaphors to EFL Learners in the European Space of Higher Education*, in «European Journal of Applied Linguistics», V, 1, 2016, pp. 87-114.

²¹ Cfr. lo studio di Kövecses e Szabó sull'acquisizione di espressioni idiomatiche in lingua inglese da parte di studenti di lingua madre ungherese; Z. KÖVECSES, P. SZABÓ, *Idioms: A view from cognitive linguistics*, in «Applied Linguistics», XVII, 3, 1996, pp. 326-355.

²² A. PAIVIO, *Dual coding theory: retrospect and current status*, in «Canadian journal of Psychology», XLV, 1991, pp. 255-287.

tale, rappresenta dunque la chiave per acquisire e allenare anche una competenza metaforica:

The programming of discourse in metaphorical ways is a basic feature of native-speaker competence. It underlies what I have designated *conceptual fluency*. As a *competence*, it can be thought about pedagogically in ways that are parallel to the other competencies that SLT [*second language teaching*] has traditionally focused on (grammatical and communicative).²³

La competenza metaforica (e metonimica), infine, risulta essenziale non solo per l'acquisizione di espressioni idiomatiche e di lessico, ma in L2 trova una anche una congeniale applicazione nella comprensione di fenomeni morfologici, sintattici e testuali. Possiamo qui citare ad esempio la spiegazione del meccanismo di conversione come applicazione della teoria concettuale di metonimia²⁴: verbi strumentali come it. *traghettare* o il ted. *botoxen* 'iniettare botulino' possono essere concepiti come il risultato di una metonimia STRUMENTO PER L'AZIONE CHE COINVOLGE QUELLO STRUMENTO. Lakoff invece ha mostrato come determinate metafore a schema di immagine²⁵, come lo schema CENTRO-PERIFERIA, possano spiegare e rappresentare la struttura testa/modificatore di sintagmi nominali e aggettivali o la coreferenza di determinati elementi²⁶. Altri studiosi hanno invece sottolineato l'importante funzione che le metafore svolgono per dare coerenza al testo e al discorso o a più testi differenti²⁷.

²³M. DANESI, *Metaphorical competence in second language acquisition and second language teaching*, in J.E. Alatis (a cura di), *Georgetown University Round Table on Language and Linguistics*, Washington, Georgetown University Press, 1993, pp. 125-136, p. 493 [corsi dell'autore].

²⁴L.A. JANDA, *Metonymy in word-formation*, in «Cognitive Linguistics», XXII, 2, 2011, pp. 359-392. F. KIEFER, *Types of Conversion in Hungarian*, in L. Bauer, S. Valera (a cura di), *Approaches to Conversion / Zero-Derivation*, Waxmann, Berlin, 2005, pp. 51-66. L. BAUER, *Metonymy and the semantics of word-formation*, in N. Koutsoukos, J. Audring, F. Masini (a cura di), *Online Proceedings of Mediterranean Morphology Meeting. Vol 11: Morphological Variation: Synchrony and Diachrony*, <http://mmm.lis.upatras.gr/index.php/mmm/article/view/2868/3156> [cons. il 30/11/2018].

²⁵Sull'argomento si veda Z. KÖVECSES, *Metaphor. A practical introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2010, pp. 262-263.

²⁶G. LAKOFF, *Women, fire and dangerous things: what categories reveal about the mind*, Chicago, University of Chicago Press, 1987.

²⁷Solo per citarne alcuni, si vedano i lavori sull'intertestualità e l'intratestualità delle metafore in P. CHILTON, M. ILYIN, *Metaphors in political discourse: The case of the "Common European House"*,

La teoria della metafora e della metonimia concettuale, nata dall'approccio della linguistica cognitiva allo studio del linguaggio, risulta quindi congeniale e vantaggiosa per l'insegnamento o per lo studio sia delle EI che di fenomeni morfosintattici e testuali più generali nel contesto dell'apprendimento di una lingua straniera.

Bibliografia

- BAUER LAURIE, *Metonymy and the semantics of word-formation*, in N. Koutsoukos, J. Audring, F. Masini (a cura di), *Online Proceedings of Mediterranean Morphology Meeting. Vol 11: Morphological Variation: Synchrony and Diachrony*. Selected Papers from the 11th Mediterranean Morphology Meeting, Patras 22-25 June 2017, <http://mmm.lis.upatras.gr/index.php/mmm/article/view/2868/3156> [cons. il 30/11/2018].
- BURGER HARALD, *Idiomatik des Deutschen*, Tübingen, Max Niemeyer, 1973.
- BURGER HARALD, BUHOFER ANNELIES, SIALM AMBROS, ERIKSSON BRIGIT, HÄUSERMANN JÜRIG (a cura di), *Handbuch der Phraseologie*, Berlin, Walter de Gruyter, 1982.
- CHILTON PAUL, ILYIN MIKHAIL, *Metaphors in political discourse: The case of the "Common European House"*, in «Discourse and Society», IV, 1, 1993, pp. 7-31.
- DANESI MARCEL, *Metaphorical competence in second language acquisition and second language teaching*, in J.E. Alatis (a cura di), *Georgetown University Round Table on Language and Linguistics*, Washington, Georgetown University Press, 1993, pp. 125-136.
- EUBANSK PHILIP, *A war of words in the discourse of trade: The rhetorical constitution of metaphor*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2000.
- EVANS VYVYAN, *A glossary of Cognitive Linguistics*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2007.
- EVANS VYVYAN, *The crucible of language. How Language and Mind Create Meaning*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.
- FILLMORE CHARLES J., *Frame and the Semantics of Understanding*, in «Quaderni di Semantica», VI, 1985, pp. 222-254.
- GAMBA EMANUELE, *Il miracolo e la beffa. La crudeltà del calcio fa infuriare la Juve*, in «La Repubblica», 12/04/2014, <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/>

in «Discourse and Society», IV, 1, 1993, pp. 7-31; P. EUBANSK, *A war of words in the discourse of trade: The rhetorical constitution of metaphor*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2000; E. SEMINO, *Metaphor in Discourse*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

- repubbli-ca/2018/04/12/il-miracolo-e-la-beffa-la-crudelta-del-calcio-fa-infuriare-la-juve-34.html-ref-search [cons. il 02/12/2018].
- GATTO TROCCHI CECILIA, *Enciclopedia illustrata dei Simboli*, Roma, Gremese Editore, 2004.
- GIACOMA LUISA, *Fraseologia e fraseografia bilingue*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2012.
- GUTIÉRREZ PEREZ REGINA, *Teaching Conceptual Metaphors to EFL Learners in the European Space of Higher Education*, in «European Journal of Applied Linguistics», V, 1, 2016, pp. 87-114.
- HOCKETT CHARLES F., *A course in modern linguistics*, New York, MacMillan, 1958
- ITOH MAKOTO, *Deutsche und japanische Phraseologismen im Vergleich*, Tübingen, Julius Groos Verlag, 2005.
- JANDA LAURA A., *Metonymy in word-formation*, in «Cognitive Linguistics», XXII, 2, 2011, pp. 359-392.
- KATZ JERROLD, POSTAL PAUL, *The semantic interpretation of idioms and sentences containing them*, in «MIT Research Laboratory of Electronic Quarterly Progress Report», LXX, 1963, pp. 275-282.
- KIEFER FERENC, *Types of Conversion in Hungarian*, in L. Bauer, S. Valera (a cura di), *Approaches to Conversion / Zero-Derivation*, Berlin, Waxmann, 2005, pp. 51-66.
- KÖVECSES ZOLTÁN, *Metaphor: A practical introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2010.
- KÖVECSES ZOLTÁN, SZABÓ PETER, *Idioms: A view from cognitive linguistics*, in «Applied Linguistics», XVII, 3, 1996, pp. 326-355.
- LAKOFF GEORGE, *Women, fire and dangerous things: what categories reveal about the mind*, Chicago, University of Chicago Press, 1987.
- LAKOFF GEORGE, JOHNSON MARK, *Metaphors We Live By*, Chicago, University of Chicago Press, 1980.
- LAKOFF GEORGE, TURNER MARK, *More than cool reason: a field guide to poetic metaphor*, Chicago, University of Chicago Press.
- PAIVIO ALLAN, *Dual coding theory: retrospect and current status*, in «Canadian journal of Psychology», XLV, 1991, pp. 255-287.
- RADDEN GÜNTER, KÖVECSES ZOLTÁN, *Towards a Theory of Metonymy*, in K-U. Panther, G. Radden (a cura di), *Metonymy in Language and Thought*, Amsterdam, John Benjamins, pp. 19-59.
- REITZE JAN-HENNER, *Speerwurf-Trio mit Machtdemonstration in Eugene*, in «Berliner Zeitung», [https:// www.berliner-zeitung.de/sport/speerwurf-trio-mit-machtdemonstration-in-eugene-30520374](https://www.berliner-zeitung.de/sport/speerwurf-trio-mit-machtdemonstration-in-eugene-30520374) [cons. il 02/12/2018].
- SCHAUENBURG HERMANN, SCHAUENBURG MORITZ, *Allgemeines Deutsches Kommersbuch*, Lahr, Verlag Moritz Schauenburg, 1875.

- SEMINO ELENA, *Metaphor in Discourse*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.
- STEYER ELFRIEDE, *Die Bibliothek läßt den Löwen los*, in «Berliner Zeitung», 10/08/1995, <https://www.berliner-zeitung.de/zeuthen-spiel-und-lesestunde-waehrend-der-literaturtage-die-bibliothek-laesst-den-loewen-los-16921902> [cons. il 02/12/2018].
- TACITO PUBLIO CORNELIO, *Germania*, a cura di E. Risari, Milano, Mondadori, 2012.

GLORIA COMANDINI
Università degli Studi di Trento

L'ironia criptica dei linguaggi giovanili sul web *Il caso dei giochi di parole nei fandom*

Abstract

Online fandoms usually discuss communal passions by creating their own slang, which is expressive, fast and economic. However, as a side effect of young people's attempt to build a communal identity, fandom's slang is also cryptic to group's outsiders. Fandoms have a peculiar kind of wordplays (*#mainajorah*, *Branalbero*) that are particularly opaque to fandom's outsiders.

With a study based on the FanJuLIC corpus, this paper aims to analyze the creation strategies of these wordplays, which are based on the substitution of words or phrases inside a sentence, or on the creation of neologisms. Furthermore, this paper attempts to examine the co-presence of the three traditional functions (social function, personal function and recreational function) of juvenile languages in fandom's wordplays, as they are integrated with the multimedia communication of social media.

I *fandom* online generalmente creano un proprio slang per parlare delle loro passioni condivise in modo espressivo, veloce ed economico. Questo slang è conseguenza del tentativo di creare un'identità comune e pertanto può risultare criptico per gli esterni al gruppo. I *fandom* presentano un particolare tipo di giochi di parole (*#mainajorah*, *Branalbero*) che risultano particolarmente opachi agli esterni al gruppo.

Con uno studio basato sul corpus FanJuLIC, si analizzano le strategie di creazione di questi giochi di parole, basati sulla sostituzione di parole o sintagmi all'interno di una frase o sulla creazione di neologismi, e la compresenza in essi delle tre funzioni tradizionali dei linguaggi giovanili (funzione sociale, funzione personale e funzione ludica), integrate nella comunicazione multimediale dei social media.

1. *Le tre funzioni dei linguaggi giovanili*

Sebbene il loro nome evochi un'identità generazionale, numerosi studi¹

¹Per una rassegna sugli studi sui linguaggi giovanili, si vedano: A. SOBRERO, *Varietà giovanili: come sono, come cambiano*, in E. Banfi, A. A. Sobrero (a cura di), *Il linguaggio giovanile negli Anni*

hanno dimostrato come i linguaggi giovanili siano più che altro una varietà conversazionale che subentra, all'interno di un gruppo di pari (non necessariamente di una fascia di età precisa), in una conversazione informale riguardante un argomento specifico. Di conseguenza, un linguaggio giovanile è meglio identificato non sulla base dell'età dei parlanti, bensì prendendo in considerazione le sue proprietà linguistiche.

In tal senso, secondo Sobrero e Cortelazzo², un linguaggio giovanile è caratterizzato da sette elementi linguistici: una base di italiano colloquiale, uno strato dialettale, una serie di prestiti da lingue straniere, un apporto lessicale da gerghi o lingue speciali, un'influenza linguistica dai mass media, un lessico giovanile «tradizionale» di lunga durata e un lessico giovanile «innovante ed effimero»³. Questi elementi sono comuni anche all'italiano parlato colloquiale⁴, senza essere un'esclusiva dei soli linguaggi giovanili, nei quali tuttavia assumono una particolare rilevanza. Secondo Cortelazzo⁵, più che caratterizzare in maniera unilaterale i linguaggi giovanili, essi adempiono allo svolgimento di tre specifiche funzioni:

- a) Funzione sociale, volta all'affermazione dell'appartenenza al gruppo e alla cementificazione di un'identità condivisa, anche linguistica. È comune ai gerghi⁶ ed è causa della natura criptica dei linguaggi giovanili, i quali però non ricercano questa relativa incomprensibilità in maniera cosciente e atti-

Novanta, Roma-Bari, Laterza, 1992, pp. 45-69; E. BANFI, «Linguaggio dei giovani», «linguaggio giovanile» e «italiano dei giovani», in T. De Mauro (a cura di), *Come parlano gli italiani*, Firenze, La Nuova Italia, 1994, pp. 149-156; P. D'ACHILLE, *Mutamenti di prospettiva nello studio della lingua dei giovani*, in F. Fusco, C. Marcato (a cura di), *Forme della comunicazione giovanile*, Roma, Il Calamo, 2005, pp. 117-129; E. RADTKE, *Varietà giovanili*, in A. Sobrero (a cura di), *Introduzione all'italiano contemporaneo*, Roma-Bari, Laterza, 2007, pp. 191-235; M. CORTELAZZO, *Il parlato giovanile*, in L. Serianni, P. Trifone (a cura di), *Storia della lingua italiana*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 291-317; M. CORTELAZZO, *Linguaggio giovanile*, [http://www.treccani.it/enciclopedia/linguaggio-giovanile_\(Enciclopedia_dell'Italiano\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/linguaggio-giovanile_(Enciclopedia_dell'Italiano)), 2010 [cons. il 14/12/2018]; L. COVERI, *Forever Young. Lingua dei giovani, linguaggi giovanili*, in S. Stefanelli, A. V. Saura (a cura di), *L'italiano in movimento. I linguaggi giovanili*, Firenze, Accademia della Crusca, 2011, pp. 15-28.

² A. SOBRERO, *op. cit.*, pp. 45-69; M. CORTELAZZO, *op. cit.*, pp. 291-317.

³ *Ibidem*.

⁴ Secondo la definizione in G. BERRUTO, *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, Roma, Carocci, 2012.

⁵ *Ibidem*.

⁶ G. BERRUTO, *op. cit.*

- va, ma la sperimentano come naturale conseguenza del loro lessico caratteristico, che dunque è solo paragergale.
- b) Funzione personale di affermazione della propria personalità all'interno del gruppo, grazie anche ai propri apporti innovatori che arricchiscono il linguaggio della comunità e che, se adottati dagli altri membri, possono entrare a far parte del lessico paragergale condiviso, acquisendo una funzione sociale.
 - c) Funzione ludica, che soggiace alle altre due funzioni e che cooccorre nella creazione dei neologismi personali innovativi, nell'ottica di un rafforzamento della complicità interna del gruppo grazie alla deformazione ironica della lingua.

2. Il linguaggio giovanile dei *fandom*

L'obiettivo di questo studio è di analizzare un fenomeno specifico di una precisa tipologia di linguaggio giovanile: i giochi di parole nella comunicazione online dei *fandom*.

I *fandom* sono comunità di appassionati di opere letterarie, cinematografiche, videoludiche, fumettistiche o televisive, che hanno come luogo di ritrovo determinati ambienti online. Tendono a sviluppare alcuni tipi di linguaggio giovanile, dotati delle stesse funzioni e caratteristiche linguistiche definite da Cortelazzo e Sobrero⁷.

Sebbene esista una terminologia più o meno condivisa da tutti i *fandom* (e.g. *spoiler*) o da macrocategorie di *fandom* (e.g. *bug* per i videogiochi), sia il lessico paragergale "storico" che quello "transitorio" sono perlopiù generati con riferimento all'opera oggetto del singolo *fandom*. Ciò comporta che la comprensibilità del lessico specifico di un *fandom* sia piena solo per i conoscitori dell'opera sulla base della quale nasce la comunità di appassionati. Volendo citare un esempio, solo un fan della saga letteraria de *Le cronache del ghiaccio e del fuoco* di G. R. R. Martin troverà comprensibili gli acronimi dei titoli inglesi dei singoli volumi (e.g. AGoT, ACoK, ASoS) o le sigle con cui si indicano alcune teorie dei fan (e.g. *fAegon* e R + L = J).

In questi ambienti, anche le innovazioni personali degli utenti possono riferirsi all'opera attorno alla quale è sorto il loro *fandom* di appartenenza. Fra questi apporti, un ruolo particolare è ricoperto dai giochi di parole, i quali svolgono tutte e tre le funzioni dei linguaggi giovanili. Non solo frequentemente si tratta di neoformazioni originali, con le quali i singoli utenti cercano di contribuire al lessico del *fandom* per ottenere un riconoscimento personale,

⁷A. SOBRERO, *op. cit.*, pp. 45-69. M. CORTELAZZO, *op. cit.*, pp. 291-317.

ma il loro significato, strettamente debitore del contenuto delle opere focus della comunità, dà loro quella natura criptica tipica del lessico paragergale. Inoltre, la loro natura ironica e/o dissacrante rende questi giochi di parole molto adatti a veicolare anche la funzione ludica.

3. *Presentazione del corpus*

Questo approfondimento sui giochi di parole nei *fandom* si basa su FanJuLIC (*Fandom's Juvenile Language Italian Corpus*)⁸, un corpus di circa 290.000 parole costruito nel 2015, e manualmente annotato nei suoi fenomeni più colloquiali o caratteristici.

FanJuLIC raccoglie 3417 scritti realizzati da 1372 utenti in ambienti dedicati ad uno o più *fandom* specifici. Di questi, 1624 commenti derivano da quattro forum, 1090 sono stati raccolti da sei pagine Facebook e 703 scritti provengono dalle recensioni di storie prodotte dai fan (*fanfiction*) sulle proprie opere preferite, raccolte dal sito web *Erika's Fanfiction Page* (EFP).

Tutti gli scritti raccolti in FanJuLIC derivano da undici *fandom*, basati su opere ampiamente conosciute anche in Italia, originalmente prodotte in lingua inglese e classificabili come opere letterarie, serie televisive o videogiochi.

È stato possibile recuperare i dati personali solo di 225 utenti di forum e di 340 utenti di EFP, per un totale di 565 utenti su 1372 totali, escludendo dunque tutta l'utenza di Facebook. Le informazioni ricavate riguardano l'età degli utenti, il loro genere, il loro livello di istruzione, e la loro regione di provenienza, i cui dati mostrano la natura panitaliana dei *fandom*.

4. *Giochi di parole*

Per quanto intuitivamente *gioco di parole* non risulti un concetto difficile da immaginare, da un punto di vista linguistico, o anche semplicemente terminologico, questo genere di fenomeno non è di semplice definizione.

Sebbene i giochi di parole siano ampiamente attestati e studiati in letteratura⁹, non esiste una definizione linguistica univoca che ne stabilisca chiaramen-

⁸ FanJuLIC è scaricabile gratuitamente al seguente indirizzo: <https://github.com/GloriaComandini/Corpora>.

⁹ S. KJERKEGAARD, *Seven Days without a Pun Makes One Weak. Two Functions of Wordplay in Literature and Literary Theory*, in «Journal of Literature, Language and Linguistics», 3, 2011, pp. 1-9.

te le caratteristiche. Tuttavia, gran parte delle descrizioni concorda sul fatto che i giochi di parole presentano fenomeni in contrasto con la lingua standard, sia per quanto riguarda le massime conversazionali, sia per ciò che concerne le regole della cortesia di Lakoff¹⁰ e le norme morfosintattiche.

Nell'ambito di questo studio *gioco di parole* sarà utilizzato nel suo senso più generale e ampio, secondo la definizione di Giorgadze: «According to its form, wordplay can be expressed in ambiguous verbal wit, orthographic peculiarities, sounds and forms of the words, in breaking the grammar rules and other linguistic factors»¹¹.

In particolare, nell'ottica di un'analisi morfosintattica, si interpreti *gioco di parole* come un fenomeno

in cui alle regole sintattiche della costruzione del discorso si sovrappongono o si sostituiscono principi alternativi, che non sono codificati o lo sono solo in settori particolari e risultano fondati su fenomeni linguistici non denotativi (come la somiglianza casuale fra le parole, la combinatoria, la falsa derivazione, ecc.).¹²

Seguendo il criterio generale sopra riportato, nel corpus sono stati rilevati 47 giochi di parole totali, concentrati soprattutto sui forum e su Facebook, dove sono spesso pubblicati dagli amministratori delle pagine. La rilevante presenza su Facebook è probabilmente dovuta a una volontà di attirare l'attenzione del lettore casuale, che scorre distrattamente i vari messaggi che compaiono sull'applicazione: i giochi di parole sono una riconosciuta strategia per attirare l'attenzione del pubblico, e vengono quindi ampiamente utilizzati nelle pubblicità o nel discorso politico¹³.

Generalmente, questi giochi di parole si attuano attraverso la sostituzione di un elemento di una frase, di un sintagma o di una parola, in maniera tale

¹⁰ R. LAKOFF, *The logic of politeness: Minding your P's and Q's*, in C. Corum, T. C. Smith-Stark, A. Weiser (a cura di), *Papers from the 9th Regional Meeting of the Chicago Linguistic Society*, Chicago, Chicago Linguistic Society, 1973, pp. 345-356.

¹¹ M. GIORGADZE, *Linguistic Features of Pun, Its Typology and Classification*, in «European Scientific Journal», 2, 2014, pp. 271-275, p. 271.

¹² S. BARTEZZAGHI, *Giochi di parole*, http://www.treccani.it/enciclopedia/giochi-di-parole_%28Enciclopedia-dell%27Italiano%29/, 2010 [cons. il 14/12/2018].

¹³ K. ŽYŠKO, *A Cognitive Linguistic Account of Wordplay*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2017.

da creare una «violazione ironica di certe attese conversazionali o di formule stereotipe»¹⁴ e, conseguentemente, provocare ilarità nei lettori.

In alcuni casi, le strategie con cui è attuata la sostituzione ludica sono simili a quelle con cui sono costruite le battute di spirito. Ciò sottolinea come la distinzione tra gioco di parole (*wordplay*) e battuta di spirito (*pun*) non sia assolutamente banale: se parte della letteratura li tratta come due fenomeni separati¹⁵, altri autori non operano questa distinzione¹⁶. A entrambi sono attribuite tre caratteristiche, che si potranno notare anche negli esempi dei prossimi paragrafi: la somiglianza nella forma, l'ambiguità e l'umorismo¹⁷.

In tal senso, la somiglianza nella forma (omofonia, omografia o paronimia) è solitamente utilizzata per accostare differenti enunciati linguistici, in modo tale da operare un confronto tra i loro diversi significati¹⁸. Il tutto, però, a patto che la similarità sia accompagnata anche dall'appropriato contesto comunicativo¹⁹. Una simile situazione produce dunque una certa ambiguità, tale da avviare un *garden path phenomenon*, in cui, procedendo nella lettura/ascolto del gioco di parole, l'enunciato viene reinterpretato grazie al riconoscimento dell'ambiguità e del significato nascosto o innovativo²⁰. Similarità e ambiguità però non sono mai fine a se stesse, ma, per dar vita a un gioco di parole o una battuta di spirito ben formati, devono avere una funzione umoristica²¹. Solitamente, il divertimento è ottenuto proprio grazie alla giustapposizione tra il significato tradizionale e quello innovativo.

¹⁴ M. CORTELAZZO, *op. cit.*, p. 295.

¹⁵ R. LEPPICHALME, *Culture Bumps. An Empirical Approach to the Translation of Allusions*, Clevedon, Multilingual Matters Ltd, 1997.

¹⁶ D. DELABASTITA, *Introduction*, in «Translation», 2, 1996, pp. 127-139 e G. RITCHIE, *The Linguistic Analysis of Jokes*, London, Routledge, 2004.

¹⁷ K. ŽYŠKO, *op. cit.*

¹⁸ D. DELABASTITA, *op. cit.*, pp. 127-139.

¹⁹ D. DELABASTITA, *There's a Double Tongue. An Investigation into the Translation of Shakespeare's Wordplay*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1993.

²⁰ D. REISBERG, *Cognition. Exploring the Science of the Mind*, New York/London, W. W. Norton & Company, 2010.

²¹ D. CRYSTAL, *Language Play*, Chicago, University of Chicago Press, 2001 e D. CRYSTAL, *Language and the Internet*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.

Sebbene condividano l'obiettivo di suscitare una reazione divertita con le battute di spirito (*puns*) e spesso utilizzino a loro volta l'ambiguità semantica di alcuni termini per creare due letture sovrapposte, i giochi di parole qui analizzati non coincidono totalmente con queste strategie ludiche. In molti casi l'ironia dei giochi di parole non è ottenuta attraverso una narrazione complessa, come avviene con le battute, o con motti di spirito della lunghezza di almeno una frase, bensì con l'uso di singoli neologismi personali, generalmente ottenuti tramite composizione o derivazione, i quali sono i soli portatori di ironia nell'enunciato.

Da quanto osservato deriva la possibilità di dividere questo fenomeno in due categorie: giochi di parole basati su neoformazioni e giochi di parole basati su sostituzioni.

5. Giochi di parole basati sulla sostituzione

Questa tipologia di giochi di parole potrebbe essere analizzata, entro certi limiti, secondo la *General Theory of Verbal Humor* (GTVH)²², poiché sono basati sull'opposizione di due *script* («a large chunk of semantic information surrounding the word or evoked by it»²³) sovrapposti: il primo risulta dominante in apparenza, ma nasconde un secondo *script* di diverso significato, che risulta il portatore del vero messaggio veicolato. Questa teoria è particolarmente adatta ad analizzare i *pun*, le battute basate sull'ambiguità semantica di una frase, dovuta alla somiglianza fonetica fra due parole²⁴. Tuttavia, nei casi rilevati in questo studio, non possiamo parlare di vera e propria opposizione di significato fra i due *script*, poiché non stiamo assistendo a un contrasto di significati, bensì a una coesistenza/addizione produttiva di significati.

Ad esempio, in *E nella puntualità incatenarli*, ci sono due strati di significato, che corrispondono a due *script* differenti, ma sovrapposti in una forma unica:

- a) *E nell'oscurità incatenarli*: citazione da *Il signore degli anelli* e *script* nascosto;
- b) *E nella puntualità incatenarli*: gioco di parole e *script* visibile.

²² S. ATTARDO, V. RASKIN, *Script theory revis(it)ed. Joke similarity and joke representation model*, in «HUMOUR: International Journal of Humor Research», 4, 1991, pp. 293-347.

²³ V. RASKIN, *Semantic Mechanism of Humor*, Dordrecht/Boston/Lancaster, D. Reidel Publishing Company, 1984, p. 81.

²⁴ G. RITCHIE, *op. cit.*

Lo *script* (b) è immediatamente visibile, ma la sua carica ironica può essere attivata solo se il lettore/ascoltatore è in grado di svelare lo *script* (a), scoprendo dunque la citazione nascosta. Tuttavia, quest'ultima non è in contrasto con lo *script* (b), poiché non c'è ambiguità di significato tra i due livelli, ma solo un richiamo abbastanza riconoscibile da suscitare l'ilarità in un fan.

Questa pare essere una strategia ampiamente condivisa, poiché buona parte dei giochi di parole attuati tramite sostituzione effettivamente assume come base una citazione famosa (almeno nell'ambiente dei *fandom*) di un'opera, come si vede in *un tavolo per domarli tutti* (< *un anello per domarli tutti*) o in *una freccia nei testicoli* (< *una freccia nel ginocchio*). In questi casi, si sostituisce una parte della citazione, generalmente un nome o un sintagma, con un altro elemento, permettendo così che la citazione sia applicata a un nuovo contesto.

Il contesto, specialmente nel caso di Facebook, è spesso definito grazie a un'immagine che accompagna il gioco di parole, riallacciandosi sia alla semantica delle parole sostituenti, sia a quella della citazione, rendendo di conseguenza esplicito il significato. Nel caso specifico degli esempi precedentemente riportati, il gioco di parole è esposto all'interno dell'immagine. *E nella puntualità incatenarli* è inserito come testo in una fotografia raffigurante un orologio ispirato ai Nazgûl de *Il signore degli anelli*. *Un tavolo per domarli tutti*, invece, è inserito nell'immagine di un tavolo dal design chiaramente ispirato all'opera di Tolkien. Esistono anche giochi di parole in cui l'immagine funge da accompagnamento, come *you're crilin me* (< *you're killing me*), contenuto come testo in un messaggio su Facebook e affiancato dall'immagine di Crilin, personaggio della serie animata giapponese *Dragon Ball*, famoso per essere stato ucciso più di una volta. In ogni caso, questo supporto visivo risulta fondamentale per la comprensione del gioco di parole, oltre che per la sua efficacia.

Nei *fandom* italiani non è nemmeno raro trovare giochi di parole basati su citazioni in inglese: *but then I took a waraxe in the head* (< *but then I took an arrow in the knee*) e *one does not simply walk into IKEA* (< *one does not simply walk into Mordor*). Sono presenti anche fenomeni di code-mixing, come in *lapidazione is coming* (< *winter is coming*).

In altri casi, la sostituzione può interessare altre formule fisse, quali possono essere le battute (o *tormentoni*) delle pubblicità, nomi di prodotti, oppure modi di dire locali diffusisi in area panitaliana, sui quali vengono innestati dagli utenti elementi delle opere di cui sono fan. Ne sono un esempio la serie

di battute *Svizzero?* e *No, nove* o *No, Nazgi* (< *no, Novi*), riferite all'orologio a tema *Il signore degli anelli* protagonista del gioco di parole e *nella puntualità incatenarli*, che riprendono la nota pubblicità del cioccolato Novi. Ugualmente esemplificativi sono *Dobby surround* (< *Dolby surround*), *Super Legolas Bros* (< *Super Mario Bros*) e *mai 'na jorah* (< *mai 'na gioia*), quest'ultimo rinvenuto anche sottoforma di hashtag in *#mainajorah* e in una rielaborazione più discorsiva: *Rattleshirt una jorah l'ha avuta* (< *Rattleshirt una gioia l'ha avuta*), segno della sua ampia produttività e diffusione.

Infine, sono presenti casi di giochi di parole non costruiti attorno citazioni o a formule fisse, bensì legati ad elementi generici della conversazione, con i quali le parole sostituenti hanno in comune la medesima realizzazione fonetica: *grazie asshai* (< *grazie assai*), *I'm FILLI'n something* (< *I'm feeling something*) e *You're Kili'n me* (< *you're killing me*).

A questo riguardo, è interessante notare come alcune di queste sostituzioni sfruttino fenomeni di assonanza, come si vede tra *Jorah* e *gioia*, *nove* e *Novi*, *crilin* e *Kili* e *killing*. In alcuni casi, addirittura, la ragione di esistere del gioco di parole stesso pare essere basata sulla somiglianza fonetica tra parole sostituite e parole sostituenti, come avviene in *Dobby surround*.

Non è nemmeno da escludere che certi giochi di parole abbiano anche una funzione eufemistica, poiché vanno a sostituire un termine ritenuto volgare con un suo equivalente percepito come meno scabroso, come si vede in *se l'è preso nella porta della luna* (< *se l'è preso nel culo*).

6. Giochi di parole basati sui neologismi

Se i giochi di parole basati sulla sostituzione risultano abbastanza trasparenti, grazie anche al fatto di essere spesso accompagnati da immagini, non si può dire altrettanto per quelli ottenuti attraverso la creazione di neologismi. Si tratta, infatti, di neologismi creati dagli utenti per affermare la propria immagine all'interno del gruppo, legandosi però alle tematiche dei *fandom* per ottenere una maggiore integrazione nella comunità online, con la speranza che la loro neoformazione si estenda e divenga parte del lessico paragergale comune.

Conseguentemente, queste neoformazioni servono a definire e descrivere una precisa situazione venutasi a creare nell'opera oggetto dell'attenzione del *fandom*, generalmente condensando al proprio interno (grazie alla composizione o alla derivazione) un gran numero di informazioni. Per tale ragione,

questi neologismi possono rispondere anche alle esigenze di economia linguistica tipiche della Comunicazione Mediata dal Computer (CMC)²⁵.

In buona parte dei casi, i neologismi sono costituiti da nomi propri, formati attraverso la composizione tra il nome di un personaggio e un elemento che funge da attributo: è questo il caso di *catzombie* e *zombiecat*, nomi composti di tipo N+N appositivi con testa, *cat*, ora a sinistra e ora a destra, facenti parte della classe ATAP²⁶, in cui l'elemento non di testa esprime ed esplicita una proprietà semantica della testa. In questo caso, *catzombie* e *zombiecat* si riferiscono a un personaggio de *Le cronache del ghiaccio e del fuoco*, Catelyn Tully (detta anche Cat), divenuta una sorta di non-morto.

Alla stessa classe di composti appartiene anche *Branalbero*, che fa riferimento alla possibilità che un personaggio di nome Bran, proveniente sempre dalla stessa saga possa fondersi con un albero. È poi interessante notare come questo composto ricalchi, probabilmente in maniera voluta, un altro composto dedicato a un uomo-albero, ossia *Barbalbero* de *Il signore degli anelli*.

Bisogna invece fare un discorso leggermente diverso nei confronti del nome *FrankenGregor*, il quale risponde più alle caratteristiche della parola macedonia, con il secondo elemento (il nome proprio Gregor) lasciato intatto, laddove il primo (il nome proprio Frankenstein) ha subito un accorciamento, tipico delle parole macedonia italiane²⁷. Il neologismo fa riferimento a un personaggio martiniano, Gregor Clegane, nel periodo successivo alla sua trasformazione in un cadavere animato ad opera di uno scienziato pazzo, operazione che, nell'immaginario del pubblico, ricalca la creazione del mostro di Frankenstein nell'omonimo romanzo di Mary Shelley. *FrankenGregor*, quindi, può essere un sinonimo di un'altra neoformazione, *GregorStein*, la quale però è formata secondo le metodologie del *blend*, in cui si uniscono la parte iniziale del primo elemento e la parte finale del secondo.

²⁵ Cfr. E. PISTOLESI, *Il parlar spedito. L'italiano di chat, e-mail e sms*, Padova, Esedra, 2004 e E. PISTOLESI, *Scritture digitali*, in G. Antonelli, M. Motolese, L. Tomasin (a cura di), *Storia dell'italiano scritto. Italiano dell'uso*, Roma, Carocci, 2014, pp. 349-375.

²⁶ *Attributive/Appositive*. Si noti che questa analisi è basata sulla classificazione Bisetto-Scalise, in S. SCALISE, A. BISETTO, *The classification of compounds*, in R. Lieber, P. Štekauer (a cura di), *The Oxford Handbook of Compounding*, Oxford, Oxford University Press, 2009, pp. 34-53.

²⁷ A. M. THORNTON, *Parole Macedonia*, in M. Grossmann, F. Rainer (a cura di), *La formazione delle parole in italiano*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2004, pp. 567-569.

Sono appartenenti ai nomi propri anche *Ungregor* e *Uncat*, derivati rispettivamente dai già citati *Gregor* e *Cat* grazie all'aggiunta del prefisso inglese *un-*. È interessante notare come *un-* generalmente non si unisca a nomi, ma solo ad aggettivi (*unhappy*, *untrue*) o a verbi (*unfold*), dei quali esprime una negazione. In questo caso, però, la creazione potrebbe dipendere da una percepita sinonimia tra *Cat/Gregor* e l'aggettivo *dead*, poiché entrambi i personaggi sono morti. Di conseguenza, per indicare la loro non-morte, gli utenti potrebbero aver ricalcato la formazione del termine *undead*, sostituendo *dead* con il nome del personaggio.

Un ulteriore esempio di neologismo creato da un nome proprio è *Corycoso*, parola macedonia formata da un accorciamento del nome proprio *Corypheus* e dal nome colloquiale *coso*. È possibile che questo gioco di parole nasca dall'esigenza dell'utente di parlare del personaggio di *Corypheus* (antagonista della saga videoludica di *Dragon Age*), senza però conoscere la corretta ortografia dell'intero nome. Probabilmente l'utente ha inserito *coso* (termine difatti utilizzato per riferirsi a oggetti o persone di cui non si conosce il nome) in sostituzione della parte del nome proprio di cui non ricordava l'ortografia: la resa volutamente esplicita della propria ignoranza ha come fine il suscitare l'ilarità e la solidarietà degli altri fan che, a loro volta, condividono la stessa difficoltà nel ricordare la corretta ortografia del nome del personaggio.

I giochi di parole creati attraverso le parole macedonia si estendono anche al di là dei nomi propri di personaggi, andando a descrivere situazioni presenti nelle opere dei *fandom*. In risposta a un'immagine tratta dal film *Le due torri*, un utente su Facebook ha descritto la scena come delle *Orchimpiadi*, un *blend* ironico tra *olimpiadi* e *orchi*. Su un forum dedicato ai videogiochi della serie *The Elder Scrolls*, prodotti dalla Bethesda, gli utenti ironizzano sui malfunzionamenti grafici (i *bug*) dei titoli dei videogiochi coniando il satirico *Bugthesda*.

È interessante notare anche la produzione di un gioco di parole attraverso un neologismo avverbiale, *prompt-amente*. Questo caso potrebbe essere definito come un tentativo di derivazione dal nome inglese *prompt* attraverso l'aggiunta del suffisso avverbiale italiano *-mente*, erroneamente presentato come *-amente* per assonanza con l'avverbio *prontamente*. Alternativamente, *prompt-amente* potrebbe anche essere definito come una parola macedonia tra *prompt* e *prontamente*, in cui *prompt* si sostituisce alla parte iniziale dell'avverbio italiano, grazie alla sua somiglianza fonetica. *Prompt-amente* si rivela un gioco di parole unico in FanJULIC non solo perché è un avverbio, ma anche perché l'elemento sostitutivo che lo rende un gioco di parole, *prompt*, è un termine legato non a un *fandom* specifico,

bensi alla pratica di scrivere *fanfiction*, generalmente comune a gran parte dei *fandom*. Nel contesto delle storie scritte dai fan sulle proprie opere preferite, i *prompt* sono suggerimenti inviati agli scrittori di *fanfiction*, così da offrire loro nuove idee per nuove storie. In questo caso, *prompt-amente* è usato per sottolineare in maniera goliardica di aver prontamente scritto una *fanfiction* basandosi su, perlappunto, un *prompt* lasciato da un altro utente. Caso particolarmente curioso è quello della sigla *OMCas*, riduzione di una forma estesa, *Oh my Castiel*, formata tramite una delle già viste strategie di sostituzione e avente come script nascosto l'esclamazione *Oh my God*. Va notato come la sigla, che ricalca l'OMG tipico della CMC, non riduca alle singole iniziali tutti gli elementi, ma mantenga *Castiel* (nome di un angelo diventato Dio per un breve periodo, nella serie televisiva *Supernatural*) in una forma riconoscibile. Ciò dimostra come questi giochi di parole, pur apparendo criptici, in realtà siano creati con la volontà di essere riconosciuti, e apprezzati, dagli altri membri del *fandom*. In tal senso, anche *prompt-amente*, con la sua forma non completamente univocabata, mostra questa volontà.

7. Conclusioni

In definitiva, questo studio ha inteso dimostrare l'esistenza di fenomeni linguistici in grado di veicolare le tre funzioni dei linguaggi giovanili. Questo tipo di gioco di parole, nel suo essere specificamente basato sulle conoscenze proprie dei membri di un *fandom*, nella sua natura di produzione originale dei singoli utenti e nella sua spiccata ilarità, esprime la volontà degli utenti non solo di integrarsi all'interno del gruppo, ma anche di distinguersi dal resto della community, apportando contributi personali, che si spera abbiano successo grazie alla loro natura umoristica.

L'aderenza a queste tre funzioni e l'involontaria natura criptica di questi giochi di parole mostrano come i nuovi linguaggi giovanili, pur adattandosi alle strategie comunicative della CMC, sfruttando il potenziale della multimedialità, conservino ancora le loro tradizionali caratteristiche sociolinguistiche.

Bibliografia

ATTARDO SALVATORE, RASKIN VICTOR, *Script theory rivis(it)ed. Joke similarity and joke representation model*, in «HUMOUR: International Journal of Humor Research», 4, 1991, pp. 293-347.

- BANFI EMANUELE, SOBRERO ALBERTO, *Il linguaggio giovanile negli Anni Novanta*, Roma-Bari, Laterza, 1992.
- BANFI EMANUELE, «Linguaggio dei giovani», «linguaggio giovanile» e «italiano dei giovani», in T. De Mauro (a cura di), *Come parlano gli italiani*, Firenze, La Nuova Italia, 1994, pp. 149-156.
- BARTEZZAGHI STEFANO, *Giochi di parole*, http://www.treccani.it/enciclopedia/giochi-di-parole_%28Enciclopedia-dell%27Italiano%29/, 2010 [cons. il 14/12/2018].
- BERRUTO GAETANO, *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, Roma, Carocci, 2012.
- CORTELAZZO MANLIO, *Il parlato giovanile*, in L. Serianni, P. Trifone (a cura di), *Storia della lingua italiana*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 291-317.
- CORTELAZZO MANLIO, *Linguaggio giovanile*, [http://www.treccani.it/enciclopedia/linguaggio-giovanile_\(Enciclopedia_dell'Italiano\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/linguaggio-giovanile_(Enciclopedia_dell'Italiano)), 2010 [cons. il 14/12/2018].
- COVERI LORENZO, Forever Young. *Lingua dei giovani, linguaggi giovanili*, in S. Stefanelli, A. V. Saura (a cura di), *L'italiano in movimento. I linguaggi giovanili*, Firenze, Accademia della Crusca, 2011, pp. 15-28.
- CRYSTAL DAVID, *Language Play*, Chicago, University of Chicago Press, 2001.
- CRYSTAL DAVID, *Language and the Internet*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.
- D'ACHILLE PAOLO, *Mutamenti di prospettiva nello studio della lingua dei giovani*, in F. Fusco, C. Marcato (a cura di), *Forme della comunicazione giovanile*, Roma, Il Calamo, 2005, pp. 117-129.
- DELABASTITA DIRK, *There's a Double Tongue. An Investigation into the Translation of Shakespeare's Wordplay*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1993.
- DELABASTITA DIRK, *Introduction*, in «Translation», 2, 1996, pp. 127-139.
- GIORGADZE MERI, *Linguistic Features of Pun, Its Typology and Classification*, in «European Scientific Journal», 2, 2014, pp. 271-275.
- KJERKEGAARD STEFAN, *Seven Days without a Pun Makes One Weak. Two Functions of Wordplay in Literature and Literary Theory*, in «Journal of Literature. Language and Linguistics», 3, 2011, pp. 1-9.
- LAKOFF ROBIN, *The logic of politeness: Minding your P's and Q's*, in C. Corum, T. C. Smith-Stark, A. Weiser (a cura di), *Papers from the 9th regional meeting of the Chicago Linguistic Society*, Chicago, Chicago Linguistic Society, 1973, pp. 345-356.
- LEPPIHALME RITVA, *Culture Bumps. An Empirical Approach to the Translation of Allusions*, Clevedon, Multilingual Matters Ltd, 1997.
- PISTOLESI ELENA, *Il parlar spedito. L'italiano di chat, e-mail e sms*, Padova, Esedra, 2004.
- PISTOLESI ELENA, *Scritture digitali*, in G. Antonelli, M. Motolese, L. Tomasin (a cura di), *Storia dell'italiano scritto. Italiano dell'uso*, Roma, Carocci, 2014, pp. 349-375.

- RADTKE EDGAR, *Varietà giovanili*, in A. Sobrero (a cura di), *Introduzione all'italiano contemporaneo*, Roma-Bari, Laterza, 2007, pp. 191-235.
- RASKIN VICTOR, *Semantic Mechanism of Humor*, Dordrecht/Boston/Lancaster, D. Reidel Publishing Company, 1984.
- REISBERG DANIEL, *Cognition. Exploring the Science of the Mind*, New York/London, W. W. Norton & Company, 2010.
- RITCHIE GRAEME, *The Linguistic Analysis of Jokes*, London, Routledge, 2004.
- SCALISE SERGIO, BISETTO ANTONIETTA, *The classification of compounds*, in R. Lieber, P. Štekauer (a cura di), *The Oxford Handbook of Compounding*, Oxford, Oxford University Press, 2009, pp. 34-53.
- SOBRERO ALBERTO, *Varietà giovanili: come sono, come cambiano*, in E. Banfi, A. A. Sobrero (a cura di), *Il linguaggio giovanile negli Anni Novanta*, Roma-Bari, Laterza, 1992, pp. 45-69.
- THORNTON ANNA MARIA, *Parole Macedonia*, in M. Grossmann, F. Rainer (a cura di), *La formazione delle parole in italiano*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2004, pp. 567-569.
- ŽYŠKO KONRAD, *A Cognitive Linguistic Account of Wordplay*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2017.

DOMENICO NAPOLITANO
Università degli Studi Suor Orsola Benincasa

Voci senza corpi
Oralità, scrittura, programmazione
al tempo delle macchine parlanti

Abstract

This paper intends to explore the cultural and epistemological change produced by the advent of voice interaction technologies, that is, digital devices like Siri, Alexa, able to converse with users. Those machines are subverting the traditional link between voice and subjectivity, since voice is not anymore the principle of individuation of human, with his uniqueness and finitude, but a disembodied and impersonal element. In this framework, orality and literacy assume a new sense, open to the biotechnological extensions, but also to the risk of authoritarian repercussions.

L'intervento intende esplorare il cambio di paradigma culturale ed epistemologico prodotto dall'avvento delle tecnologie di interazione vocale, ovvero da dispositivi digitali quali Alexa o Siri in grado di conversare con gli utilizzatori. Tali tecnologie stanno trasformando il rapporto uomo-macchina attraverso la sovversione del tradizionale legame tra soggettività e voce, che vede quest'ultima tramutarsi da principio di individuazione di un essere umano unico e singolare a elemento disincarnato e impersonale. Ne deriva un diverso rapporto tra oralità e scrittura, in cui è la programmazione a delineare dispositivi di senso e di controllo.

Questo intervento ha come oggetto un fenomeno che ha raccolto notevole riscontro in tempi recentissimi, ovvero quello delle macchine parlanti. Si pensi ai vari Siri, Alexa, alle automobili che possono essere controllate mediante la voce, o ai più futuristici *chatbot* intelligenti (in grado di conversare in maniera contestualizzata) e, in generale, a tutte le tecnologie di interazione vocale. Tali tecnologie stanno trasformando il rapporto uomo-macchina attraverso la sovversione del legame tra soggettività, corpo e voce, tradizionalmente riservato al soggetto umano. Se nel 2003 Adriana Cavarero poteva ancora scrivere, nel suo capolavoro *A più voci*, che la voce è principio di individuazione dell'umano e detiene gli attributi della singolarità, ovve-

ro l'esser situato e l'esser esposto come tratti caratterizzanti di quell'essere unico e finito che è l'uomo¹, con l'avvento di macchine in grado di parlare e soprattutto *rispondere* in linguaggio naturale² quel paradigma viene messo in crisi. Per comprendere appieno la natura di questa sovversione è forse opportuno partire da una precisazione: l'interazione vocale digitale è qualcosa di essenzialmente diverso dalla voce registrata al magnetofono, come la si ritrova nella cosiddetta *storia orale*. In primo luogo perché la *voce sintetica* (la voce interamente prodotta attraverso processi digitali) non porta con sé quei caratteri timbrici e prosodici che rendono ciascuna voce umana assolutamente unica e individuale; piuttosto i dispositivi digitali dotati di voce tendono a parlare tutti allo stesso modo, sia per limiti tecnici, sia, forse, per scelte di marketing (consapevoli o meno) volte ad affermare, attraverso la forza archetipica della voce, l'identità stabile e individuabile di quei dispositivi e con essa dei marchi aziendali stessi³. In secondo luogo, perché un nastro non risponde ma riproduce e riattualizza ciò che è registrato su di esso, in un certo senso *dice sempre la stessa cosa*, come la scrittura nel *Fedro* platonico, ma anche come l'animale-macchina cartesiano. Sebbene entrambe le tecnologie condividano una natura sonora, la voce su nastro è una *testimonianza* e pertanto un *documento*, mentre la voce sintetica è, propriamente parlando, un'*interfaccia*, cioè una modalità di comunicazione tra uomo e macchina basata sull'interazione. In questo sottile discrimine risiede, a mio avviso, il germe di una sovversione ancora più profonda, che non ha a che fare soltanto con il rapporto tra voce e corpo, ma che riguarda il legame tra voce e senso. Può una voce che, per quanto programmata per rispondere in maniera variabile e sensibile al contesto⁴ ha una precisa determinazione strumentale,

¹ Cfr. A. CAVARERO, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Milano, Feltrinelli, 2003.

² Si ricordi che da Descartes in poi è proprio la capacità di risposta a fare da discriminante tra l'uomo dotato di *res cogitans* e l'animale-macchina che agisce in virtù di un programma, sia esso biologico, cibernetico o interamente algoritmico. Cfr. J. DERRIDA, *L'animale che dunque sono*, ed. it. a cura di G. Dalmaso, Milano, Jaca Book, 2006.

³ A tal proposito, si pensi all'assistente vocale di Google (*Google Assistant*); per essere attivato deve essere chiamato col suo nome proprio, che coincide con quello dell'azienda (*OK Google*) e che funge quindi metonimicamente da personificazione dell'azienda stessa, così avvertita come più vicina al cliente poiché parla e ascolta le sue esigenze.

⁴ È questa una delle prerogative dell'intelligenza artificiale: l'apprendimento automatico.

dare una vera «risposta», intesa, come suggerirebbe Derrida, come «responsabilità»⁵? Può questa voce conservare gli attributi propri dell'oralità che, per Walter J. Ong, ne fanno il fondamento del senso? Può, quindi, la voce, come suggerisce Mladen Dolar, «soggettivare la macchina», oppure ci troviamo di fronte a un semplice «effetto di superficie»⁶? E di conseguenza, che cos'è la soggettività, pura intenzionalità (prerogativa dell'interiorità umana) o un insieme estremamente complesso di meccanismi a cui avrebbero diritto anche le intelligenze artificiali, come sosteneva già nel 1950 Alan Turing?⁷

Il percorso argomentativo che seguirò in questo articolo tenta di mettere in luce come il carattere essenzialmente liminale della voce abbia contribuito a farne l'oggetto di numerosi desideri e riconfigurazioni sociotecniche, non da ultima quella di «fondamento del senso» che già Derrida denunciava come «fonocentrismo»⁸. La più recente di queste riconfigurazioni, quella legata alla voce nella macchina, porta ancora con sé le tracce di un desiderio di *incorporazione della voce* tipico dell'epoca moderna, con tutte le paure e le inquietudini che la *disincarnazione* porta con sé, ma vi aggiunge un elemento inedito e più specifico, che è appunto quello della voce come interfaccia. Con l'aiuto dei seminali studi di Steven Connor, Massimo Pettorino, Jonathan Sterne e Mladen Dolar, farò una breve ricognizione delle idee circa il legame ideale tra voce e corpo e della sua riconfigurazione (più che sovversione) ad opera delle macchine parlanti, tentando di mostrare come il carattere disincarnato e mediale faccia parte della fenomenologia della voce stessa come artefatto culturale. Dopodiché, con l'aiuto di Walter J. Ong e Derrick de Kerckhove, tenterò di proporre un'interpretazione del mutato *status* della voce come interfaccia alla luce di un nuovo, questa volta effettivamente sovvertito, rapporto tra oralità e scrittura, mettendo in luce limiti e possibilità insiti nei concetti di

⁵ Per quanto riguarda la dialettica reazione/risposta negli animali e nell'uomo e il concetto di responsabilità che ne deriva, cfr. J. DERRIDA, *op. cit.*

⁶ Cfr. M. DOLAR, *La voce del padrone. Una teoria della voce tra arte, politica e psicoanalisi*, trad. it. di L. Clemente, Napoli, Orthotes, 2014.

⁷ Cfr. A. TURING, *Computing machinery and intelligence*, in «Mind», 59, 1950, pp. 433-460.

⁸ Cfr. J. DERRIDA, *La voce e il fenomeno*, ed. it. a cura di G. Dalmaso, Milano, Jaca Book, 2001.

«oralità secondaria»⁹ e «oralità terziaria»¹⁰ per la comprensione del diverso rapporto tra voce e soggettività nell'ambito della «società digitale»¹¹.

Quello della voce disincarnata non è un concetto nuovo ma ha radici antichissime, risalenti, come riportato da Massimo Pettorino, alla Mesopotamia del VII secolo a.C., e legate alle pratiche oracolari di invocazione acustica del divino, nonché a fascinazioni di natura prima alchimistica e poi tecnico-ingegneristica relative alla realizzazione di statue parlanti¹². Un concetto che ha a che fare con la prerogativa della voce di nascondere la sua provenienza, di essere sempre al limite tra il dentro e il fuori, tra il corpo del parlante e l'orecchio dell'ascoltatore, di essere in qualche modo sempre *acusmatica*¹³. Ciò che invece viene a capovolgersi nell'attuale panorama tecnologico è il rapporto tra oralità e scrittura, dove con scrittura intendiamo anche programmazione informatica, *coding*, algoritmo. Nella macchina parlante, infatti, la dimensione orale viene dopo, ed è fondata materialmente sulla scrittura¹⁴, con-

⁹ Cfr. W. J. ONG, *Oralità e scrittura*, trad. it. di A. Calanchi, Bologna, il Mulino, 1986.

¹⁰ Cfr. D. DE KERCKHOVE, A. BUFFARDI, *Il sapere digitale: pensiero ipertestuale e conoscenza connettiva*, Napoli, Liguori, 2011.

¹¹ G. GRANIERI, *La società digitale*, Bari, Laterza, 2006.

¹² M. PETTORINO, A. GIANNINI *Le teste parlanti, ovvero «Se le statue materiali con alcuno artificio possano parlare»*, Palermo, Sellerio Editore, 1999. Cfr. anche M. POIZAT, *Vox populi, vox dei*, Paris, Editions Métailié, 2001.

¹³ Definiamo, con Michel Chion, *acusmatico* «il suono di cui non si vede la fonte» (M. CHION, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, trad. it. di D. Buzzolan, Torino, Lindau, 2017, p. 17). Di conseguenza, la voce *acusmatica* è quella che mette in crisi l'associazione tra suono e immagine, ovvero tra suono e corpo. Per Chion tale fenomeno di disconnessione avrebbe un forte potere suggestivo e potrebbe essere alla base del carattere sonoro di molte pratiche rituali.

¹⁴ La tecnologia nota come *text-to-speech* trasforma un qualunque testo digitale in emissione sonora, prevalentemente attraverso il concatenamento di fonemi preregistrati nelle loro possibili modulazioni derivanti dalla posizione all'interno della parola e della frase (per un approfondimento tecnico e storico su questi temi cfr. R. PIERACCINI, *The voice in the machine*, Cambridge-London, MIT Press, 2012). Più di recente si stanno sperimentando reti neurali artificiali in grado di *apprendere* le caratteristiche enunciative, timbriche e prosodiche di uno specifico parlante al fine di *clonarne* la voce (si veda ad esempio il progetto Lyrebird, www.lyrebird.ai). Cfr. D. NAPOLITANO, *The cultural origins of voice cloning*, in M. Verdicchio et al. (a cura di), *xCoAx 2020 Proceedings of the Eighth Conference on Computation, Communication, Aesthetics & X*, Atti del convegno, Universidade do Porto, 2020, <http://2020.xcoax.org/xcoax2020.pdf>.

dizione inedita che mette in discussione tanto l'idea di fonocentrismo quanto il legame tra oralità e interiorità. La vocalizzazione della scrittura diventa una nuova esteriorizzazione tecnica, non più del sé, ma di quell'ibrido inscindibile tra uomo e macchina che caratterizza la contemporaneità. Questa condizione, entrando in un orizzonte di significazione preprogrammato dall'algoritmo, mentre spinge verso un superamento dei tradizionali limiti dell'umano, rischia anche di ridurre la *performance* al testo, ovvero di ricondurre l'«emergenza»¹⁵ dell'evento sonoro e vocale (sempre situato spazio-temporalmente e dunque sempre unico) a un semplice e prevedibile schema d'interazione.

Nel libro *La voce come medium* il sociologo della cultura Steven Connor individua nella pratica del ventriloquio l'esempio più emblematico di disconnessione tra voce e corpo e di ridefinizione della voce come artefatto tecnico¹⁶. Jonathan Sterne nota che «la voce suona sempre in uno spazio sociale»¹⁷, ovvero è qualcosa che non si dà prima delle particolari condizioni epistemiche (quindi storiche, tecniche, sociali) alle quali è inscindibilmente collegata e con le quali si co-produce. Per Sterne le tecnologie di registrazione della voce, dal fonografo in poi, non avrebbero potuto svilupparsi senza il cambiamento epistemico prodotto dalla medicina del XVIII secolo, che per prima ha separato la voce dall'intenzionalità del soggetto e ne ha fatto un oggetto semiotico indicante uno stato corporeo¹⁸. Il sociologo Davide Borrelli sottolinea come a tali condizioni epistemiche si accompagnino anche saperi, immaginari e desideri sociali. L'invenzione del telefono, ad esempio, così come quella della radio, ripropongono l'esperienza acusmatica della voce attraverso dispositivi techno-culturali, collegando un'esperienza ancestrale a nuove fascinazioni e paure¹⁹.

¹⁵ Il concetto di «emergenza del suono» è stato formulato dal compositore Agostino Di Scipio come «ciò che non si dà mai prima delle condizioni attuali del suo accadere spazio-temporale», e che pertanto si rinnova a ogni ripetizione. Cfr. A. DI SCIPIO, *Ascoltare l'evento del suono. Note per una biopolitica della musica*, in A. I. Del Monaco (a cura di), *Musica & Architettura*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2012.

¹⁶ Cfr. S. CONNOR, *La voce come medium. Storia culturale del ventriloquio*, trad. it. di L. Petullà, Roma, Luca Sossella Editore, 2007.

¹⁷ J. STERNE, *The Audible Past. Origins of sound reproduction*, Durham, Duke University Press, 2003, p. 33.

¹⁸ Ivi, pp. 31-85.

¹⁹ Cfr. D. BORRELLI, *Il filo dei discorsi. Teoria e storia sociale del telefono*, Roma, Luca Sossella Editore, 2000.

Tali esempi dimostrerebbero lo *status* essenzialmente disincarnato della voce, la quale, per la sua natura di oggetto parziale, appartiene al soggetto che la emette solo nel momento in cui si separa da esso, collocandosi quindi in quel confine insondabile tra il dentro e il fuori, tra la presenza e l'assenza. La voce, in quanto permette di operare oltre i limiti della corporeità, sarebbe quindi la prima «estensione dell'uomo», il *medium* ancestrale, stando alla definizione di McLuhan²⁰. Questo carattere essenzialmente relazionale della voce, tesa tra il parlante e l'ascoltatore, tra il sé e l'altro, fa di essa, secondo l'espressione di John Durham Peters, «il paradigma dell'evento»²¹. In virtù di questa sua «topologia paradossale»²² la voce non è mai propriamente incarnata ma ha anzi un carattere di per sé sovversivo, in quanto destabilizza l'idea di un'individualità finita e chiusa nei confini del proprio corpo. In questo senso è possibile affermare che il fenomeno della *disincarnazione* della voce ad opera dei dispositivi tecnologici (telefono, magnetofono, radio... fino ai moderni assistenti virtuali) è in qualche modo inscritto da sempre nella voce stessa. Il filosofo sloveno Mladen Dolar riassume egregiamente queste considerazioni:

[...] in ultima istanza, *una cosa come la disacusmatizzazione non esiste*. L'origine della voce non la si può mai vedere, proviene da un interno strutturalmente nascosto e non disvelato, e non può in nessun modo coincidere con quanto possiamo vedere. [...] Qualsiasi emissione della voce è, nella sua stessa essenza, un *effetto di ventriloquio*. Questo effetto appartiene alla voce in quanto tale, al suo carattere intrinsecamente acusmatico [...].²³

In tutti questi casi, l'esperienza acusmatica della voce risulta sempre legata al paradigma della «presenza»²⁴, in quanto il legame voce-corpo-soggettività non viene annullato ma semplicemente dislocato su un corpo assente. Le cose stanno in maniera leggermente diversa quando a entrare in scena sono le mac-

²⁰ Cfr. M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, trad. it. di E. Capriolo, Milano, il Saggiatore, 2015.

²¹ J. D. PETERS, *La voce e i media moderni*, in D. Borrelli, L. Petullà (a cura di), *Il videofonino. Genesi e orizzonti del telefono con le immagini*, Roma, Meltemi, 2007, pp. 129-154, p. 134.

²² M. DOLAR, *op. cit.*, p. 88.

²³ Ivi, p. 85 [corsivi dell'autore].

²⁴ Mi riferisco alla «metafisica della presenza», formulata da Derrida come il postulato, comune alla storia del pensiero occidentale, di una presenza *immediata* della coscienza a se stessa, rappresentata dalla voce interiore, e che non ha bisogno del corpo. Cfr. J. DERRIDA, *La voce e il fenomeno*, cit.

chine parlanti, artefatti il cui corpo non è altro che un insieme di ingranaggi o circuiti, e la cui interiorità e presenza non può che essere fantasmatica.

Anche quello degli *speaking automata* (automi parlanti) è un fenomeno dalla storia lunga e articolata, nato in epoca meccanicistica – quasi un'ossessione della cultura occidentale. Nel XVIII secolo la sfida teorica e pratica era concepire la natura (e l'uomo) come complessi meccanismi di cui fosse possibile individuare le leggi, e di conseguenza riprodurle. È in questo contesto che nasce il desiderio di riprodurre meccanicamente la voce. La prima macchina che parla da sé di cui si abbiano descrizioni particolareggiate ed esemplari tangibili è la *Sprechmaschine* del barone Von Kempelen, datata 1781, costituita da un mantice e una membrana modulabile a imitazione del tratto vocale e dell'aria che vi passa all'interno²⁵. L'invenzione, sebbene assolutamente grezza per le nostre orecchie, destò enorme sgomento nel pubblico dell'epoca. Commentando la storia della macchina di Von Kempelen, Mladen Dolar nota:

È come se la voce soggettivasse la macchina, come se ci fosse un effetto di esposizione – qualcosa che si trova esposto, un'interiorità insondabile della macchina irriducibile al suo funzionamento meccanico.²⁶

La voce, ci dice Dolar, produce un «effetto di interiorità»: siamo talmente abituati ad associare la voce all'umano e alla razionalità di cui è portatore, che ovunque sentiamo una voce riconosciamo il pensiero, anche se si tratta di una voce meccanica. Che la voce abbia una tale forza archetipica da animare persino l'inanimato è stato spiegato dagli scienziati Clifford Nass e Scott Brave secondo un paradigma evolucionistico: la voce è stata strumento di sopravvivenza e si è radicata a livello biologico e organico, nel cervello e nel sistema nervoso, per cui tutto ciò che ha a che fare con essa assume per l'uomo un carattere imminente, urgente e personale. I due studiosi hanno anche dimostrato che è grazie a tale sensibilità alla voce che le persone attribuiscono connotati sociali anche alle voci sintetiche, ovvero alle voci realizzate al computer, persino quando queste hanno palesi caratteri artefatti e robotici²⁷.

²⁵ Cfr. M. PETTORINO, *op. cit.*, pp. 175-186.

²⁶ Ivi, pp. 19-20.

²⁷ Cfr. C. NASS, S. BRAVE, *Wired for Speech. How Voice Activates and Advances the Human-Computer Relationship*, Cambridge, MIT Press, 2005.

Con questa considerazione entriamo nel vivo del nostro problema: se la voce, come visto, non è afferrabile né circoscrivibile ai confini del corpo parlante, essa diventa un feticcio. Se ciò è vero, l'ossessione per le macchine parlanti non deriva dall'inquietudine tutta contemporanea generata da una tecnologia che può emanciparsi dal suo creatore e parlare autonomamente, bensì proprio da questo desiderio feticcistico di appropriazione di ciò che di per sé non è incarnabile. Il tentativo sarebbe quello di catturare la voce, il suo potere migratorio e sovversivo, quindi di entificare la voce, mercificarla, rendendola oggetto. Sempre Dolar, a questo punto, ci illumina:

Paradossalmente è proprio la voce meccanica a farci confrontare con l'*oggetto voce*, con la sua natura disturbante e perturbante, mentre il tocco umano ci permette di tenerlo a bada. L'ostacolo che questo sembra introdurvi, in realtà ne potenzia l'effetto di significazione.²⁸

La voce della macchina ci permette di cogliere la voce come oggetto, laddove nella normale comunicazione la voce, in un certo senso, scompare, assorbita dai significati e dal linguaggio. A sfuggirci, insomma, è proprio ciò che della voce non si lascia ridurre, ciò che sempre sfugge al corpo e al significato, la voce come materia sonora, la voce come «emergenza», nel senso di Di Scipio²⁹.

Riportando queste considerazioni alle tecnologie qui prese in esame, si potrebbe dire che la voce sintetica dell'interfaccia vocale, ovvero una voce senza impurità e indecisioni (masticazioni, salivazioni, intercalari che rendono viva la voce oltre il programma) pare quindi muoverci in due differenti direzioni: da un lato il suo carattere perturbante perché artificiale ci mette di fronte all'oggetto voce nella sua paradossale non-entificabilità; dall'altro, però, la sua artificialità pare aspirare alla pura significazione, a quel sogno metafisico di unità senza resto tra voce, significato e coscienza, che, come nota la Cavarero, «desonorizza la voce»³⁰, la dimentica, la cancella tra le maglie del *logos* riducendola a semplice traduzione acustica della parola.

²⁸ M. DOLAR, *op. cit.*, p. 34.

²⁹ Cfr. A. DI SCIPIO, *op. cit.*

³⁰ Cfr. A. CAVARERO, *op. cit.*

Se in questo secondo aspetto è possibile intravedere gli spettri di quel programma filosofico-politico che Derrida aveva denominato «metafisica della presenza»³¹, ovvero la ricerca della condizione originaria di unità tra voce e linguaggio in un sé non mediato tecnicamente, non costruito, e dunque completo, auto-deittico, coincidente con l'interiorità della coscienza, è proprio nella tensione tra questi due poli che risiede la specificità tutta contemporanea di questo fenomeno³².

Il rapporto tra oralità e scrittura è una delle espressioni di questo processo. Per la «metafisica della presenza», che Derrida associa a un fonocentrismo della cultura occidentale, la centralità dell'oralità consiste non tanto nel suo precedere la scrittura a livello cronologico, quanto piuttosto a livello epistemologico, venendo posta come il fondamento del senso, di cui le varie forme di ipomnesi (scrittura, tecniche, artefatti) non sono che l'esteriorizzazione, in un certo senso la copia sbiadita. Il concetto di oralità di Walter J. Ong ci pare ancora in parte debitore di quella visione, per quanto aggiornato agli studi di antropologia ed etnologia. Ong individuava nelle società ad «oralità primaria», ovvero che non hanno mai conosciuto la scrittura, caratteristiche peculiari nel modo in cui esse gestiscono la conoscenza e la società: tradizionali, prediligono la ripetizione e l'apprendistato; relazionali, si organizzano in gruppi coesi intorno alla parola dell'oratore. È la scrittura a permettere una riorganizzazione tanto cognitiva quanto sociale che mette al centro l'individuo nella sua singolarità. La coscienza individuale è infatti il prodotto della lettura silenziosa³³. Con l'avvento dei media elettrici (tv, radio, telefono) si assiste per Ong a un ritorno di comportamenti tipici dell'oralità, ma influenzati dal modo di pensare aperto dalla scrittura («oralità secondaria»). A fare da filo conduttore di tutto il discorso è comunque l'idea di una «oralità fondamentale del linguaggio» in base alla quale i linguaggi scritti dipenderebbero sempre da quello orale. «L'oralità fondamentale del linguaggio è un carattere stabile

³¹ Cfr. J. DERRIDA, *La voce e il fenomeno*, cit.

³² Questa tensione somiglia a quella tra trans-individuazione e disindividuazione messa in evidenza da Stiegler. La tecnologia come *pharmakon*, per rifarci al motivo platonico, è sempre responsabile di entrambi i processi, ipomnesi e anamnesi, individuazione attraverso l'esteriorizzazione e disindividuazione a causa di quelle stesse forze esteriorizzanti. Cfr. B. STIEGLER, *Platone digitale. Per una filosofia della rete*, trad. it. di P. Vignola, Milano, Mimesis, 2015.

³³ Cfr. W. J. ONG, *op. cit.*.

[...] Tutti i testi scritti, per comunicare, devono essere collegati, direttamente o indirettamente, al mondo del suono, l'*habitat* naturale della lingua»³⁴.

È interessante che proprio Ong noti come i linguaggi informatici siano l'unico caso in cui questo rapporto di dipendenza della scrittura dall'oralità è invertito:

Le regole linguistiche dei computer ("grammatica") prima vengono stabilite, e poi usate; mentre quelle delle lingue naturali sono invece prima usate, e solo in un secondo tempo ne può essere fatta una formalizzazione, però sempre difficile e mai completa.³⁵

L'informatica capovolge il rapporto tra oralità e scrittura, o, se vogliamo, mette in luce come una precedenza dell'oralità sulla scrittura sia una costruzione metafisica che, per dirla ancora una volta con Derrida, ignora la condizione sempre differenziale, e pertanto *tracciabile*, scrivibile, dell'esperienza³⁶. La voce nella macchina sarebbe allora l'emblema di questa condizione essenzialmente mediale dell'umano.

In virtù di questa riflessione, vorrei proporre una nuova lettura del concetto di «oralità terziaria» (o «sensorialità terziaria») proposto dal sociologo dei media Derrick de Kerckhove sulla scia dei concetti di Ong.

Per «oralità terziaria» de Kerckhove intende:

quella dei sistemi multimediali, della realtà virtuale e della Rete, è un'oralità elettronica, come la "seconda", ma si basa sulla simulazione della sensorialità, non più sulla sua trasmissione. [...] Attraverso la lettura l'individuo ricostruisce la sensorialità nella propria mente [...] il logos elettronico dell'oralità terziaria, invece, prevede la ricostruzione sensoriale all'esterno della propria mente, ad esempio su uno schermo.³⁷

L'oralità terziaria, in pratica, condivide con l'oralità il carattere immediato e contestualizzato degli scambi, la fluidità, l'istantaneità, l'interattività, il sen-

³⁴ Ivi, p. 25.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Sugli importanti temi del *fono-logocentrismo* e dell'*archiscrittura*, che non possiamo qui approfondire, rimando alla nutrita letteratura degli ultimi decenni, in particolare J. DERRIDA, *Della Grammatologia*, Milano, Jaca Book, 2006.

³⁷ D. DE KERCKHOVE, A. BUFFARDI, *op. cit.*, p. 48.

so di dialogo e collettività (declinata qui come «connettività»), ma conserva allo stesso tempo le prerogative della scrittura quali la permanenza, la ripetibilità, l'archiviazione, la spazializzazione, la precisione. Essa spiegherebbe alcune delle pratiche comunicative tipiche dell'attuale panorama mediatico, come l'*instant messaging* testuale o vocale. La macchina parlante digitale vi rientra anch'essa a pieno titolo, poiché mette in gioco gli elementi più propri dell'oralità: la parola pronunciata a viva voce e la centralità dell'ascolto, accompagnate dalla scomparsa dell'interfaccia visiva/tattile (la pagina, lo schermo, il *touch*) che mette in relazione gli interlocutori umani e non-umani. Ma con una differenza: questa parola non precede bensì segue la scrittura.

De Kerckhove, non entrando mai nello specifico delle tecnologie vocali, non sembra problematizzare questa inversione, anzi pare ribadire una precedenza, cognitiva (piuttosto che epistemologica), dell'oralità sulla scrittura:

Il tipo di pensiero che risulta dalla lettura di un testo alfabetico si produce in primo luogo come una *voce interiore* piuttosto che come una forma visualizzata del testo. [...] La fonetizzazione o subvocalizzazione precede la visualizzazione. [...] per me è proprio questa voce interiore che fa il lavoro di costruzione del senso.³⁸

Tuttavia, attraverso il concetto di oralità terziaria, mi pare che il sociologo canadese riesca a cogliere con acume quello che all'inizio ho definito il nuovo *status* della voce nell'epoca delle macchine parlanti: il suo essere interfaccia e non testimonianza. La voce sintetica non corrisponde a quella *fonetizzazione* del testo, a quella voce interiore prodotta dal testo che, secondo Ong e de Kerckhove, costituirebbe l'atto mentale di comprensione del testo stesso. Tale atto mentale, infatti, ha bisogno di una precedenza dell'oralità sulla scrittura. Con le interfacce vocali ci troviamo di fronte a un'oralità che non solo segue la scrittura, ma che non costituisce più il luogo del senso.

Quello che cambia qui è il concetto stesso di *sensorialità*: ci troviamo di fronte all'inedita possibilità di una conoscenza che non derivi dall'esperienza, di un significato che preceda piuttosto che seguire la presa sul reale, determinando quindi orizzonti di possibilità da un lato programmabili algoritmicamente, dall'altro continuamente rinegoziati sulla rete. Alexa può parlare senza

³⁸ D. DE KERCKHOVE, *Dall'alfabeto a internet. L'homme «littéré»: alfabetizzazione, cultura, tecnologia*, trad. it. di A. Caronia, Milano, Mimesis, 2007, p. 149.

veramente capire quello che dice, rispondere senza veramente *comprendere* la domanda, ma applicando una serie di calcoli che individuano correlazioni tra dati testuali e sonori, attraverso l'addestramento di reti neurali artificiali³⁹.

La voce come interfaccia e non come testimonianza è l'emblema di un cambio di paradigma in atto; attraverso le tecnologie algoritmiche il momento del senso non è più prerogativa dell'esperienza interiore ma viene anch'esso esteriorizzato. Questo momento non ha più i caratteri che siamo abituati ad attribuirgli, ma è sempre più «operazionalizzato», legato a una dimensione operativa in cui sono le macchine a pensare per noi e con noi. Il ricercatore australiano Mark Andrejevic parla, a tal proposito, di una vera e propria «crisi dell'efficienza simbolica»⁴⁰ prodotta dalla dimensione puramente operativa dell'intelligenza artificiale: i dati che alimentano gli algoritmi non sono segni, non significano, ma semplicemente *funzionano*; in questo salto dal dato all'operazione si trascurerebbe appunto il momento della comprensione linguistico/simbolica, reso di fatto impossibile dalla eccessiva mole di dati (i cosiddetti *big data*). Per dirla con Giorgio Griziotti, «con i big data non vi sarebbe più bisogno di speculazione. Le correlazioni sostituirebbero le modalità di riflessione e di modellizzazione tipiche del pensiero umano, così come ogni necessità di conoscere e di comprendere le cause dei fenomeni»⁴¹. Il che apre anche un problema di responsabilità: chi risponde delle decisioni prese dagli algoritmi? chi decide i criteri con i quali gli algoritmi devono correlare i dati?⁴²

³⁹ M. SULLIVAN, *Amazon is injecting Alexa with more artificial intelligence than ever*, <https://www.fastcompany.com/90409535/little-by-little-amazon-is-giving-alexa-more-ai-smarts> [cons. il 15/01/2020]. Per una panoramica sulla sintesi vocale con reti neurali si veda U. SAXENA, *Speech Synthesis Techniques using Deep Neural Networks*, <https://medium.com/@saxenauts/speech-synthesis-techniques-using-deep-neural-networks-38699e943861> [cons. il 15/01/2020].

⁴⁰ M. ANDREJEVIC, *Infoglut. How Too Much Information Is Changing the Way We Think and Know*, New York and London, Routledge, 2013, p. 33.

⁴¹ G. GRIZIOTTI, *Neurocapitalismo, mediazioni tecnologiche e linee di fuga*, Milano, Mimesis, 2016, p. 25.

⁴² Su questi temi si veda il nutrito dibattito degli ultimi anni. In particolare, Frederick Kittler analizza nel dettaglio il cambio epistemologico prodotto dal passaggio dai *media* analogici basati su *sensorialità* ai *media* digitali basati su dati. La digitalizzazione, per Kittler, cancella la differenza tra i diversi *media* poiché, attraverso la riconfigurazione dei dati, consente la tra-

È evidente come in questo scenario la dimensione testimoniale della voce, che Lacan attribuiva all'Altro come luogo della Parola e della Verità⁴³, dunque del simbolico come orizzonte condiviso tra tutti i parlanti, cede il passo a una dimensione strumentale, in cui la voce come interfaccia non usa la parola se non come crudo significante. Come nota Dolar sulla scia di Derrida, prerogativa del significante è l'iterabilità, mentre proprio della voce è di funzionare come un'ulteriorità che mentre pronuncia il significante non si esaurisce in esso, ma grazie al suo carattere sonoro ed evenemenziale, grazie alle sue imprecisioni e alle «marche dell'individualità»⁴⁴, umanizza il significante e lo rende meno rigido, ma anche più accettabile⁴⁵. La macchina che parla, rinunciando a quel tocco personale, mette in scena la ripetizione brutale del significante, in questo modo asservendo la voce alla pura comunicazione e alla riproduzione della norma senza sbavature. Nel momento in cui l'operazionalizzazione sostituisce il momento simbolico - in cui la programmazione diventa riproduzione della norma che non dà spazio all'erranza o alla devianza, né alla contraddizione come base della sovversione - assistiamo al rischio di una ricaduta *logocentrica* delle tecnologie algoritmiche. Reintroducendo un ilomorfismo (ovvero una precedenza della forma sul processo della sua costruzione, un senso dunque concepito come già dato, trascendente), le tecnologie algoritmiche rischiano di chiudere l'orizzonte di possibilità attraverso la pre-programmazione, di ridurre la parola al significato o a precisi schemi di interazione che determinano in definitiva degli «ordini del discorso»⁴⁶ di tipo autoritario.

Qui ritroviamo gli echi di quel logocentrismo di stampo metafisico denunciato da Derrida, in cui il senso è pensato come cristallizzato in un luogo fisso e immutabile, estraneo al processo storico della sua costruzione che passa, invece,

duzione di ogni *medium* nell'altro. A cambiare sono solo i modi di presentazione di tali dati, ovvero le *interfacce*, di cui la voce, in virtù della sua invisibilità, è l'esempio più avanzato di nascondimento. Cfr. F. KITTLER, *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford University Press, 1999.

⁴³ Cfr. J. LACAN, *Sovversione del soggetto e dialettica del desiderio nell'inconscio freudiano*, in *Scritti*, ed. it. a cura di G. B. Contri, Torino, Einaudi, 2002, p. 809.

⁴⁴ M. DOLAR, *op. cit.*, p. 33.

⁴⁵ La tendenza delle nuove tecnologie a imitare l'umano, ad esempio esprimendosi a voce, potrebbe forse essere letta come il desiderio di conferire alle macchine quel tocco di imprecisione che le renda meno fredde e renda di conseguenza più accettabile il loro sempre maggior intervento nella realtà sociale.

⁴⁶ Cfr. M. FOUCAULT, *L'ordine del discorso*, trad. it. di A. Fontana, Torino, Einaudi, 2004.

sempre per il momento dell'esteriorizzazione, della contingenza e della situazionalità spazio-temporale. La tecnologia, costringendo i comportamenti entro schemi d'interazione pre-determinati sottoforma di algoritmi e interfacce digitali⁴⁷, rischia di diventare un nuovo mondo delle idee, il luogo paradigmatico di un «regime di verità»⁴⁸ operante a molti livelli e difficile da contestare.

Ma accanto a questi pericoli, la macchina parlante, con il suo essere perturbante, funziona paradossalmente anche da strumento di smascheramento nei confronti di ogni pretesa di originarietà metafisica. Mettendoci di fronte allo *status* sempre mediato dell'artefatto voce, che non si dà mai in purezza, essa ci svela che ogni configurazione del senso si muove sempre in un assemblaggio sociotecnico tra uomo e macchina, che include organi, strumenti, poteri, saperi e pratiche sia discorsive che produttive⁴⁹; assemblaggio che dà vita, in ogni epoca, a precisi processi di soggettivazione.

Il concetto di oralità terziaria di de Kerckhove permette, a mio avviso, di fare un passo in avanti nella comprensione dell'attuale riconfigurazione della soggettività. Tale processo va inteso come assemblaggio dell'uomo con la macchina che coinvolge non solo il corpo (come nelle macchine industriali) ma anche la sensorialità e i processi psichici; si tratta, dunque, di un'ibridazione biotecnologica, una «tecnosi incorporata»⁵⁰ – così come avvenuto con l'assimilazione della scrittura, prima, e dell'informatica, poi, come veri e propri modelli cognitivi – ma anche una «psicotecnologia»⁵¹, in cui è la mente stessa, oltre al corpo, a venire ricostruita, simulata, sostituita tecnologicamente.

Il logos elettronico dell'oralità terziaria, invece, prevede la ricostruzione sensoriale all'esterno della propria mente, ad esempio su uno schermo, oppure attraverso i guanti della realtà virtuale o altre estensioni tecniche elettroniche.

⁴⁷ De Kerckhove mette in evidenza come il *design* sia, in questo senso, una vera e propria azione politica in quanto incarna il sistema di valori e aspettative di una società, diventando una vera e propria ideologia.

⁴⁸ A. ROUVROY, *Il regime di verità digitale. Dalla governamentalità algoritmica a un nuovo Stato di diritto*, trad. it. di S. Baranzoni, in «La Deleuziana», 3, 2016, pp. 6-29.

⁴⁹ Cfr. J. STERNE, *The audible past*, cit.

⁵⁰ Cfr. M. HANSEN, *Embodying technesis. Technology Beyond Writing*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2000.

⁵¹ Cfr. D. DE KERCKHOVE, *Dall'alfabeto a internet*, cit.

C'è, quindi, una nuova sensorialità, un nuovo rapporto con il linguaggio, una sintesi psico-sensoriale, fuori dalla psiche e fuori dalla mente, che vuol dire elettronica.⁵²

Se, come nota Sterne, l'oralità non è una condizione originaria, ma si dà anch'essa unita a molteplici «esteriorizzazioni», molte delle quali più antiche della scrittura ed evolutesi con molta probabilità in contemporanea con la parola orale (pittura, utensili, strumenti rituali, architettura)⁵³, allora potremmo parlare di oralità terziaria non come di una condizione ontologicamente terza rispetto a uno stato primario, ma come del più recente tra i numerosi assemblaggi socio-tecnici tra voce e scrittura in senso lato. Se per Ong l'oralità primaria aveva come corrispettivo sociale la comunità, mentre l'avvento della scrittura produceva le condizioni per lo sviluppo della coscienza individuale prospettica, l'oralità terziaria produce, oggi, un nuovo tipo di soggetto, multimodale, dislocato, dividuale, senza fissità ontologica, che migra dalla carne alla rete, un soggetto come *pattern* di dati continuamente riconfigurabile⁵⁴. La dimensione collettiva e non concettuale propria dell'oralità e che viene recuperata dall'oralità secondaria della tv e dalla radio, è presente ancora nell'oralità terziaria ma sotto forma di «intelligenza collettiva distribuita»⁵⁵. La differenza è che qui il soggetto non è *assoggettato* al medium, sottomesso all'ascolto della sua emissione (come nella radio), ma ibridato con esso, prolungato in esso (come ad esempio nel web partecipato, in cui l'utente diventa *prosumer*, produttore e consumatore al tempo stesso, de-soggettivato e immediatamente risoggettivato in nuove forme di capitalismo digitale ed economia dell'attenzione⁵⁶).

Ed è qui che a mio avviso assume significato il fenomeno delle macchine parlanti. Attraverso la voce la macchina si rappresenta sulla scena sociale come interlocutore dell'uomo e non più come semplice strumento al servizio

⁵² D. DE KERCKHOVE, A. BUFFARDI, *op. cit.*, p. 49.

⁵³ Cfr. J. STERNE, *Theology of Sound. A critique of orality*, in «Canadian Journal of Communication», Vol. 36, 2011, pp. 207-225.

⁵⁴ Cfr. S. SHAVIRO, *Connected, or what it means to live in the network society*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003.

⁵⁵ Cfr. P. LEVY, *L'intelligenza collettiva*, Milano, Feltrinelli, 2002.

⁵⁶ Cfr. G. GRIZIOTTI, *op. cit.*.

di lui, né tanto meno come sua semplice protesi. Come suggerisce Bruno Latour, le macchine sono attori sociali a tutti gli effetti, non lavorano *per* l'uomo ma *con* l'uomo⁵⁷.

Se, seguendo de Kerckhove, il soggetto dell'oralità terziaria non è più chiuso in se stesso ma esteso oltre i propri sensi, prolungato sugli schermi e le reti, allora potremmo dire che le tecnologie di interazione vocale vanno ancora più radicalmente in questa direzione, portando al di fuori del soggetto anche la sua propria voce. Questo processo mette in luce l'elemento macchinico insito nella soggettività stessa e destabilizza in maniera inequivocabile ogni pretesa metafisica di completezza e autonomia. Nel farlo, porta a compimento ciò che è iscritto nella natura della voce stessa. Se la voce è sempre un medium, essa può collocarsi al di fuori del soggetto umano e funzionare come emblema di una nuova configurazione della soggettività estesa oltre l'individuo. Una condizione ricca di possibilità ma anche esposta al rischio di ricadute autoritarie di stampo tecnocratico.

Bibliografia

- ANDREJEVIC, MARK, *Infoglut. How Too Much Information Is Changing the Way We Think and Know*, New York and London, Routledge, 2013.
- BORRELLI, DAVIDE, *Il filo dei discorsi. Teoria e storia sociale del telefono*, Roma, Luca Sossella Editore, 2000.
- CAVARERO, ADRIANA, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Milano, Feltrinelli, 2003.
- CHION, MICHEL, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, trad. it. di D. Buzzolan, Torino, Lindau, 2017.
- CONNOR, STEVEN, *La voce come medium. Storia culturale del ventriloquio*, trad. it. di L. Petullà, Roma, Luca Sossella Editore, 2007.
- DE KERCKHOVE, DERRICK, *Dall'alfabeto a internet. L'homme «littéré»: alfabetizzazione, cultura, tecnologia*, trad. it. di A. Caronia, Milano, Mimesis, 2007.
- DE KERCKHOVE, DERRICK, BUFFARDI, ANNALISA, *Il sapere digitale: pensiero ipertestuale e conoscenza connettiva*, Napoli, Liguori, 2011.
- DERRIDA, JACQUES, *La voce e il fenomeno*, ed. it. a cura di G. Dalmasso, Milano, Jaca Book, 2001.

⁵⁷ Cfr. B. LATOUR, *Reassembling the social. An introduction to actor-network theory*, Oxford, Oxford University Press, 2005.

- DERRIDA, JACQUES, *Della Grammatologia*, ed. it. a cura di G. Dalmasso, Milano, Jaca Book, 2006.
- DERRIDA, JACQUES, *L'animale che dunque sono*, ed. it. a cura di G. Dalmasso, Milano, Jaca Book, 2006.
- DI SCIPIO, AGOSTINO, *Ascoltare l'evento del suono. Note per una biopolitica della musica*, in A. I. Del Monaco (a cura di), *Musica & Architettura*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2012, pp. 63-70.
- DOLAR, MLADEN, *La voce del padrone. Una teoria della voce tra arte, politica e psicoanalisi*, trad. it. di L. Clemente, Napoli, Orthotes, 2014.
- FOUCAULT, MICHEL, *L'ordine del discorso*, trad. it. di A. Fontana, Torino, Einaudi, 2004.
- GRANIERI, GIUSEPPE, *La società digitale*, Bari, Laterza, 2006.
- GRIZIOTTI, GIORGIO, *Neurocapitalismo, mediazioni tecnologiche e linee di fuga*, Milano, Mimesis, 2016.
- HANSEN, MARK, *Embodying technesis. Technology Beyond Writing*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2000.
- KITTLER, FRIEDRICH, *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford University Press, 1999.
- LACAN, JACQUES, *Sovversione del soggetto e dialettica del desiderio nell'inconscio freudiano*, in *Scritti*, ed. it. a cura di G. B. Contri, Einaudi, Torino 2002, pp. 795-831.
- LATOUR, BRUNO, *Reassembling the social. An introduction to actor-network theory*, Oxford, Oxford University Press, 2005.
- LEVY, PIERRE, *L'intelligenza collettiva*, Milano, Feltrinelli, 2002.
- MCLUHAN, MARSHALL, *Gli strumenti del comunicare*, trad. it. di E. Capriolo, Milano, il Saggiatore, 2015.
- NAPOLITANO, DOMENICO, *The cultural origins of voice cloning*, in M. Verdicchio, M. Carvalhais, L. Ribas, A. Rangel (a cura di), *xCoAx 2020 Proceedings of the Eighth Conference on Computation, Communication, Aesthetics & X*, Atti del convegno, Universidade do Porto, 2020, <http://2020.xcoax.org/xcoax2020.pdf>.
- NASS, CLIFFORD, BRAVE, SCOTT, *Wired for Speech. How Voice Activates and Advances the Human-Computer Relationship*, Cambridge, MIT Press, 2005.
- ONG, WALTER JACKSON, *Oralità e scrittura*, trad. it. di A. Calanchi, Bologna, il Mulino, 1986.
- PETERS, JOHN DURHAM, *La voce e i media moderni*, in D. Borrelli, L. Petullà (a cura di), *Il videofonino. Genesi e orizzonti del telefono con le immagini*, Roma, Meltemi, 2007, pp. 129-154.
- PETTORINO, MASSIMO, GIANNINI, ANTONELLA, *Le teste parlanti, ovvero «Se le statue materiali con alcuno artificio possano parlare»*, Palermo, Sellerio Editore, 1999.

- PIERACCINI, ROBERTO, *The voice in the machine. Building computers that understand speech*, Cambridge-London, MIT Press, 2012.
- POIZAT, MICHEL, *Vox populi, vox dei*, Paris, Editions Métailié, 2001.
- ROUVROY, ANTOINETTE, *Il regime di verità digitale. Dalla governamentalità algoritmica a un nuovo Stato di diritto*, trad. it. di S. Baranzoni, in «La Deleuziana», 3, 2016, pp. 6-29.
- SAXENA, UTKRASH, *Speech Synthesis Techniques using Deep Neural Networks*, <https://medium.com/@saxenauts/speech-synthesis-techniques-using-deep-neural-networks-38699e943861>, [cons. il 15/01/2020].
- SHAVIRO, STEVEN, *Connected, or what it means to live in the network society*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003.
- STERNE, JONATHAN, *The Audible Past. Origins of sound reproduction*, Durham, Duke University Press, 2003.
- STERNE, JONATHAN, *Theology of Sound. A critique of orality*, in «Canadian Journal of Communication», Vol. 36, 2011, pp. 207-225.
- STIEGLER, BERNARD, *Platone digitale. Per una filosofia della rete*, trad. it. di P. Vignola, Milano, Mimesis, 2015.
- SULLIVAN, MARK, *Amazon is injecting Alexa with more artificial intelligence than ever*, <https://www.fastcompany.com/90409535/little-by-little-amazon-is-giving-alexa-more-ai-smarts> [cons. il 15/01/2020].
- TURING, ALAN, *Computing machinery and intelligence*, *Mind*, 59, 1950, pp. 433-460.

IL PUBBLICO

Con-testi

Riscrivere la tradizione

*I can connect
Nothing with nothing.*
T.S. Eliot¹

Che si esercitino sul linguaggio o sul medium coinvolto, i processi sovversivi che abbiamo finora osservato si configurano necessariamente come momenti relazionali, la cui incisività dipende in larga parte dalla condivisione di un comune contesto di riferimento. È propriamente quest'aspetto che, partendo dalla definizione di Ernst, abbiamo inteso come *il pubblico*.

Dunque, nella terza e ultima sezione del volume la nostra riflessione prosegue e – per adesso – termina, interrogando principalmente la componente dialettica della sovversione: in che modo si attiva e di quali elementi si serve?

Al fine di declinare questo aspetto partiamo dalle osservazioni di T. S. Eliot intorno al rapporto che intercorre tra la tradizione e il nuovo in ambito artistico:

Tradition [...] cannot be inherited, and if you want it you must obtain it by great labour. It involves, in the first place, the historical sense [...]; and the historical sense involves a perception, not only of the *pastness of the past*, but of *its presence*. [...] This historical sense [...] is what makes a writer traditional. And it is at the same time what makes a writer most acutely conscious of his place in time, of his *contemporaneity*.²

Per essere realmente contemporanea, ossia presente nel proprio tempo, l'arte deve intessere un dialogo storicamente ed esteticamente consapevole con la tradizione. Parallelamente, Eliot sostiene che non sia soltanto il nuovo a definirsi in rapporto al passato, quanto, soprattutto, che sia la tradizione letteraria a doversi riconfigurare, volta per volta, rispetto al nuovo presente

¹ T.S. ELIOT, *La terra desolata* (1922), a cura di Alessandro Serpieri, Milano, BUR, 2006, vv. 31-32.

² T.S. ELIOT, *Tradition and the Individual Talent* (1919), in *Selected Essays*, London, Faber and Faber Limited, 1934, pp. 13-22, p. 14 [corsivi miei].

artistico: «what happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it. [...] [T]he past should be altered by the present as much as the present is directed by the past»³. Ma al di là della suggestiva formula eliotiana, quali sono i termini di questa alterazione? Come può il presente alterare il passato, se non nella percezione che la contemporaneità ha di esso?

Una risposta provvisoria a questo interrogativo si ottiene ancorando alla dimensione testuale quel rapporto di reciprocità tra presente e passato che per Eliot deve sottendere la poetica di ogni autore. È l'operazione che, in parte, compie Gérard Genette con la sua rinomata metafora del *palinsesto*⁴: ogni nuova opera si innesta, sovrascrivendosi, su una tradizione testuale precedente, il cui dettato resta comunque visibile, seppur alterato dai nuovi significati inscritti nei suoi spazi bianchi. Se in questa «*transtestualità*, o trascendenza testuale del testo»⁵ Genette riconosce la cifra essenziale del letterario, è pur vero che alcune operazioni artistiche svelano in modo più deciso la loro natura di palinsesti⁶. È qui che, a nostro avviso, si realizza quell'alterazione del passato osservata da Eliot che costituisce l'elemento dialogico della sovversione.

Pertanto, i contributi che seguono indagano casi in cui storie, miti, archetipi della tradizione subiscono alterazioni, cancellature, sovrascritture che, ribaltandone il dettato, ne riattivano la forza espressiva e permettono loro di comunicare nel nuovo contesto.

La sezione si apre con un gruppo di saggi i cui oggetti rientrano pienamente all'interno delle relazioni che Genette definirebbe di *ipertestualità*, ossia di dipendenza o interdipendenza tra opere letterarie⁷. Nel suo contributo, SALVATORE RENNA confronta due tragedie che s'inscrivono nel palinsesto mitico omerico: il *Filottete* di Sofocle e il *Philoktet* di Heiner Müller. Nell'appiattimento della portata eroica dei personaggi e nella scomparsa della cornice tra-

³ Ivi, p. 15 [corsivi miei].

⁴ G. GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Editions du Seuil, 1982; trad. it. *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997.

⁵ Ivi, p. 3.

⁶ Ivi, pp. 11-12.

⁷ Per Genette l'ipertesto è «qualsiasi testo derivato da un testo anteriore tramite una trasformazione», ivi p. 10.

scendentale sofoclea, l'autore riconosce il modo in cui Müller può dar forma al conflitto tragico tra individuo e comunità nella DDR all'indomani della costruzione del Muro.

I due contributi che seguono si soffermano su riscritture divergenti di medesimi archetipi mitico-storici. LORIS FELICE MAGRO si concentra sulla produttività letteraria della figura di Ponzio Pilato e della sua proverbiale ignavia, analizzando tre riscritture che lo vedono protagonista. Mentre i testi di Anatole France e di Mario Soldati ripropongono l'archetipo cristiano-evangelico del funzionario pigro e lassista, nell'ucronia di Roger Caillou il ribaltamento del tradizionale ruolo attribuito a Pilato si traduce in un rifiuto della narrazione messianica, sostituita da una riflessione sul tema del potere, del libero arbitrio e del rapporto tra individuo e società.

Se il modello evangelico su cui si sofferma Magro è temporalmente ben distante dalle opere che analizza, SALVATORE IACOLARE si concentra invece sul processo attraverso cui un personaggio storico si trasforma in una figura mitica e archetipica all'interno della scrittura letteraria. Confrontando due narrazioni tra loro coeve della rivolta napoletana del 1647, Iacolare osserva come le diverse costruzioni della figura di Masaniello rispondano ai divergenti obiettivi narrativi dei testi, l'uno di impianto epico, l'altro di ambizione storiografica.

La sezione prosegue con due saggi in cui l'osservazione testuale diviene lo strumento per riflettere sulla rilevanza filosofica e politica che la tradizione mitica e il repertorio teatrale classico infondono, rispettivamente, alla produzione artistica di due autori novecenteschi. Avvalendosi dei testi letterari e saggistici di Carlo Emilio Gadda, GIOVANNI GENNA propone una nuova interpretazione del ruolo che la materia mitica ricopre nel pensiero dell'autore milanese. Contrariamente alla vulgata della critica tradizionale, l'autore riconosce nell'uso parodico del mito lo strumento della riflessione filosofica gaddiana.

Analogamente, SILVIA VINCENZA D'ORAZIO ripercorre i principali passaggi metodologici che caratterizzano il lavoro interpretativo svolto dal drammaturgo tedesco Leopold Jessner sui testi teatrali del repertorio classico. In questo processo di riscrittura, che sceglieva un'unica chiave interpretativa spogliando il testo di ogni altro spunto tematico, risiederebbe la vera potenzialità carsica delle regie jessneriane, erroneamente attribuita dai suoi contemporanei a una presa di posizione partitica del drammaturgo.

Chiudono il nostro volume due contributi che si concentrano sulla pratica della traduzione, che proprio Genette considerava una delle forme di maggior

rilievo tra le modalità di trasposizione ipertestuale, per peso storico e risultati estetici⁸. Attraverso una minuziosa analisi filologica, MARIA CHIARA BRANDOLINI osserva il rinnovamento del linguaggio amoroso che l'autore francese Pascal Quignard ingaggia a partire da processi traduttivi e di scavo etimologico. Soffermandosi in particolare sulla significativa triade *coire, convivere, coniventia*, il saggio mostra come queste operazioni poetiche possano modificare il dettato francese, riattivando la produttività semantica e mitica delle parole greche e latine.

Nell'ultimo contributo del volume la traduzione emerge come una pratica non solo linguistica, ma sociale, in grado di trascendere la dimensione del singolo testo e di configurarsi come un fondamentale fattore di cambiamento del contesto letterario nazionale. A partire dalla nozione di campo letterario di Pierre Bourdieu e dalle nuove nozioni di sociologia della traduzione, SALVATORE SPAMPINATO riconosce nelle poesie di Franco Fortini richiami delle traduzioni che l'autore italiano fa delle poesie di Bertolt Brecht. Tali relazioni tra i testi svelano la consapevole assunzione da parte di Fortini di caratteristiche poetiche nuove per il contesto letterario del dopoguerra, contrapposte alla concezione poetica, allora egemone, rappresentata dalla figura di Eugenio Montale.

Prima di concludere questa breve riflessione, ricordiamo per un attimo l'interpretazione etimologica della parodia che Genette predilige, pur essendo consapevole della sua inaffidabilità: il «cantare a lato», il «contro canto»⁹. Ciò designa il momento in cui il cantore epico, per riconquistare l'attenzione di un pubblico distratto, propone un interludio composto a partire dallo stesso schema del canto principale¹⁰. Senza questa distorsione momentanea, che ne altera il verso e il significato, la narrazione epica perderebbe i suoi ascoltatori. Del resto, secondo Genette, non è solo la rapsodia epica a generare la parodia, ma è anche quest'ultima a dar vita alla prima: «figlia della rapsodia, la parodia

⁸ Ivi, pp. 248-249.

⁹ Abbracciando consapevolmente una tradizione di plagi e congetture senza fonte primaria, volta a integrare la sezione mancante o non pervenuta della *Poetica* aristotelica, Genette riporta la seguente derivazione etimologica: «Ode è il canto; para significa «lungo», «a lato»; parodein, da cui deriva parodia, sarebbe (di conseguenza?) il fatto di cantare a lato, quindi di cantare stonando, o in un'altra voce, in contro canto — in contrappunto — o anche in un altro tono: deformare, dunque, o trasporre una melodia», ivi, p. 14.

¹⁰ Ivi, pp. 16-17.

è già presente, e viva, nel seno materno, e la rapsodia, che a sua volta attinge costante nutrimento dal proprio virgulto, è [...] figlia di sua figlia»¹¹.

I processi sovversivi osservati in questa sezione si configurano, dunque, come i passaggi necessari perché la tradizione possa raggiungere un nuovo pubblico e assumere forza comunicativa nel nuovo contesto: l'alterazione del passato è ciò che gli garantisce sopravvivenza nel presente in quanto patrimonio culturale. È in questo senso, per concludere, che Mark Fisher commenta le pagine di Eliot con cui abbiamo aperto questa breve introduzione, traendo dal suo saggio l'insegnamento secondo cui ««[t]radition counts for nothing when it is no longer contested and modified. A culture that is merely preserved is no culture at all»¹².

BEATRICE OCCHINI

Bibliografia

ELIOT THOMAS STERNE, *Tradition and the Individual Talent* (1919), in *Selected Essays*, London, Faber and Faber Limited, 1934, pp. 13-22.

ELIOT THOMAS STERNE, *La terra desolata* (1922), a cura di Alessandro Serpieri, Milano, BUR, 2006.

FISCHER MARK, *Capitalist Realism: Is There No Alternative?*, Winchester, Zero Books, 2009.

GENETTE GÉRARD, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Editions du Seuil, 1982; trad. it. *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997.

¹¹ Ivi, p. 19.

¹² M. FISCHER, *Capitalist Realism: Is There No Alternative?*, Winchester, Zero Books, 2009, p. 3.

Résumé

In this third and last section of the book our investigation of subversion processes proceeds exploring their dialectic and relational character. According to T. S. Eliot, for it to be really contemporary, which means in dialogue with its particular present, a new work of art has to bear the influences of tradition. At the same time, though, tradition itself has to undergo a process of alteration, in order to adjust to the new work of art. This evocative if somewhat abstract notion may find a textual anchorage in Gérard Genette's renowned metaphor of the palimpsest: any new text is written on a preexistent textual tradition, whose characters remain perceivable between the lines of the new composition. Consequently, the essays included in this section explore the new forms taken on by tradition through processes of rewriting, alteration and translation. In the first group we observe textual variations of the same myth or archetypal tradition, which reveal divergent literary, sociopolitical and philosophical conceptions (RENNA, MAGRO, IACOLARE). From this textual level we successively move forwards to the wider level of poetics, meditating on the strategies artists develop to integrate the mythical tradition and the classical theatrical repertoire into their work, in order to convey critical and actual political messages (GENNA, D'ORAZIO). Lastly, we focus on translation practices as a way to renew the poetical language and the artistic repertoire of a national literary context (BRANDOLINI, SPAMPINATO). To conclude, the following essays investigate different aspects of the same dimension that, drawing on Ernst's concept, we identify as the Public, one of the loci of subversion processes. Among the literary transformations that animate this section Mark Fischer's comments on Eliot's essay seem to resonate: «[t]radition counts for nothing when it is no longer contested and modified. A culture that is merely preserved is no culture at all».

SALVATORE RENNA
Università di Bologna - Università degli Studi dell'Aquila

La tragedia e la storia
Filottete a Berlino Est

We could be heroes, just for one day
David Bowie¹

Abstract

The paper dwells on Heiner Müller's *Philoktet* (1965) and on the relation with its ancient source, Sophocles' *Philoktetes*, which brings into the play some urgent issues about ethics and politics. These questions, deeply rooted in the context of Athenian democracy, are raised in a very similar way by Müller's rewriting. The aim of the paper is therefore to illustrate similarities and differences between the two texts. Müller's work is, in fact, shown to creatively reactivate the political potential of the text, which receives a renovated provocative effect in the different historical context of the GDR.

Lo studio si concentra sul *Filottete* (1965) di Heiner Müller e sul rapporto col suo ipotesto antico, il *Filottete* di Sofocle. Quest'ultimo, esempio significativo della connessione tra arte drammatica e contesto storico, solleva infatti importanti quesiti di natura etica e politica. Il saggio si propone di mostrare come la differente tematizzazione della riscrittura di Müller si dimostri capace di riattivare il potenziale sovversivo insito nel testo teatrale che, all'interno della cornice politica della DDR, acquista un'incredibile forza evocativa e tensione etica.

1. *Riscrivere la tragedia*

In uno dei testi teorici fondamentali della cosiddetta *classical reception* Lorna Hardwick ha precisato non solo quanto «lo studio della ricezione si interessi ai rapporti tra testi e contesti antichi e moderni», ma ha altresì enfatizzato il duplice piano temporale su cui si dispiega tale approccio, poiché

¹D. BOWIE, *Heroes*, 1977.

– scrive la studiosa – «questo tipo di studi concentra l'attenzione sulla fonte e talvolta pone nuovi interrogativi o recupera alcuni aspetti del testo antico che sono stati accantonati o dimenticati»².

Nella galassia sempre più variegata di questo indirizzo critico le riscritture della tragedia classica ricoprono un ruolo di primo piano, per molteplici ragioni. La prima di queste è prettamente letteraria. Trattandosi di materiale mitico, il meccanismo della sovversione, ovvero il libero stravolgimento del dato tradizionale, rappresenta il procedimento compositivo cardine della produzione di testi nell'epoca antica e in quella moderna: come riassunto con chiarezza da Maurizio Bettini, «il mito, per sua intima natura, esiste solo in quanto può e deve essere “ri-raccontato”, poiché fra le caratteristiche principali del discorso mitico sta proprio quella di non esistere in forma definitiva, una volta per tutte»³. Al contempo la dimensione performativa e la natura conflittuale delle trame tragiche contribuiscono a dotare riscritture e allestimenti moderni di un portato politico particolarmente spiccato, capace, da un lato, di provocare attraverso le maschere del mito un'intensa riflessione sul presente e, dall'altro, di riattivare quel potenziale etico-politico già centrale nell'esperienza teatrale antica⁴.

In questo quadro desta notevole interesse il *Philoktet* di Heiner Müller, riscrittura del *Filottete* sofocleo realizzata nel 1965. Recentemente oggetto di attenzione critica⁵, l'opera appare alquanto singolare non solo per la differente tematizzazione della figura di Filottete (al quale, dopo l'antichità, la letteratura e le arti non hanno riservato grandissima fortuna⁶), ma anche, e soprattutto,

² L. HARDWICK, *Reception Studies*, Oxford, Oxford University Press, 2003, pp. 5-6 [trad. mia].

³ M. BETTINI, *Le riscritture del mito*, in G. Cavallo, P. Fedeli, A. Giardina (a cura di), *Lo spazio letterario di Roma antica*, Roma, Salerno, 1989, vol. I, pp. 15-35, p. 22.

⁴ Cfr. E. FISCHER-LICHTE, *Tragedy's Endurance. Performances of Greek Tragedies and Cultural Identity in Germany since 1800*, Oxford, Oxford University Press, 2017.

⁵ Per un inquadramento generale cfr. F. FIORENTINO, *Philoktet*, in H. Lehman, P. Primavesi (a cura di), *Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, Weimar, Metzler, 2005, pp. 264-268; M. FUSILLO, *Heiner Müller riscrive la tragedia greca*, in F. Fiorentino (a cura di), *Heiner Müller. Per un teatro pieno di tempo*, Roma, Artemide, 2005, pp. 167-176; W. STORCH, K. RUSCHKOWSKI (a cura di), *Die Lücke im System. Philoktet Heiner Müller Werkbuch*, Berlin, Theater der Zeit, 2005.

⁶ Cfr. O. MANDEL, *Philoctetes and the Fall of Troy: Plays, Documents, Iconography, Interpretations*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1981; S. SCHEIN (a cura di), *Sophocles. Philoctetes*

per la particolare accentuazione del potenziale politico della vicenda. Pur facendo parte di una stagione della letteratura tedesco-orientale caratterizzata da intense riprese dei temi e motivi della classicità – basti pensare, tra gli altri, a Christa Wolf, Botho Strauss e Volker Braun⁷ –, la tragedia si impone sia per la sua originalità sia per la carica provocatoria nei confronti della Germania divisa, nello specifico contesto di una Berlino da poco attraversata dalla ferita del Muro e centro delle tensioni che avrebbero contraddistinto la seconda metà del Novecento.

2. Atene, 409 a. C.

Il dramma di Sofocle è già una riscrittura. Il tragediografo ateniese trae la materia da tre brevi accenni omerici⁸ e il suo *Filottete*, rappresentato ad Atene nel 409 a.C., si impone da subito come la versione più importante del mito, superiore ai precedenti oggi perduti di Eschilo ed Euripide⁹.

La vicenda è nota. Diretti a Troia, i capi dei Greci, Odisseo e Agamennone in particolare, avevano lasciato Filottete nell'isola di Lemno. Lo sventurato eroe era infatti stato morso da una vipera, che gli aveva causato una terribile ferita al piede. Le urla strazianti causate da questa non permettevano il corretto svolgimento dei sacrifici rituali, così, per la buona riuscita dell'impresa, Filottete venne abbandonato. Ma dopo nove anni la guerra non è ancora vinta e la profezia dell'indovino Eleno indica una possibile risoluzione: i Greci vinceranno se porteranno a Troia Neottolemo, figlio di Achille, e Filottete col suo arco, donatogli precedentemente da Eracle. Ed è proprio in questo interstizio della vicenda che Sofocle ambienta la tragedia: Odisseo, accompagnato da

tes, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, pp. 43-58.

⁷ Cfr. M. OSTHEIMER, „*Mythologische Genauigkeit*“: *Heiner Müllers Poetik und Geschichtsphilosophie der Tragödie*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2002; E. HULLER, *Griechisches Theater in Deutschland: Mythos und Tragödie bei Heiner Müller und Botho Strauss*, Köln, Bohlau, 2007. Sulla dimensione politica delle riscritture mitiche cfr. B. SEIDENSTICKER, *The Political Use of Antiquity in the Literature of the German Democratic Republic*, in «Illinois Classical Studies», XVII, 2, 1992, pp. 347-367.

⁸ Cfr. J. DAVIDSON, *Homer and Sophocles' Philoctetes*, in «Bulletin of the Institute of Classical Studies», 66, 1995, pp. 25-35.

⁹ Cfr. G. AVEZZÙ, *Il ferimento e il rito: la storia di Filottete sulla scena attica*, Bari, Adriatica, 1988; C. BRILLANTE, *Filottete: elementi tradizionali, riprese e innovazioni sofoclee*, in «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», XCIII, 3, 2009, pp. 49-77.

Neottolema, giunge sull'isola deciso a riportare a Troia l'eroe ancora tormentato dal dolore e, con lui, una vittoria certa per l'esercito greco.

Sin dalle prime battute il testo sofocleo si carica di fortissimi connotati etici e politici. Dietro l'apparente semplicità di un *affaire* di guerra emergono infatti questioni fondamentali riguardanti il rapporto tra il singolo e la comunità, l'opportunità di tradire in nome della ragion di Stato e la disponibilità a mentire per un bene apparentemente superiore¹⁰. Dei tre personaggi in scena è certamente Odisseo quello che instrada il conflitto lungo queste direttrici. Nel prologo egli mostra al giovane Neottolema quanto sia necessario approntare uno stratagemma per conquistare le armi, fine ultimo che richiede la sospensione della dimensione etica:

OD.: So bene che, per tua natura, non sei nato davvero a parlare così, né a tessere mali artifici; ma è dolce guadagno ottenere vittoria, dunque coraggio! Dediti alla giustizia ci mostreremo di nuovo in futuro; intanto, per un attimo breve di tempo senza pudore, affidati a me, e dopo, per il resto della tua vita, fatti di nuovo chiamare il più intemerato degli uomini.¹¹

Lo stacco rispetto alla dimensione omerica è evidente: mentre nell'*Iliade* e nell'*Odissea* la proverbiale *metis* di Odisseo veniva utilizzata per fini generalmente condivisibili, in Sofocle essa è votata ad un inganno spietato e fraudolento portato avanti in nome del bene comune. Non a caso, quando Filottete scopre il piano per riportarlo a Troia, Odisseo non esita a difendersi tramite una de-responsabilizzazione non dissimile da quelle emerse in molti contesti dittatoriali novecenteschi: «È Zeus, tienilo a mente, Zeus, che domina questa terra, è Zeus colui che tutto ciò ha deciso: io lo eseguo»¹².

Se da una parte agli occhi del pubblico quest'Odisseo appare come il tipico rappresentante del movimento sofistico¹³ e, più in generale, del politico spregiudicato votato alla *Realpolitik*, è attraverso la figura di Neottolema che Sofocle problematizza questa visione morale e politica. La sovversione tematica compiuta

¹⁰ Cfr. M. NUSSBAUM, *Consequences and Character in Sophocles' Philoctetes*, in «Philosophy and Literature», I, 1, 1976, pp. 25-53.

¹¹ SOFOCLE, *Filottete*, trad. it. di G. Cerri, Milano, Mondadori, 2003, p. 21.

¹² Ivi, p. 105.

¹³ Cfr. P. ROSE, *Sophocles' Philoctetes and the Teachings of the Sophists*, in «Harvard Studies in Classical Philology», LXXX, 1976, pp. 49-105.

dal tragediografo è in questo caso ancora più evidente. Non solo Neottolemo non aveva mai partecipato alla missione guidata da Odisseo, ma la sua caratterizzazione è radicalmente diversa da quella tradizionale, che lo voleva cruento e sanguinario. Nella tragedia è invece la giovane età a gettare le fondamenta per il conflitto tragico tra la sua innocenza e l'esperienza di Odisseo, tanto che, sin dall'antichità, i commentatori hanno enfatizzato come il centro della riflessione sofoclea converga proprio nella *Bildung* del giovane eroe¹⁴. Il figlio di Achille muove infatti da un'obbedienza travagliata nei confronti di Odisseo a un totale rifiuto del suo piano, che viene scardinato dall'empatia nei confronti della sofferenza di Filottete. Nel quarto episodio il giovane eroe abbandona ogni reticenza e si ribella fieramente alla bieca morale odissiaca:

OD.: Parli difficile: qual è stato l'errore?
NE.: Quello che obbedendo a te e a tutto l'esercito...
OD.: ... E cosa hai fatto di sconveniente a te?
NE.: Ho ingannato un uomo con trucchi vili e raggiri.¹⁵

Conteso tra il dovere civico, cinicamente incarnato da Odisseo, e il modello di eroismo imperioso e assoluto propugnato da Filottete (il quale a sua volta rimanda all'Achille del nono libro dell'*Iliade*), la scelta di Neottolemo ricade sul secondo, provocando così la decisione di restituire l'arco a Filottete. La reazione di Odisseo non si fa attendere, e la sticomitia tra i due condensa le due dialettiche che innervano il testo sofocleo, ovvero il conflitto tra l'individuo e la collettività e la profonda distanza che separa ciò che appare politicamente saggio da ciò che è invece moralmente giusto:

OD.: C'è pure qualcuno, c'è senza meno chi t'impedirà di farlo.
NE.: Che dici? Chi ci sarà a impedirmi di farlo?
OD.: L'intero esercito degli Achei, e fra loro io stesso.
NE.: Nato saggio, non dici nulla di saggio.
OD.: Tu però cose sagge non sai né dirle né farle.
NE.: Ma se sono giuste, queste cose valgono più delle sagge.¹⁶

¹⁴ Cfr. A. TESSITORE, *Justice, Politics, and Piety in Sophocles' "Philoctetes"*, in «The Review of Politics», LXV, 2003, 1, pp. 61-88; N. AUSTIN, *Sophocles' Philoctetes and The Great Soul Robbery*, Madison, University of Wisconsin Press, 2011, pp. 77-78.

¹⁵ SOFOCLE, *op. cit.*, p. 127.

¹⁶ Ivi, p. 129.

Usando una categoria aristotelica, il *Filottete* appare come una tragedia sostanzialmente etica, ma non solo¹⁷. Se il percorso morale di Neottolemo si mostra particolarmente appropriato per illustrare la natura morale della poesia tragica, d'altro canto Sofocle tematizza con forza l'importanza che la relazione con gli altri ricopre in tale processo. È cioè attraverso il confronto con la visione di Odisseo prima e con il dolore di Filottete poi che Neottolemo può crescere, ed è proprio grazie alla centralità della dimensione relazionale che il testo tragico, oltre alla valutazione della moralità del singolo, veicola una riflessione incentrata sul rapporto tra l'uno e gli altri, raggiungendo dunque la dimensione del politico¹⁸.

Ma, com'è noto, sopra gli uomini e gli eroi si stagliano i decreti ineludibili delle Moire, e il destino ha decretato che Filottete debba cedere e Troia cadere. Così, proprio mentre Neottolemo sta per riportarlo a casa, come un *deus ex machina* euripideo appare Eracle, che annulla ogni conflitto e ristabilisce ciò che dev'essere, dando vita a uno dei finali più dibattuti del patrimonio tragico antico¹⁹. I due eroi andranno a Troia, dove Filottete sarà guarito e le giovani conquiste morali di Neottolemo saranno messe a dura prova.

3. Berlino, 1965

Quanto brevemente detto sulla tragedia di Sofocle basterà a immaginare il potenziale provocatorio che anche la più letterale e pedissequa messa in scena avrebbe avuto nella Berlino del 1965, ovvero a poco più di un decennio dalle rivolte del 1953 e soprattutto a soli quattro anni dalla creazione di quel Muro che fece di Berlino Ovest un'isola piantata nel cuore della DDR, rendendo altresì manifesta una divisione storico-politica apparsa già tragica²⁰. Non stu-

¹⁷ Cfr. M. W. BLUNDELL, *Helping Friends and Harming Enemies: A Study in Sophocles and Greek Ethics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989; M. BECK, *Interpreting Sophocles' Philoctetes through Aristotle's Theory of Tragedy. How Do We Educate People To Be Wise?*, Lewiston, Edwin Mellen, 2008.

¹⁸ Cfr. M. JAMESON, *Politics and the Philoctetes*, in «Classical Philology», LI, 4, 1956, pp. 217-227; J. BIANCALANA, *The Politics and Law of Philoctetes*, in «Law and Literature», XVII, 2, 2005, pp. 155-182.

¹⁹ Cfr. R. MITCHELL-BOYASK, *The Athenian Asklepieion and the End of the "Philoctetes"*, in «Transactions of the American Philological Association», CXXXVII, 1, 2007, pp. 85-114.

²⁰ Per un inquadramento storico cfr. M. GEHLER, *Le tre Germanie. Germania Est, Germania Ovest e Repubblica di Berlino*, trad. it. di S. Quarantani, Bologna, Odoya, 2013.

pisce d'altronde che a riscrivere una tragedia così intrisa di interrogativi etico-politici sia Heiner Müller, il drammaturgo tedesco dal profilo biografico quasi interamente sovrapponibile alle tappe storiche fondamentali della Germania novecentesca. Bambino nel periodo hitleriano, adulto nella Germania divisa e maturo durante il processo della riunificazione, la sua esperienza intellettuale si sviluppa a cavallo tra le due Germanie, come ben riassunto dal desiderio icasticamente espresso in un'intervista del 1982: «Io starei volentieri a cavallo del muro, con una gamba di qua, l'altra di là. È forse una posizione schizofrenica, ma non ne trovo altre più realistiche»²¹.

Né sorprende che sia proprio quella di Sofocle la forma letteraria a cui guarda l'autore. Se da un lato la scelta si ricollega ad una predilezione per la scrittura teatrale, in un contesto in cui «l'importanza del teatro nella DDR si basa sull'assenza di altre possibilità di comunicazione col pubblico», cosicché «il teatro ha assunto funzioni che in Occidente svolgono altri media»²², d'altro canto la tragedia appare l'unica forma letteraria entro cui poter realizzare una chiara concezione del lavoro culturale: «Io credo nel conflitto, e in nient'altro; col mio lavoro cerco di rafforzare la fiducia nella positività dei conflitti, delle contraddizioni, del confronto. Non credo esista un'altra strada, non mi interessano le risposte da dare e le soluzioni, che del resto non ho; mi interessano i problemi e i conflitti»²³.

La riscrittura aggredisce il testo sofocleo, mantenendosi vicino ad esso e al contempo distanziandosene²⁴. Scomparso il coro dei marinai, Müller esaspera il dialogismo tragico e fa del conflitto dialettico tra i tre personaggi il fulcro del dramma, che viene così scarnificato fino all'essenziale. Ognuno porta infatti sul palcoscenico il proprio tenace risentimento, caricando la sce-

²¹ H. MÜLLER, *Tutti gli errori. Interviste e conversazioni 1974-1989*, trad. it. di R. Menin, R. Oriani, Milano, Ubulibri, 1994, p. 77. Cfr. anche D. FRIEDMAN (a cura di), *The Cultural Politics of Heiner Müller*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2007.

²² H. MÜLLER, *Tutti gli errori*, cit., p. 77.

²³ Ivi, p. 75.

²⁴ Sul rapporto con Sofocle e sul background letterario di Müller cfr. E. LEFÈVRE, *Sophokles und Heiner Müllers Philoktet*, in S. Gödde, T. Heinze (a cura di), *Skenika: Beiträge zum antiken Theater und seiner Rezeption*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000, pp. 419-438; S. FORNARO, *Officina Filottete. In margine al 'Filottete' di Heiner Müller*, in «Dionysus ex machina», 1, 2010, pp. 186-200.

na di rabbia e odio. Neottolema arriva sull'isola detestando Odisseo, che si è ingiustamente appropriato delle armi del padre, mentre l'orgoglioso eroismo sofocleo di Filottete si trasforma in una follia onirica, che lo porta a sfidare provocatoriamente la morte; tanto che, davanti al figlio di Achille, egli sembra quasi desiderarla sadomasochisticamente:

FIL: Cosa vuoi ancora, hai in mano la mia vita
L'arma che mi nutre, la vittoria è perfetta
Metti il tuo piede sul mio collo, vincitore
Insegna al vinto, quel che tu prima di lui hai imparato
Vinto prima di lui, insegnami a gustare la dolcezza
Della sottomissione, tu sottomesso
Insegna alla mia lingua a bere il suo sputo
Insegna alla mia pancia a misurare la terra davanti a lui
Che mise sotto il piede me, forte di un esercito,
Quando la febbre piegò il mio collo fino a terra.
Nemico dei miei nemici, insegnami le tue gioie.²⁵

Tramite un'insistenza martellante sulla dimensione della corporalità, Müller trasforma Lemno in un ambiente lugubre e violento, attraversato dai corvi continuamente citati dai personaggi. Il buio sinistro che si spande sull'isola si insinua negli animi di chi vi si trova, contribuendo a trasfigurare l'*ethos* dei tre eroi. I dubbi etici di Neottolema perdono la forza paralizzante del precedente greco, per divenire invece deboli e distratti, mentre l'atteggiamento di Odisseo si fa ancora più dispotico e sprezzante²⁶. Lo stesso individualismo di Filottete, che Sofocle ritrae incompatibile col tatticismo odissiaco, si trasforma in un lamento sterile e oscuro, che non riesce a liberarsi dalla gabbia di odio e morte in cui il dolore della ferita lo ha rinchiuso, come emerge dalle parole che rivolge a se stesso:

FIL: E non hai altro amico se non il tuo nemico.
Ingoia il tuo odio, cibo a lungo masticato

²⁵ H. MÜLLER, *Filottete*, trad. it. di P. Kammerer e G. Galvani, Genova, il melangolo, 2003, p. 81.

²⁶ Cfr. M. GRATZKE, *Philoktet, Odysseus, Neoptolemos, Ajax: Anmerkungen zu politischer Rationalität, Terror und Empfindsamkeit bei Heiner Müller*, in «German Life and Letters», LVIII, 1, 2005, pp. 22-40. Il personaggio di Odisseo non è però un banale *villain*, essendo anch'egli coinvolto nella dinamica oppressiva della ragion di Stato. È probabilmente per questa ragione che Müller lo definisce il personaggio più tragico del dramma. Cfr. H. MÜLLER, *Guerra senza battaglia: una vita sotto due dittature*, trad. it. di V. Di Rosa, Rovereto, Zandonai, 2010, p. 131.

Che ti ha nutrito alternato agli avvoltoi
Ringrazia in ginocchio il tuo nemico: te l'ha dato lui
E conservalo negli angoli del tuo corpo
Finché la vendetta non placherà la propria fame[...]
Io ero la ferita, io la carne, che gridava
Verso la flotta e il canto delle vele
Io quello che ha divorato gli avvoltoi
Sotto il dente canino degli anni. Io e io e io.²⁷

Nel finale la ritematizzazione raggiunge gli effetti più dirompenti. Mentre in Sofocle l'apparizione di Eracle fornisce un fine cui la vicenda deve *necessariamente* tendere, nell'orizzonte di Müller non c'è spazio per alcun elemento divino. La scomparsa della cornice ideologica del mito, insieme alla conseguente negazione di ogni giustificazione teleologica di stampo marxista²⁸, provoca non solo un'umanizzazione della vicenda, ma anche una sua mancata risoluzione, che risulta ancor più tragica: mentre sta discutendo con Odisseo, Filottete viene ucciso con un colpo di spada alle spalle proprio da quel Neottolema che avrebbe dovuto salvarlo. Il gesto del giovane pone fine alla diatriba e al contempo rende impossibile quella *Bildung* che era stata il centro del testo greco. Nonostante Odisseo lo definisca subito un ottimo allievo, il gesto di Neottolema non è però la conseguenza di una scelta consapevole, quanto piuttosto il risultato dell'impulsività causata dall'accumulo esasperante dell'odio. E con la scomparsa degli dèi svanisce infine anche quel vincolo di necessità che legava Filottete alla risoluzione della guerra di Troia, cosicché la sua morte non è nient'altro che un banale problema risolvibile dall'intelligenza di Odisseo:

NE.: Le nostre città saranno schiacciate dal troiano
Se lui non ci segue a Troia, hai detto.
OD.: Ho detto questo. E ora dico altro. Siccome
Lui non viene più con noi, ma inutile va
Con piedi sani giù sotto le pietre
Lui l'indispensabile in sette tempeste
La guerra deve finire per noi senza di lui.²⁹

²⁷ H. MÜLLER, *Filottete*, cit., pp. 84-85.

²⁸ Su questo aspetto cfr. B. KAUTE, *The Challenge of Myth: Heiner Müller's "Philoctetes"*, in «Literature and Theology», XIX, 4, 2005, pp. 327-345.

²⁹ H. MÜLLER, *Filottete*, cit., p. 97.

Il dramma si conclude così con Odisseo e Neottolemo che portano via il cadavere di Filottete, mentre il figlio di Laerte imbastisce la storia da esibire una volta tornati a Troia: Filottete è morto da eroe davanti ai troiani giunti a Lemno prima dei greci, e tale racconto mistificatorio – che tanto somiglia a certa propaganda statale – basterà a non insospettire nessuno.

4. *Mito, tragedia, storia*

Dalla comparazione delle due tragedie appare dunque possibile ipotizzare una vicinanza tra Müller e Sofocle che vada oltre le singole riprese testuali e illumini la capacità, comune a entrambi gli autori, di dialogare con le tensioni etico-politiche del proprio tempo.

L'attività del tragediografo greco si snoda infatti attraverso il periodo di massimo espansionismo ateniese, ossia quel V secolo che vede il progressivo affermarsi e decadere del dominio politico di Atene. Il *Filottete*, in particolare – unica tragedia antica databile con certezza – viene messo in scena nel pieno di un momento estremamente critico come la Guerra del Peloponneso, sei anni dopo la sonora disfatta in Sicilia e a soli quattro anni dalla battaglia di Egospotami, che cancellerà definitivamente l'assolutismo demagogico ateniese messo in discussione dalla scena sofoclea. Non solo, ma la parentesi aristocratica del 411 e la conseguente restaurazione della democrazia contribuiscono senza dubbio a rendere la tragedia di Filottete di stringente attualità per il pubblico ateniese³⁰.

Non si tratta ovviamente di compiere arditi parallelismi tra esperienze storiche quanto mai differenti, né di cimentarsi in una prova su cui la critica si è già esercitata sia con Sofocle sia con Müller: poco importa cercar di comprendere quanto il testo greco alluda ad Alcibiade o al figlio di Pericle³¹, così come sarebbe troppo parziale ridurre la complessità del *Philoktet* ad una critica alle figure di Stalin o Trockij³².

³⁰ Sul contesto storico cfr. L. TRITLE, *A New History of the Peloponnesian War*, Malden, Wiley-Blackwell, 2010, pp. 186-210, mentre sul rapporto tra storia ateniese e poetica sofoclea cfr. S. FERRARIO, *Political Tragedy: Sophocles and Athenian History*, in A. Markantonatos (a cura di), *Brill's Companion to Sophocles*, Leiden, Brill, 2012, pp. 447-470.

³¹ Cfr. M. JAMESON, *op. cit.*, pp. 221-224.

³² Cfr. H. MÜLLER, *Guerra senza battaglia*, cit., p. 132. Sui diversi approcci critici al rapporto tra politica e tragedia cfr. D. CARTER, *The Politics of Greek Tragedy*, Exeter, Bristol Phoenix Press, 2007, pp. 21-63.

Postulare una chiara e diretta corrispondenza tra accadere storico e formarsi dell'opera letteraria costituirebbe inoltre una duplice ingenuità, in quanto comporterebbe, da un lato, l'assolutizzazione di un'*intentio auctoris* da tempo messa in discussione dalla teoria della letteratura e, dall'altro, la riduzione del capitale simbolico del testo a puro rispecchiamento del divenire storico. La grandezza di entrambe le tragedie risiede al contrario nella loro capacità di muovere dal dato contingente per assurgere ad una dimensione universale e slegata dalla temporalità storica. In questo quadro, quindi, l'enfatizzazione del portato politico – che, a proposito dell'*Oresteia*, Macleod ha acutamente definito «un'attenzione agli esseri umani in quanto parti di una comunità»³³ – non corrisponde ad un soffocamento della complessità letteraria, ma rappresenta piuttosto una possibile via d'accesso alla comprensione di uno dei principali campi di riflessione dell'arte tragica.

Il compito che quest'ultima assume nei confronti del movimento caotico della storia risulta così consistere nello svelamento di quello che il giovane Lukács descriveva come ordine nascosto del mondo, simile all'ineffabile armonia di un tappeto o di una danza, «come se tutto il tessuto arruffato delle linee aspettasse immobile una sola parola, per diventare chiaro, univoco e comprensibile»³⁴. Di fronte a questa massa apparentemente informe e priva di nessi causali, su cui già Aristotele aveva impostato il problema estetico del rapporto tra tragedia e storia, la lotta che la prima, ancora con Lukács, «conduce per la storia è la sua grande guerra di conquista contro la vita», vale a dire «il tentativo di trovare in essa la sua intenzionalità – irrimediabilmente distante da quella della vita comune – e di riuscire a decifrarla, proprio come sua reale intenzionalità occulta»³⁵. E anche nel rapporto tra Sofocle e Müller tale tensione si irradia su un duplice binario di lontananza e vicinanza: se, cioè, «la vita metafisica dei Greci si svolge entro un cerchio più piccolo del nostro», cosicché «quella compiutezza circolare, da cui trae origine l'essenza trascendentale che caratterizza la loro vita, è per noi spezzata; non potremmo

³³ C. W. MACLEOD, *Politics and the Oresteia*, in «The Journal of Hellenic Studies», CII, 1982, pp. 124-144, p. 127 [trad. mia].

³⁴ G. Lukács, *Metafisica della tragedia: Paul Ernst*, in *L'anima e le forme*, Milano, SE, 2002, pp. 229-262, p. 252.

³⁵ *Ibidem*.

più respirare in un mondo conchiuso»³⁶, permane tuttavia, seppur in un differente contesto storico-politico, quella «tensione trascendentale»³⁷ che sostanza la sopravvivenza e il recupero della forma tragica. Filottete può allora tornare sulla scena e cercare di racchiudere tra le pieghe simboliche della sua vicenda il senso profondo dell'accadere storico non solo perché «il dramma è un gioco; un gioco tra l'uomo e il destino; un gioco dove Dio è lo spettatore»³⁸ (specialmente nella versione di Müller, priva dell'intervento divino risolutore), ma anche e soprattutto perché «oggi – sia il 1910 o il 1965 – noi possiamo nuovamente sperare nell'avvento della tragedia, perché mai come oggi la natura e il destino furono così terribilmente senz'anima, mai come oggi le anime umane percorrono in tanta solitudine le loro strade abbandonate»³⁹, in modo da poter «sperare in un ritorno della tragedia, quando si siano dileguati del tutto gli incerti fantasmi di un ordine di comodo, che la viltà dei nostri sogni ha proiettato sulla natura per crearsi un'illusione di sicurezza»⁴⁰.

Risulta infine produttivo sottolineare come la ricomparsa berlinese di Filottete avvenga grazie ad una concezione del fare letterario condivisa dai due drammaturghi; un'idea, cioè, della letteratura come campo di sperimentazione etica oltre che estetica, il risultato di un corpo a corpo con la stessa Storia da cui il testo trae nutrimento e che processa implacabilmente. Ma mentre l'organizzazione pubblica del teatro ateniese rende quella dei tragediografi greci una sorta di critica interna, finanziata dalla *polis* e inserita nel suo contesto civico-religioso⁴¹, è la natura stessa della DDR a rendere intollerabile l'estetica della provocazione di Müller, che già nel 1961, mentre Walter Ulbricht ordinava la costruzione del Muro, era stato espulso dall'"Unione degli Scrittori"

³⁶ G. Lukács, *Teoria del romanzo*, Milano, SE, 2004, p. 27.

³⁷ Ivi, p. 97.

³⁸ G. LUKÁCS, *Metafisica*, cit., p. 231.

³⁹ Ivi, p. 234.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Cfr. S. GOLDHILL, *The Great Dionysia and Civic Ideology*, in J. Winkler, F. Zeitlin (a cura di), *Nothing to do with Dionysos. Athenian Drama in Its Social Context*, Princeton, Princeton University Press, 1992, pp. 97-129; J. HENDERSON, *Drama and Democracy*, in L. Samons (a cura di), *The Cambridge Companion to the Age of Pericles*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 179-195.

e la sua *pièce Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande* bandita dalle scene⁴². E come un destino simile colpì il *Philoktet* – che, dopo vari divieti di rappresentazione nella Germania Est, andò in scena nel 1968 a Monaco –, il dramma testimonia la lucida volontà di indagare la realtà umana e politica attraverso il linguaggio altro del mito, in un momento in cui il complesso rapporto tra individuo, Storia e scrittura trova in Müller il miglior erede di Sofocle.

Bibliografia

- AUSTIN NORMAN, *Sophocles' Philoctetes and The Great Soul Robbery*, Madison, University of Wisconsin Press, 2011.
- AVEZZÙ GUIDO, *Il ferimento e il rito: la storia di Filottete sulla scena attica*, Bari, Adriatica, 1988.
- BECK MARTHA, *Interpreting Sophocles' Philoctetes through Aristotle's Theory of Tragedy. How Do We Educate People To Be Wise?*, Lewiston, Edwin Mellen, 2008.
- BETTINI MAURIZIO, *Le riscritture del mito*, in G. Cavallo, P. Fedeli, A. Giardina (a cura di), *Lo spazio letterario di Roma antica*, Roma, Salerno, 1989, vol. I, pp. 15-35.
- BIANCALANA JOSEPH, *The Politics and Law of Philoctetes*, in «Law and Literature», XVII, 2, 2005, pp. 155-182.
- BLUNDELL MARY WHITLOCK, *Helping Friends and Harming Enemies: A Study in Sophocles and Greek Ethics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- BRADLEY LAURA, *Cooperation and Conflict: GDR Theatre Censorship, 1961-1989*, Oxford, Oxford University Press, 2010.
- BRILLANTE CARLO, *Filottete: elementi tradizionali, riprese e innovazioni sofoclee*, in «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», XCIII, 3, 2009, pp. 49-77.
- CARTER DAVID, *The Politics of Greek Tragedy*, Exeter, Bristol Phoenix Press, 2007.
- DAVIDSON JOHN, *Homer and Sophocles' Philoctetes*, «Bulletin of the Institute of Classical Studies», 66, 1995, pp. 25-35.
- FERRARIO SARAH, *Political Tragedy: Sophocles and Athenian History*, in A. Markantonatos (a cura di), *Brill's Companion to Sophocles*, Leiden, Brill, 2012, pp. 447-470.

⁴² Cfr. L. BRADLEY, *Cooperation and Conflict: GDR Theatre Censorship, 1961-1989*, Oxford, Oxford University Press, 2010.

- FIORENTINO FRANCESCO, *Philoktet*, in H. Lehman, P. Primavesi (a cura di), *Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, Weimar, Metzler, 2005, pp. 264-268.
- FISCHER-LICHTE ERIKA, *Tragedy's Endurance. Performances of Greek Tragedies and Cultural Identity in Germany since 1800*, Oxford, Oxford University Press, 2017.
- FORNARO SOTERA, *Officina Filottete. In margine al 'Filottete' di Heiner Müller*, in «Dionysus ex machina», 1, 2010, pp. 186-200.
- FRIEDMAN DAN (a cura di), *The Cultural Politics of Heiner Müller*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2007.
- FUSILLO MASSIMO, *Heiner Müller riscrive la tragedia greca*, in F. Fiorentino (a cura di), *Heiner Müller. Per un teatro pieno di tempo*, Roma, Artemide, 2005, pp. 167-176.
- GEHLER MICHAEL, *Le tre Germanie. Germania Est, Germania Ovest e Repubblica di Berlino*, trad. it. di S. Quarantani, Bologna, Odoya, 2013.
- GOLDHILL SIMON, *The Great Dionysia and Civic Ideology*, in J. Winkler, F. Zeitlin (a cura di), *Nothing to do with Dionysos. Athenian Drama in Its Social Context*, Princeton, Princeton University Press, 1992, pp. 97-129.
- GRATZKE MICHAEL, *Philoktet, Odysseus, Neoptolemos, Ajax: Anmerkungen zu politischer Rationalität, Terror und Empfindsamkeit bei Heiner Müller*, in «German Life and Letters», LVIII, 1, 2005, pp. 22-40.
- HARDWICK LORNA, *Reception Studies*, Oxford, Oxford University Press, 2003.
- HENDERSON JEFFREY, *Drama and Democracy*, in L. Samons (a cura di), *The Cambridge Companion to the Age of Pericles*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 179-195.
- HULLER EVA, *Griechisches Theater in Deutschland: Mythos und Tragödie bei Heiner Müller und Botho Strauss*, Köln, Bohlau, 2007.
- JAMESON MARTIN, *Politics and the Philoctetes*, in «Classical Philology», LI, 4, 1956, pp. 217-227.
- KAUTE BRIGITTE, *The Challenge of Myth: Heiner Müller's „Philoctetes“*, in «Literature and Theology», XIX, 4, 2005, pp. 327-345.
- LEFÈVRE ECKARD, *Sophokles und Heiner Müllers Philoktet*, in S. Gödde, T. Heinze (a cura di), *Skenika: Beiträge zum antiken Theater und seiner Rezeption*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000, pp. 419-438.
- LUKÁCS GYÖRGY, *L'anima e le forme*, trad. it. di S. Bologna, Milano, SE, 2002.
- LUKÁCS GYÖRGY, *Teoria del romanzo*, trad. it. di G. Raciti, Milano, SE, 2004.
- MACLEOD COLIN WILLIAM, *Politics and the Oresteia*, in «The Journal of Hellenic Studies», CII, 1982, pp. 124-144.
- MANDEL OSCAR, *Philoctetes and the Fall of Troy: Plays, Documents, Iconography, Interpretations*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1981.

- MITCHELL-BOYASK ROBIN, *The Athenian Asklepieion and the End of the "Philoctetes"*, in «Transactions of the American Philological Association», CXXXVII, 1, 2007, pp. 85-114.
- MÜLLER HEINER, *Tutti gli errori. Interviste e conversazioni 1974-1989*, trad. it. di R. Menin, R. Oriani, Milano, Ubulibri, 1994.
- MÜLLER HEINER, *Filottete*, trad. it. di P. Kammerer e G. Galvani, Genova, il melangolo, 2003.
- MÜLLER HEINER, *Guerra senza battaglia: una vita sotto due dittature*, trad. it. di V. Di Rosa, Rovereto, Zandonai, 2010.
- NUSSBAUM MARTHA, *Consequences and Character in Sophocles' Philoctetes*, in «Philosophy and Literature», I, 1, 1976, pp. 25-53.
- OSTHEIMER MICHAEL, „Mythologische Genauigkeit“: *Heiner Müllers Poetik und Geschichtsphilosophie der Tragödie*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2002.
- ROSE PETER, *Sophocles' Philoctetes and the Teachings of the Sophists*, in «Harvard Studies in Classical Philology», LXXX, 1976, pp. 49-105.
- SCHEIN SETH (a cura di), *Sophocles. Philoctetes*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.
- SEIDENSTICKER BERND, *The Political Use of Antiquity in the Literature of the German Democratic Republic*, in «Illinois Classical Studies», XVII, 2, 1992, pp. 347-367.
- SOFOCLE, *Filottete*, trad. it. di G. Cerri, Milano, Mondadori, 2003.
- STORCH WOLFGANG, RUSCHKOWSKI KLAUDIA (a cura di), *Die Lücke im System. Philoktet Heiner Müller Werkbuch*, Berlin, Theater der Zeit, 2005.
- TESSITORE ARISTIDE, *Justice, Politics, and Piety in Sophocles' „Philoctetes“*, in «The Review of Politics», LXV, 1, 2003, pp. 61-88.
- TRITLE LAWRENCE, *A New History of the Peloponnesian War*, Malden, Wiley-Blackwell, 2010.

LORISFELICE MAGRO
Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia

Tre versioni di Pilato
Obbedienza e ribellione al disegno divino
in France, Soldati e Caillois

Abstract

Christian tradition has made of Pontius Pilate the perfect example of indolence and cowardice. However, the character and his role in the Scriptures have inspired several authors to imagine uchronies, morality plays and rewritings that form a remarkable literary corpus.

The first part of my paper will be focused on three literary works expressly dedicated to the officer: *Le Procureur de Judée* (1892) by Anatole France, *Ponzio Pilato* (1924) by Mario Soldati and *Ponce Pilate* by Roger Caillois. Then, I will focus on Caillois' character construction showing its unicity: while the other versions reiterate the canonical stereotype, the story written by the French scholar presents a strong moral man, deeply resolved to observe his ethical views, even though this means transgressing political reasons, personal interest, even God's Will.

La tradizione cristiana ha fatto di Ponzio Pilato un esempio assoluto di indolenza e codardia; il suo ruolo nei vangeli ha però ispirato uchronie, drammi morali, riscritture che costituiscono un repertorio letterario di un certo valore.

Nel mio articolo intendo in prima istanza illustrare brevemente tre opere dedicate al personaggio: *Le Procureur de Judée* (1892) di Anatole France, il dramma teatrale *Ponzio Pilato* (1924) di Mario Soldati e *Ponce Pilate* (1961) di Roger Caillois; in un secondo momento mi concentrerò su quest'ultimo dimostrando come, a differenza delle altre versioni che tendono a riproporre lo stereotipo, la storia scritta dall'autore francese presenti un uomo così risoluto nell'osservare la propria morale da essere pronto a trasgredire ragioni di Stato, ragioni personali, perfino la volontà di Dio.

1. *Introduzione*

Fatta eccezione per alcune tradizioni apocriefe e la sua venerazione come santo da parte della Chiesa ortodossa etiope, nella letteratura cristiana canonica la figura di Ponzio Pilato è indubbiamente posta a proverbiale esempio negativo. Anche dalle poche fonti che attestano la storicità della figura, nelle

cronache coeve come le *Antiquitates iudaicae* di Flavio Giuseppeo nella ricostruzione storiografica sulla vita di Gesù, dal classico Renan¹ al più recente Carter², emerge il ritratto di un funzionario pigro se non decisamente inadatto alla sua carica, e non mancano analisi che lo pongono addirittura come l'unico, vero antagonista³ nel racconto della vita di Gesù.

Il personaggio e le sue azioni hanno però una natura paradossale – la Storia che si compie per mezzo di un atto di puro lassismo – che continua a esercitare il suo fascino tanto nel dibattito intellettuale quanto in termini divulgativi – si pensi al recente successo della ricerca di Aldo Schiavone⁴ sulla figura – e non poteva quindi non stimolare l'immaginazione narrativa di più di un autore: riflettere sull'eventualità di una anche minima presa di coscienza di Pilato riguardo la sua centralità nello svolgersi del disegno divino apre a ucronie, drammi morali e riscritture che costituiscono ormai un repertorio contenuto ma significativo di opere diverse, tanto nel genere e nella rilevanza letteraria quanto nella distanza o nella fedeltà agli episodi dei vangeli riguardanti il funzionario romano.

Al fine di scongiurare la riduzione della ricerca a una descrizione diacronica delle versioni letterarie della figura, si è scelto in prima istanza di dedicare lo studio a opere con Pilato come protagonista, escludendo così, ad esempio, il celeberrimo Pilato de *Il maestro e Margherita* o la descrizione filtrata dall'*autofiction* ne *Il regno* di Emmanuel Carrère.

Nel tentativo di restituire allo stesso tempo l'eterogeneità del corpus, si è preferito prendere in considerazione tre opere diverse per genere, epoca e contesto di produzione: il racconto *Il procuratore di Giudea* di Anatole France, il dramma teatrale *Ponzio Pilato* di Mario Soldati e l'omonimo romanzo breve di Roger Caillois; si è inoltre deciso di presentarle secondo un criterio di fedeltà alla versione canonica della figura, dalla più vicina alla più originale.

¹ E. RENAN, *La Vie de Jésus* (1863), trad. it. di F. Grisi, *La vita di Gesù*, Roma, Newton Compton, 1990.

² W. CARTER, *Pontius Pilate: Portraits of a Roman Governor*, Collegeville, Minn., Liturgical Press, 2003.

³ C. CALLON, *Pilate the Villain: An Alternative Reading of Matthew's Portrayal of Pilate*, in «Biblical Theology Bulletin», XXXIII, 2, 2006, pp. 62-71.

⁴ A. SCHIAVONE, *Ponzio Pilato. Un enigma tra storia e memoria*, Torino, Einaudi, 2016.

2. *Il Pilato canonico di Mario Soldati*

Il testo migliore, data la sua fedeltà al catechismo, per iniziare l'indagine sul procuratore è *Ponzio Pilato*⁵ di Mario Soldati, tragedia in tre atti composta per un concorso drammatico indetto dalla Federazione Giovanile Cattolica di Torino.

L'opera segna l'esordio a stampa dell'autore torinese e, attraverso fonti di varia natura, «dalle riscritture medievali sino a *Le memorie di Giuda* – pseudo Vangelo di Giuda in chiave anticlericale, con Pilato fra i protagonisti –» del 1870 a «un *Pilato* del 1883, saggio storico ed esegetico di un deputato meridionale del parlamento unitario, Marzio Francesco Protocarafa Pallavicino duca di Maddaloni»⁶, segue un Pilato molto vicino a quello canonico: il funzionario compie un percorso di messa in discussione delle sue azioni, guidato verso la cristianizzazione dalla moglie Procula e dal liberto Carminio, fino alla ricaduta nel peccato e nell'abiura dinanzi a dei legionari che lo colgono in flagrante al ritorno da una messa.

PILATO: Io ti ripeto che non ho mai saputo nulla di Carminio! Io non conosco questo Gesù!

CARMINIO: Perché dici questo, Pilato? [...]. Oh, Gesù, di nuovo egli ti ha tradito! Di nuovo egli si è vergognato di Te. Di nuovo egli ha respinto la tua grazia e la tua misericordia [...]. Oh Gesù Dio, fallo forte per la sua ultima e suprema battaglia: che innanzi alla morte, almeno allora, egli Ti riconosca. Fa che non siano vane le sue povere lacrime di sposo e di padre, di uomo debole e anelante a una fede più certa.⁷

Più che il dramma in sé, che presenta tutti i limiti propri dell'opera giovanile, è proprio il finale, o meglio la sua storia a risultare interessante, come lo stesso scrittore ha avuto occasione di affermare ricordando i suoi esordi come autore teatrale:

Il primo libro che pubblicai fu proprio una tragedia: *Pilato*. La cosa è curiosa. Inviai il manoscritto ad un concorso indetto dalla Sei [...]. Poco tempo dopo mi arrivò un telegramma così concepito: «Giuria disposta premiare togliendo pentimento Pilato». Ebbene, confesso di aver tolto il pentimento, pur cercando di non tradire il mio testo.⁸

⁵M. SOLDATI, *La madre di Giuda. Ponzio Pilato*, Torino, Aragno, 2010 [1924], pp. 31-106.

⁶G. JORI, *Introduzione*, in *ivi*, pp. VII-XLV, pp. X-XXII.

⁷M. SOLDATI, *op. cit.*, p. 105.

⁸P. PAGANIN, *Valzer dell'opera prima. Intervista a Mario Soldati*, «L'Unità», 29/06/1988.

Difficile non cogliere un parallelismo tra la condizione di Pilato e quella di un Mario Soldati e i suoi primi guai con la censura; l'esito di quest'ironica tensione è una rivisitazione della figura non distante da quella tramandata nella dottrina cattolica, incapace di mantenere uno slancio di coraggio, compiere scelte che vadano al di là della convenienza contingente, soprattutto dinanzi alla minaccia dell'ordine costituito.

3. *Il Pilato senza memoria di Anatole France*

Privo di qualsiasi inclinazione alla redenzione è il protagonista della più nota delle riscritture selezionate, *Le Procureur de Judée*⁹, racconto breve di Anatole France inserito nell'antologia del 1892 *L'Étui de nacre* e concepito come seguito delle vicende raccontate nei Vangeli.

Sopravvissuto grazie al potere della letteratura alla verità storica che lo vuole morto suicida e in disgrazia, il Pilato di France, costruito sui riferimenti storici presenti nell'opera di Tacito, è superbo, rancoroso nei confronti di chi ha ostacolato la sua carriera, antisemita perché sdegnosamente intollerante dinanzi all'intensità che anima il dibattito teologico e degli abitanti di Giudea, per lui nient'altro che ostacoli alla buona amministrazione della provincia:

Pontius Pilatus secoua tristement la tête.

– Une naturelle sollicitude, dit-il, et le sentiment du devoir m'ont porté à remplir les fonctions publiques non seulement avec diligence, mais encore avec amour. Mais la haine m'a poursuivi sans trêve [...].

Tu m'as vu, Lamia, quand, au début de mon gouvernement, éclata la première révolte. Est-il besoin de t'en rappeler les circonstances ? La garnison de Césarée était allée prendre ses quartiers d'hiver à Jérusalem. Les légionnaires portaient sur leurs enseignes les images de César. Cette vue offensa les Hiérosolymites qui ne reconnaissaient point la divinité de l'empereur, comme si, puisqu'il faut obéir, il n'était pas plus honorable d'obéir à un dieu qu'à un homme. Les prêtres de la nation vinrent, devant mon tribunal, me prier avec une humilité hautaine de faire porter les enseignes hors de la ville sainte. Je m'y refusai par respect pour la divinité de César et la majesté de l'Empire. Alors la plèbe, se joignant aux sacerdotés, fit entendre autour du prétoire des supplications menaçantes. [...]. Tu fus alors témoin de mon humiliation, Lamia. Sur l'ordre de Vitellius, je dus renvoyer les enseignes à Césarée. Certes, cette honte ne m'était pas due.¹⁰

⁹A. FRANCE, *Il procuratore della Giudea*, trad. it. di L. Sciascia, Palermo, Sellerio, 1980 [1892].

¹⁰Ivi, pp. 14-18.

Lamia, coprotagonista del racconto e «pendant plus de dix ans hôte et compagnon»¹¹ di Pilato, riporta però al lettore una storia diversa, rivelando la natura menzognera dell'amico. Pur ascoltando i suoi sfoghi e riconoscendogli dei meriti, infatti, non può fare a meno di sottolineare i limiti umani e politici del vecchio sodale:

– Les Juifs, répondit Lamia, sont très attachés à leurs coutumes antiques. Ils te soupçonnaient, sans raison, j'en conviens, de vouloir abolir leur loi et changer leurs mœurs. Souffre, Pontius, que je te dise que tu n'as pas toujours agi de sorte à dissiper leur malheureuse erreur. Tu te plaisais, malgré toi, à exciter leurs inquiétudes, et je t'ai vu plus d'une fois trahir devant eux le mépris que t'inspiraient leurs croyances et leurs cérémonies religieuses.¹²

L'ormai anziano funzionario è fin troppo inaridito dal risentimento per comprendere la tolleranza di Lamia, che si lascia andare, nell'ebbrezza del vino, a un disperato tentativo di commuoverlo, di stimolare in lui un sentimento, un ricordo:

– J'ai connu une Juive de Jérusalem qui, dans un bouge, à la lueur d'une petite lampe fumeuse, sur un méchant tapis, dansait en élevant ses bras pour choquer ses cymbales. Les reins cambrés, la tête renversée et comme entraînée par le poids de ses lourds cheveux roux, les yeux noyés de volupté, ardente et languissante, souple, elle aurait fait pâlir d'envie Cléopâtre elle-même [...]. Elle disparut un jour, et je ne la revis plus. Je la cherchai longtemps dans les ruelles suspectes et dans les tavernes. On avait plus de peine à se déshabituer d'elle que du vin grec. Après quelques mois que je l'avais perdue, j'appris, par hasard, qu'elle s'était jointe à une petite troupe d'hommes et de femmes qui suivaient un jeune thaumaturge galiléen. Il se nommait Jésus; il était de Nazareth, et il fut mis en croix pour je ne sais quel crime. Pontius, te souvient-il de cet homme?
Pontius Pilatus fronça les sourcils et porta la main à son front comme quelqu'un qui cherche dans sa mémoire. Puis, après quelques instants de silence :
– Jésus ? murmura-t-il, Jésus, de Nazareth? Je ne me rappelle pas.¹³

Neanche «l'amoroso ricordo» di Maria Maddalena, attraverso cui «Elio Lamia arriva a ricordare Cristo» e «lo scettico France, e il suo scettico apo-

¹¹ Ivi, p. 12.

¹² Ivi, p. 24.

¹³ Ivi, p. 31.

logo, si consegnano all'amore»¹⁴, convincono il protagonista del racconto il quale, pur ricordando la cacciata dei mercanti dal tempio¹⁵, non riesce a collegarlo al Messia o non vuole farlo: nella sua narrazione ucronica il Nobel francese consegna alla storia della letteratura un Pilato avvilito, invecchiato nell'incapacità di cogliere la responsabilità delle sue azioni e la loro terribile grandezza.

4. *Il Pilato umanista di Roger Caillois*

Nel romanzo breve del 1961 di Roger Caillois, la rappresentazione del funzionario si discosta fin dall'inizio da ogni precedente. Ci si trova sì davanti a un burocrate ingrigito, ma stavolta lo si vede soffrire enormemente della sua condizione, come è evidente quando riflette sulla sua subalternità rispetto alle istituzioni religiose della regione, in riferimento al caso delle insegne già citato da France:

Cette servitude politique l'indignait. En outre, représentant de Tibère, il incarnait évidemment l'ordre, la raison et la loi, la justice et le pouvoir. Il souffrait que les directives reçues fussent absurdes au point que, pour éviter les heurts, qui d'ailleurs ne pouvaient manquer de se produire de temps en temps, il dû consentir à des simagrées.¹⁶

Una volta introdotto, il personaggio inizia la sua giornata da procuratore incontrando Anna e Caifa, i sacerdoti venuti a chiedergli di poter condannare un esaltato di nome Gesù, che dichiara di essere il Messia e tiene comizi sovversivi. I capitoli successivi seguono Pilato nell'inchiesta mettendo in scena una serie di incontri che lo vedono indagare e confrontarsi sul caso con, nell'ordine: la moglie Procula, appena svegliatasi da un sogno sul Messia, il consigliere politico Menenio, Giuda, che si dimostra consapevole della sua missione divina, un Gesù perso nei suoi deliri da illuminato, l'amico mesopotamo ed «esperto di onirocritica»¹⁷ Marduk e, infine, se stesso, tanto da lucido quanto nei deliri di un'insonnia febbrile.

¹⁴L. SCIASCIA, *Nota al testo*, in A. France, *op. cit.*, p. 38.

¹⁵Ivi, p. 24.

¹⁶R. CAILLOIS, *Ponce Pilate*, Paris, Gallimard, Edizione digitale, 2015 [1961], p. 13.

¹⁷R. CAILLOIS, *Ponzio Pilato*, trad. it. di L. De Maria, Torino, Einaudi, 1963 [1961], p. 52.

Se le dichiarazioni di chi si dice ispirato da Dio lasciano freddo, se non infastidito, il funzionario, Menenio, da consigliere politico, è nei fatti l'unico che si dimostra capace di convincerlo, almeno momentaneamente. È qui che si marca la differenza anche con il riferimento letterario più evidente del testo: *Tre versioni di Giuda* di Jorge Luis Borges. Se nel racconto contenuto in *Finzioni* le disquisizioni teologiche sono protagoniste di un grande gioco ironico già tendente al postmodernismo, qua il tema cardine è in prima istanza politico e, in un certo senso, rimarrà tale fin nelle sue digressioni più metafisiche, conferendo all'opera un valore d'impegno difficilmente riscontrabile nella poetica dello scrittore argentino:

Au reste, innocent ou non, peu nous importe. Pour une fois, je suis de l'avis de Caïphe, non pas que j'approuve l'argument que cette fripouille met en avant, quand il discute avec vous, mais je souscris au principe qui inspire sa politique et qui est plus ou moins le suivant: «Il est avantageux qu'un homme périsse pour le salut du peuple». On l'a exprimé autrement: «Il vaut mieux une injustice qu'un désordre». [...]

Donnez le choix à la foule entre Jésus et un brigand que j'ai dans un cachot et qui s'appelle Barrabas. Soyez assuré que la foule choisira le voleur. [...]

Signifiez que vous obéissez à la tradition en graciant le prisonnier qu'ils préfèrent et que vous vous lavez les mains de la mort de l'autre. Je ne parle pas par métaphore: il est nécessaire que vous vous laviez les mains sur l'estrade, réellement publiquement.

«Certes se répétait-il, mieux vaut une injustice qu'un désordre.» Il connaissait l'antienne. Sans doute, qu'importe qu'au hasard un sang vil soit versé. Le salut de tous justifie le sacrifice d'un seul. Mais pourquoi officialiser en quelque sorte l'iniquité, lui donner rang de sagesse, prestige d'idéal? Pilate pouvait, avait pu, agir selon ces formules. Mais il les réprouvait et il lui répugnait qu'on les citât devant lui.¹⁸

Anche la ragion di stato appare insufficiente a giustificare un atto così iniquo come il sacrificio del singolo per il bene della collettività. Proprio la dissonanza tra la morale professata e il suo esercizio, Pilato si abbandona a una riflessione profonda sulla sua condizione emotiva e psicologica, ricostruendo i contorni della storia della sua decadenza intellettuale e umana:

Les satisfactions apportées par le devoir accompli, par la poursuite désintéressée de la justice, par un élan de générosité qui n'est pas resté théorique, qui fut traduit

¹⁸R. CAILLOIS, *Ponce*, cit., pp. 36-39.

par des actes, ces satisfactions demeurent précaires, douteuses, coûteuses. La récompense est rarement à la mesure des sacrifices consentis. De la sorte, ceux-ci conservent leur valeur, mais aussi leur rareté. Chacun se décourage, adopte peu à peu une conduite plus prudente, plus égoïste. Il laisse se détériorer en lui une intransigeance qu'il ne recouvrera jamais plus. Il continue d'en ressentir le besoin. Beaucoup cherchent alors dans l'art ou dans quelque raffinement extérieur, des substituts destinés à leur donner le change. Ils espèrent y trouver l'équivalent de la pureté ou de la perfection, de l'absolu qui les avaient d'abord séduits dans un domaine plus secret et plus exigeant. Ils s'imaginent poursuivre désormais un idéal parallèle dans un univers étanche, exempt de sursauts, de périls, de confusions, où il n'est plus nécessaire de se dévouer ni de payer de sa personne. Un tel repli apparaît d'ordinaire comme le fruit de la sagesse et de l'expérience, mais le cœur n'est pas dupe. Il sait qu'il s'agit d'une démission irrémédiable. L'esprit, la sensibilité apprécient maintenant d'exquis plaisirs, qui d'ailleurs ont leur noblesse et qui sont, en effet, la fleur de toute civilisation. Ils font oublier beaucoup de choses, pas toutes, pas le reste, pas le remords d'une perte essentielle, subie le jour où le sens primitif, inexpugnable, de la solidarité humaine fut comme disgracié au profit de l'amour de l'art ou de quelque autre passion luxueuse. Pilate en avait conscience.¹⁹

Il burocrate sembra, dunque, stretto nella morsa dei due stati emotivi interdipendenti che il critico culturale Mark Fisher ha efficacemente descritto come «impotenza riflessiva» – la condizione di consapevolezza della difficoltà di una situazione unita a una consapevolezza ancor maggior della propria impotenza nei riguardi della stessa – e la conseguente «edonia depressa»: «non tanto l'incapacità di provare piacere, quanto l'incapacità di non inseguire altro che il piacere»²⁰, la sensazione che manchi qualcosa ma senza che questo si traduca in un'azione risolutiva.

Nel soffermarsi a lungo sulle riflessioni del protagonista e dedicando invece poca attenzione al confronto tra Cristo e Pilato sulla domanda «Che cos'è la verità?» – episodio caro anche al dibattito filosofico da Nietzsche, come rileva Giorgio Fontana²¹ nella nota alla più recente edizione italiana del testo, almeno fino ad Agamben²² – Caillois introduce quello che nel finale si rivelerà come il cuore tematico del testo: qual è il potere e quali sono i limiti e i doveri dell'agire umano?

¹⁹ Ivi, pp. 40-41.

²⁰ M. FISHER, *Realismo capitalista*, trad. it. di V. Mattioli, Roma, Nero, 2018 [2009], pp. 58-59.

²¹ G. FONTANA, *Nota al testo*, in R. Caillois, *Ponzio Pilato*, Palermo, Sellerio, 2016 [1961], p. 140.

²² G. AGAMBEN, *Pilato e Gesù*, Milano, Nottetempo, 2018.

Al prefigurarsi di questi dubbi nel suo umore già incupito, il funzionario decide di chiedere un'ultima opinione al sapiente Marduk, per la cui cultura nutre tanta stima da riuscire a tollerare gli aspetti più misterici dei suoi discorsi, che l'autore costruisce in un saggio di stile che vale l'intero scritto:

Il n'y aura plus de maîtres ni d'esclaves, continua Mardouk. Voilà ce qu'ils annoncent. Si leurs prédictions, qui ne sont que leurs espoirs, se réalisent, les relations entre les hommes seront transformées à jamais. Comme vous le savez, je passe mon temps à étudier les religions. Je vous le dis sérieusement: le meilleur de l'homme est dans celle-ci, et si je ne croyais pas à toutes, je demanderais le baptême qui est le rite qui introduit dans leur communauté. Je vous le jure, Procureur, si cette religion triomphe, on ne comptera plus les années à partir de la fondation de Rome, mais à partir de la naissance du Maître de Justice. Avec raison, selon moi, car cette date aura été marquée effectivement par un événement de plus de conséquences que la fondation d'une capitale. [...]

Mardouk voulait montrer comme tout s'enchaînait jusqu'au plus infime détail et comme la multitude infinie des événements pouvait se trouver implicitement contenue dans une semence imperceptible: le choix du chemin où s'engager lors d'un carrefour décisif. Mais qui pouvait savoir d'avance quelle bifurcation était décisive? Que Pilate prît garde! Peut-être était-ce lui qui allait se trouver à l'un de ces carrefours secrets où un acteur aveugle, négligent ou distrait orientait pour longtemps le destin de l'humanité entière. Comme surcroît de preuve, Mardouk inventa (ou crut inventer) les noms des théologiens de l'avenir qui consacraient des dissertations savantes au rêve de Procula, il précisa le titre monotone de ces mémoires, la date et la ville de leur publication, celui de Gotter édité à Iéna en 1704, celui de Johan Daniel Kluge à Halle en 1720, celui d'Herbart à Oldenburg en 1735, toutes dates de l'ère future. Il trouva même un nom admissible pour l'écrivain français qui, un peu moins de deux mille ans plus tard, reconstituerait et publierait cette conversation aux éditions de la Nouvelle Revue Française, se flattant sans doute de l'avoir imaginée.²³

Non previsto da Marduk è invece l'effetto della sua divinazione sull'amico: l'ineluttabilità intrinseca nell'oracolo finisce per essere la molla capace di far saltare definitivamente l'indolente gabbia dorata del procuratore, che in una notte di febbre coglie per la prima volta le potenzialità del ruolo che potrebbe assumere ribellandosi a quello, passivo, che tutti vorrebbero attribuirgli per rassegnazione, convenienza, furore onirico, vanagloria:

Il raisonnait déjà à demi mécaniquement. Son consentement à la mort du Prophète devenait saint, indispensable, décrété de toute éternité par une Vo-

²³ R. CAILLOIS, *Ponce*, cit., pp. 69-77.

lonté supérieure qui, d'en haut, comptait sur son mauvais courage. La mort ignominieuse d'un Dieu, permise par son égoïsme, apportait la Rédemption au genre humain. Pas seulement d'ailleurs au genre humain. Un Dieu ne pourrait restreindre le bénéfice du rachat aux seuls habitants de la terre. Il devait également rédimmer les races multiples qui, selon les pythagoriciens ou peut-être Démétrius de Lampsaque, vivaient sur les innombrables planètes, depuis l'origine des temps, une histoire synchrone, identique dans les moindres détails à celle des humains. Demain, à l'aube, sur chacun des astres dispersés dans l'infini du firmament se déroulerait la même scène que sur la terre. Ponce Pilate, d'innombrables Ponce Pilate se laveraient les mains en public afin que d'innombrables Messies fraternels, déjà arrêtés par des patrouilles à la solde de Grands Prêtres homologues, sur l'indication de traîtres parallèles, fussent suppliciés simultanément sur d'innombrables croix interchangeables. Alors, dans l'immensité de l'éther, commencerait sur chaque planète la succession rigoureuse des mille et mille événements conjecturés par Mardouk et qu'aucun Pilate n'avait licence d'empêcher de se produire.²⁴

Il rischio di non agire secondo libero arbitrio, contrariamente a quanto si era prefissato in una giovinezza intellettuale e impegnata, scuote il procuratore, che, nello stupore generale, decide di liberare Gesù:

Le lendemain, Pilate interdit à Ménénus, stupéfait, d'installer à Gabbatha aiguière, bassin et linge. Il lui donna, en revanche, des instructions fort précises sur l'emploi et la répartition des cohortes, afin de rendre impressionnant un déploiement de force qui ne pouvait être considérable. Au tribunal, devant la foule houleuse, il proclama l'innocence de Jésus, l'élargit et l'assura de la protection des légionnaires aussi longtemps qu'il serait utile. Il y eut des émeutes et de nouveau, selon la formule accoutumée, plusieurs morts et d'assez nombreux blessés.²⁵

Onorando la riscoperta del libero arbitrio come mezzo d'espressione dell'influenza dell'essere umano sul mondo da parte di Pilato, Caillois lascia al lettore la libertà di immaginare i possibili risvolti uchronici dell'epilogo, informandolo del fatto che «à cause d'un homme qui réussit contre toute attente à être courageux, il n'y eut pas de christianisme. À l'exception de l'exil et du suicide de Pilate, aucun des événements présumés par Mardouk ne se produisit. L'histoire, sauf sur ce point, se déroula autrement»²⁶.

²⁴ Ivi, pp. 103-104.

²⁵ Ivi, p. 111.

²⁶ Ivi, p. 113.

Questo Pilato non vuole lavarsi le mani, «gloria e il disonore, a lui il Giusto o, almeno, il Sottomesso per eccellenza»²⁷ o vestire i panni dell'ignavo, ma di indossare quelli dell'umanista, ovvero di chi professa «l'affermazione della libertà e della potenza dell'uomo» non come «libertà dalla legge o dalla costrizione politica. È semmai libertà ontologica: indipendenza da ogni forma predeterminata, e quindi possibilità di creare forme che non preesistono nella mente di Dio»²⁸.

Per quanto il funzionalismo politico possa apparire comodo e utile e la narrazione messianica sembri grandiosa e confortante, Pilato è ormai convinto di una visione della storia emancipata «dalla presenza di un Dio che non è più necessario a spiegare l'azione umana: detta altrimenti, la forma delle cose non dipende dalla volontà di Dio, ma dall'azione dell'uomo»²⁹.

Una volta acquisita questa coscienza, ogni atto umano si rivela nel suo dover essere atto politico, morale, ontologico: non bastano né il senso comune né l'ordine costituito a impedire il suo svolgersi; tanto più grande è l'ordine presentato come inalterabile, quanto più deve esserlo l'anelito di ribellione.

5. Conclusioni

Laddove il Pilato di Soldati, come il suo giovane autore, non riesce a ribellarsi alla censura religiosa e quello di France incarna, con mezzo secolo di anticipo su *La banalità del male*, la brutalità insensibile scambiata per scetticismo da funzionari insensibili e noncuranti, Caillois dona al suo il vigore dell'azione umana come forza capace di inventare un futuro che non sia già stato scritto.

La ricerca sulla figura ovviamente potrebbe ancora procedere: tra i grandi esclusi, per ragioni di tempo e spazio, nella fase di selezione dei testi spiccano sicuramente, oltre alle già citate opere di Bulgakov e Carrère, un racconto di Dürrenmatt del 1946 e i testi che spostano l'attenzione su Procula a opera di Elena Bono e Gertrud Von Le Fort.

Un studio a parte meriterebbero inoltre le versioni cinematografiche: anche nella settima arte Ponzio Pilato è stato utilizzato sovente come simbolo di

²⁷ Ivi, p. 75.

²⁸ F. BERARDI, *Futurabilità*, Roma, Nero, 2018, p. 77.

²⁹ *Ibidem*.

inettitudine – si pensi alla parodia dei Monty Python in *Life of Brian* – o, più dignitosamente come protagonista di grandi drammi morali, come accade ne *L'inchiesta*, film di Damiano Damiani sceneggiato da Ennio Flaiano e Suso Cecchi D'Amico e concepito, pur mostrando più di un'eco della rappresentazione offerta da Caillois, come libero adattamento del racconto di France.

Bibliografia

- AGAMBEN GIORGIO, *Pilato e Gesù*, Milano, Nottetempo, 2018.
- BERARDI FRANCO «BIFO», *Futurabilità*, Roma, Nero, 2018.
- BORGES JORGE LUIS, *Tre versioni di Giuda*, in *Finzioni*, trad. it. di F. Lucentini, Torino, Einaudi, 1955 [1944], pp. 142-148.
- CAILLOIS ROGER, *Ponce Pilate*, Paris, Gallimard, Edizione digitale, 2015 [1961].
- CAILLOIS ROGER, *Ponzio Pilato*, trad. it. di L. De Maria, Torino, Einaudi, 1963 [1961]; a cura di G. Fontana, Sellerio, Palermo, 2016.
- CALLON CALLIE, *Pilate the Villain: An Alternative Reading of Matthew's Portrayal of Pilate*, in «Biblical Theology Bulletin», XXXIII, 2, 2006, pp. 62-71.
- CARTER WARREN, *Pontius Pilate: Portraits of a Roman Governor*, Collegeville, Minn., Liturgical Press, 2003.
- FISHER MARK, *Realismo capitalista*, trad. it. di V. Mattioli, Roma, Nero, 2018.
- FRANCE ANATOLE, *Il procuratore della Giudea*, trad. it. di L. Sciascia, Sellerio, Palermo, 1980 [1892].
- RENAN ERNEST, *La Vie de Jésus* (1863), trad. it. di F. Grisi, *La vita di Gesù*, Roma, Newton Compton, 1990.
- SANNA MANUELA, *Ponzio Pilato e la metafora del potere nella sua forma di verità*, in «Laboratorio dell'ISPF», V, 1, 2008, pp. 21-27.
- SCHIAVONE ALDO, *Ponzio Pilato. Un enigma tra storia e memoria*, Torino, Einaudi, 2016.
- SOLDATI MARIO, *La madre di Giuda. Ponzio Pilato*, a cura di Giacomo Jori, Torino, Arago, 2010 [1924].
- STILE ALESSANDRO, *Pilato sempre*, in «Laboratorio dell'ISPF», V, 1, 2008, pp. 4-20.

SALVATORE IACOLARE
Università degli Studi di Napoli Federico II

Rivoluzioni napoletane
Masaniello tra storia ed èpos

Abstract

As it occurs to the great figures that mark history, Masaniello soon became an object of interest and a literary subject. The proposed intervention aims to deepen two of the most significant attempts to *narrate* – in a literary key and in the Neapolitan dialect – the history of July 1647: *Napole accoiato* by Francesco Oliva and *Storia de li remmure de Napole* by Nicola Corvo. Corvo's work, articulated in *Iornate*, tends to an historical approach; the Oliva's poem is instead divided into *Canti* and draws on the textual and topical repertoire of the epic.

Come accade alle grandi figure che segnano la storia, Masaniello divenne presto oggetto d'interesse e soggetto letterario. L'intervento proposto mira all'approfondimento di due tra i tentativi più significativi di *raccontare* – in dialetto napoletano ed in chiave letteraria – la storia del luglio 1647: *Napole accoiato* di Francesco Oliva e la *Storia de li remmure de Napole* di Nicola Corvo. Mentre l'opera di Corvo, articolata in *Iornate*, tende ad un approccio storico, il poema di Oliva è diviso invece in *Canti* e attinge al repertorio testuale e tipico dell'epica.

1.

Nei primissimi anni dopo la sua morte, il personaggio di Masaniello divenne oggetto di grandissimo interesse e soggetto letterario¹. La straordinarietà della sua vicenda, infatti, indusse diversi autori coevi ad accostarlo immediatamente al mito, instaurando dei paralleli – anche piuttosto impegnativi – con grandi personaggi del mondo classico. Questo avvenne sia con *exempla* positivi, per testimoniare come la fulminante ascesa del pescatore non costituisse

¹ Alcune recenti pagine sul filtrato masanelliano tra storia e letteratura si trovano in D. DE LISO, *Da Masaniello a Eleonora Pimentel: Napoli tra storia e letteratura*, Napoli, Loffredo, 2016, pp. 117-130.

un *unicum* nella storia², sia in un'accezione più fatalista, per documentare quanto la sua caduta fosse inevitabile³. Con il passare del tempo, inoltre, la figura del capopopolo, che in principio aveva tratto dal mito vigore e legittimità, finì per diventare essa stessa *mitica*, iconica, sprigionando un'influenza che fu poi veicolata nei modi più disparati⁴.

Da un punto di vista letterario, all'interno del *continuum* di interpretazioni alle quali il personaggio di Masaniello venne sottoposto, un caso piuttosto interessante è quello relativo a due poemetti settecenteschi in dialetto napoletano sull'argomento: *Storia de li remmure de Napole* di Nicola Corvo⁵, e *Napole acquietato* di Francesco Oliva⁶.

² In B. RICCA, *Historia del tumulto di Napoli*, in ms. Napoli, Biblioteca Nazionale di Napoli, XIV.B.37, cc. 17r-17v. Masaniello veniva infatti inserito in una scia di personaggi dagli umili natali pervenuti poi al potere: «Tarquinio Prisco figliuolo d'un peregrino, Aulerio e Galerio, nati d'agricoltori, Valentiano che fu contessor di corde» (la citazione è da A. MUSI, S. DI FRANCO, *Mondo antico in rivolta (Napoli 1647-48)*, Manduria-Bari-Roma, Lacaita, 2006, p. 13).

³ Il pescatore venne avvicinato, ad esempio, alle figure di Majone Pugliese di Bari e del console Seiano in T. SIMONETTA, *Historia delle rivoluzioni di Napoli dell'anno 1647, scritta dal dottor Tarquinio Simonetta napoletano*, in ms. Napoli, Biblioteca Nazionale di Napoli, XV. E. 49, cc. 105v-107r.

⁴ Nell'*Anticamera di Plutone*, ad esempio, attraverso le parole di Masaniello veniva certificata la bontà di un eventuale insediamento a Napoli del duca di Guisa, Enrico di Lorena (*Anticamera di Plutone*, in ms. Napoli, Biblioteca Nazionale di Napoli, Branc. II.F.7. Il testo è consultabile in A. MUSI, S. DI FRANCO, *op. cit.*, pp. 71-91). Nell'Ottocento, addirittura, Mazzini ne fece un eroe patriottico, proponendolo al popolo come modello da imitare: «È lui, lui stesso, lui solo, il Popolo, il Popolo che ha creato re Masaniello, il povero pescatore, il Popolo che ha visto i bagliori dell'incendio della sua flotta e vi ha letto un segno del proprio destino. [...] Ma dove sono i patrioti? Non hanno visto il Popolo inondare come una lava le strade? [...] Un capo era tra di voi, un pescatore si chiamava Masaniello. Nessuno di voi si sente di essere un Masaniello? Viva il Popolo» (G. MAZZINI, *Ai Giovani. Ricordi* (1848), citato in S. D'ALESSIO, *Masaniello: la sua vita ed il mito in Europa*, pres. di A. Musi, Roma, Salerno Editrice, 2007, p. 243). Sul mito di Masaniello, inoltre, cfr. anche il recentissimo A. MUSI, *Masaniello: il "masaniellismo" e la degradazione di un mito*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2019.

⁵ Il testo si legge, in edizione critica, in N. CORVO, *Storia de li remmure de Napole*, a cura di A. Marzo, Roma, Benincasa, 1997.

⁶ *Napole acquietato* è tradito da due testimoni manoscritti: N¹ = ms. Napoli, Biblioteca Nazionale di Napoli, XIV. G. 42, autografo; N² = ms. Napoli, Biblioteca Nazionale di Napoli, XIII. C. 80. Vincenzo De Ritis diede alle stampe un'edizione parziale del poema in F. OLIVA, *Napole accoiato: poemma aroieco di Franciso Auliva*, con una prefazione di V. De Ritis, Napoli, Virgilio, 1849. L'edizione, che contiene solamente quattro dei venti canti del poema, è esemplata su N², le di Napoli, XIV. G. 42, p. 57 circostanza non deve meravigliare. e. I mito;.

Dei due autori si conosce molto poco: entrambi «fiorirono presso che nello stesso tempo, cioè verso il 1740»⁷, ed entrambi scrissero libretti musicali sia in italiano che in napoletano (pur non rivelandosi mai apertamente nel secondo caso)⁸. Dando per buone ed acquisite le identificazioni proposte nell'ambito della *Violeieda*, una raccolta settecentesca di sonetti satirici e diffamatori in napoletano dietro la quale parrebbero esserci anche l'Oliva e il Corvo⁹, sembra lecito supporre che tra i due autori sussistesse un rapporto quantomeno di reciproca conoscenza. Non è possibile sapere con sicurezza se questo fosse di tipo amicale, ma non sembra azzardato ipotizzare che i due letterati possano essersi trovati a discutere del tema masanielliano, influenzandosi a vicenda, o che comunque uno dei due abbia colto la contingenza del lavoro dell'altro – o magari solamente l'annuncio di un'intenzione futura – per cimentarsi sullo stesso tema, seppur in maniera sostanzialmente differente. L'Oliva, come rivela una nota in coda al codice autografo latore del testo, terminò il suo lavoro con certezza nel 1727¹⁰, mentre per il Corvo la data del 1740 è stata ipotizzata da Antonio Marzo sulla base di due postille (di Rocco e Carlo Mormile) riportate nelle *Notizie* di Pietro Martorana¹¹. Che il Corvo avesse presente il lavoro

⁷ Stando a quanto testimoniato da Rocco Mormile in una nota premessa al ms. Napoli, Biblioteca Nazionale di Napoli, S. Mart. 699 (vd. *Nota biografica*, in N. CORVO, *op. cit.*, p. XXV).

⁸ Il Corvo preferì infatti celarsi sotto lo pseudonimo di Agasippo Mercotellis (B. CROCE, *I teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del secolo decimo ottavo*, Bari, Laterza, 1916, p. 149), mentre l'Oliva mandò le proprie opere buffe in stampa completamente anonime, rivendicando la paternità de *Lo castiello sacchejato*, seppur sotto lo pseudonimo di Ciccio Viola, soltanto alla terza edizione del 1732 (vd. M. COLOTTI, *L'opera buffa napoletana*, Roma, Benincasa, 1999, vol. II, p. 194).

⁹ Cfr. C. PERRONE, *Introduzione in La violeieda spartuta ntra buffe e bernacchie*, Roma, Benincasa, 1983, pp. IX-XXIII.

¹⁰ Una nota in coda a N¹ reca infatti, vergata dalla medesima mano che ha trascritto il poema, la scritta: «Finito a 17 Dec(emb)re 1727 nell'anno dell'età mia 58».

¹¹ A. MARZO, *Introduzione*, in N. CORVO, *op. cit.*, pp. XI-XXVII, p. XV. Le postille dei due Mormile prese in considerazione – Rocco scriveva di essersi accorto «dagli errori commessi dal Corvo [...] che il medesimo lo dovette comporre verso gli ultimi anni di sua vita», mentre Carlo notava come l'autore vi avesse lavorato «nel meglio dell'età sua» (per entrambi vd. P. MARTORANA, *Notizie biografiche e bibliografiche degli scrittori del dialetto napoletano*, Napoli, Chiurazzi, 1874, p. 160) – non bastano da sole a postulare una data, a dire il vero, ma vanno incrociate con un'ulteriore notizia data dal Martorana, il quale informa di come il Corvo «vivea nel 1743, ed era vecchio» (ivi, p. 159).

dell'Oliva a distanza di oltre dieci anni, dunque, appare cosa ragionevole, ed in tal senso può acquisire un valore, anche polemico, il contenuto delle ottave II-VIII dell'*Accomenzaglia* della *Storia de li remmure de Napole*, di cui si citano alcuni stralci (mia la traduzione):

IV

De nigromante, fattocchiere e fate
non sentarrite ccà le pparotte;
manco le ppelle d'uommene affatate
che de spate non perciano le botte
o na lanza (che sette aggia 'nfelate
commo d'anguille fossero pezzotte),
o che barche diventano le frunne
e le prete cavalle chiatte e tunne.

*Di negromanti, fattucchiere e fate
non sentirete qui gli unguenti miracolosi;
e nemmeno delle pelli incantate di uomini,
che i colpi di spada non perforano,
o di una lancia (che ne abbia trafitti sette,
come se fossero porzioni d'anguilla),
o che le foglie diventino delle barche
e le pietre monetine grosse e tonde.*

VII

Chille a le storie lloro che mmescare
cheste ed altre pparocchie hanno voluto,
ll'hanno fatto lo 'ngniegno pe mostrare
speretuso, ammerebbele e saputo.
E meglio de potere pasteggiare
porzi li leieture hanno creduto,
ca quanta saporielle cchiú nce miette
a na vedanna, cchiú chi mangia alliette.

*Coloro che mischiare, alle loro storie,
hanno voluto queste ed altre fandonie,
l'hanno fatto per mostrare l'ingegno
spiritoso, ammirevole e sapiente.
E di poter cibarsi meglio
hanno creduto persino i lettori,
poiché quante più spezie ci metti
in una vivanda, tanto più alletti chi mangia.*

VIII

Pocc'a la storia, che conta' ve voglio,
de bisogno non credo che nce sia,
pe fareve sta' attiento, l'arravuoglio
de nulla 'mmenzeione e de boscia;
e spero ch'essa sola (si nce coglio
e dde le ccose no sgarro la via),
senza da ccà e da llà che ghiate spierte,
ve tenarrà, leianno, cannapierte.¹²

*Poiché la storia che voglio raccontarvi
non credo abbia bisogno,
per tenervi attenti, del mescolio
di alcuna invenzione e bugia;
e spero che essa, da sola (se riesco
e non sbaglio la direzione delle cose),
senza che andiate dispersi di qua e di là,
vi terrà, leggendo, a bocca aperta.*

È sostanzialmente una dichiarazione programmatica: Corvo non intendeva farcire il suo racconto con vari *saporielle* ('spezie') per alterarne il gusto; non credeva vi fosse necessità di alcuna *'mmenzeione* ('invenzione') o *boscia* ('bugia') per tenere attento il lettore, né di proporre *pparotte* ('unguenti fatati') o *ppapocchie* ('fandonie') per meravigliarlo. Sarebbe stato sufficiente,

¹²N. CORVO, *op. cit.*, pp. 3-6.

invece, muoversi lungo i binari della veridicità del racconto con la «serietà e lo scrupolo della ricerca documentaria», preferendo «una ricostruzione storica» alla «celebrazione di un'epopea». E così fece, avvalendosi in maniera scrupolosa delle «fonti cronachistiche dei contemporanei»¹³, prima fra le altre la *Partenope liberata* di Giuseppe Donzelli¹⁴. Alla luce di tale impostazione, dunque, non sorprenderebbe se la dichiarazione poetica-polemica contenuta nelle prime ottave dell'*Accomenzaglia* avesse come specifici bersagli proprio l'Oliva e il suo *Napole acquietato*¹⁵, poema anche più tardi recepito proprio come «non prettamente storico», seppur «di sublime concepimento»¹⁶.

L'Oliva ebbe d'altronde certamente nella sua biblioteca le opere di Torquato Tasso, del quale dovette probabilmente essere anche un grande ammiratore. Oltre a occuparsi della trasposizione in napoletano dell'*Aminta*¹⁷, egli lesse infatti sicuramente anche *Lo Tasso napoletano*¹⁸, traduzione dialettale della *Gerusalemme Liberata* ad opera di Gabriele Fasano¹⁹. E di un principio tassiano in particolare dovette fare tesoro; secondo l'autore della *Gerusa-*

¹³ Ivi, p. XVI.

¹⁴ G. DONZELLI, *Partenope liberata ovvero Racconto dell'Heroica risoluzione fatta dal Popolo di Napoli per sottrarsi con tutto il regno dall'Insopportabil Giogo degli Spagnuoli*, Napoli, O. Beltrano, 1648 (il testo si legge, in edizione moderna, in G. DONZELLI, *Partenope liberata*, a cura di A. Altamura, Napoli, Fiorentino, 1970). Un più recente approfondimento sulla ricostruzione di Donzelli è inoltre in P. MESSINA, *Giuseppe Donzelli e la rivoluzione napoletana del 1647-1648*, in «Studi storici», XXVIII, 1, 1987, pp. 183-202.

¹⁵ Di questo parere anche Marzo, benché egli non ritenga del tutto escludibile la possibilità che l'autore si stia riferendo, in questo inizio di poema, al Basile ed alla letteratura epica e fiabesca in generale (N. CORVO, *op. cit.*, p. 4, n. 4).

¹⁶ P. MARTORANA, *op. cit.*, p. 15.

¹⁷ L'*Aminta* si legge in F. OLIVA, *Opere napoletane*, a cura di C. Perrone, Roma, Bulzoni, 1977, pp. 1-97.

¹⁸ Il testo si legge, in edizione moderna, in G. FASANO, *Lo Tasso napoletano, zoè la Gierusalemme libberata votata a llengua nosta*, a cura di A. Fratta, Roma, Benincasa, 1983.

¹⁹ L'Oliva inserì il Fasano nella sua *Grammatica della lingua napolitana* per due ragioni: come esempio di chi «meglio considerando le cose» si era allontanato dal seguire pedissequamente il Basile ed il Cortese per questioni ortografiche (F. GALIANI, *Del dialetto napoletano*, in append. F. Oliva, *Grammatica della lingua napolitana*, a cura di E. Malato, Roma, Bulzoni, 1970, pp. 226-227), e per la sua tendenza ad utilizzare il raddoppiamento fonosintattico «ancora ove non bisognava» (Ivi, p. 281).

lemme Liberata, infatti, il poema epico doveva trarre le proprie vicende «da l'istoria»:

La materia, che argomento può ancora comodamente chiamarsi, o si finge, ed allora par che il poeta abbia parte non solo nella scelta, ma nella invenzione ancora; o si toglie da l'istorie. Ma molto meglio è, a mio giudizio, che da l'istoria si prenda: perché, dovendo l'epico cercare in ogni parte il verisimile (presuppongo questo, come principio notissimo), non è verisimile ch'una azione illustre, quali sono quelle del poema eroico, non sia stata scritta e passata a la memoria de' posteri con l'aiuto d'alcuna istoria. [...] Dovendo il poeta con la sembianza della verità ingannare i lettori, e non solo persuader loro che le cose da lui trattate sian vere, ma sottoporle in guisa a i lor sensi che credano non di leggerle ma di esser presenti e di vederle e di udirle, è necessitato di guadagnarsi nell'animo loro questa opinion di verità, il che facilmente con l'autorità della istoria gli verrà fatto.²⁰

E proprio questo fece l'Oliva: tolse «da l'istorie» la vicenda di Masaniello e ne fece un poema «non prettamente storico» ma epico. Si tratta di una distinzione sottile ma non banale: se nella letteratura dialettale napoletana precedente la materia epica era stata proposta infatti soltanto attraverso il filtro delle traduzioni dei grandi classici²¹, *Napole acquietato* rappresenta invece l'unica esperienza epica originale su base storica di tale tradizione; ed in

²⁰ T. TASSO, *Discorsi dell'arte poetica*, in *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. Poma, Bari, Laterza, 1964, pp. 3-55, pp. 4-5.

²¹ Si è già detto delle versioni dialettali dell'*Aminta* e della *Gerusalemme Liberata* tassiane. Altre traduzioni interessarono i classici greci, latini e volgari tra XVII e XVIII secolo: vestirono abiti napoletani la *Batracomiomachia* e i primi sei libri – e parte del settimo – dell'*Iliade* (N. CAPASSO, N. PAGANO, *Omero napoletano*, a cura di E.A. Giordano, E. Malato, Roma, Benincasa, 1989), le *Bucoliche* e le *Georgiche* virgiliane (M. ROCCO, *Virgilio napoletano*, a cura di C. Perrone, Roma, Benincasa, 1994), l'*Eneide* (N. STIGLIOLA, *L'Eneide in ottava rima napoletana*, a cura di E.A. Giordano, Roma, Benincasa, 1992) e il *Pastor Fido* (D. BASILE, *Il Pastor fido in lingua napolitana*, a cura di G.P. Clivio, Roma, Benincasa, 1997). Un caso particolare, poiché la traduzione non avvenne in napoletano ma nel dialetto di Cava de' Tirreni, quello relativo all'*Arcadia* di Sannazaro. Su questo e sulla pratica delle traduzioni dialettali dei classici si vedano: F. BREVINI, *Le traduzioni dei classici: il caso del Tasso*, in *La poesia in dialetto. Storia e testi dalle origini al Novecento*, Milano, Mondadori, 1999, vol. I, pp. 1277-1432; M. RAK, *Un istrione in Arcadia. Una versione dialettale napoletana dell'Arcadia di Jacopo Sannazaro*, in M.C. Cafise et al. (a cura di), *Rinascimento meridionale e altri studi in onore di Mario Santoro*, Napoli, SEN, 1987, pp. 391-403; R. TROIANO, *Alle origini della fortuna dialettale dei classici: la versione 'cavota' dell'Arcadia di Jacopo Sannazaro*, in R. Giulio (a cura di), *Non di tesori eredità. Studi di letteratura italiana offerti ad Alberto Granese*, Napoli, Guida, 2015, pp. 345-357.

questa singolarità la conoscenza del Tasso dovette sicuramente avere qualche merito.

2.

Tra i due testi, come anticipato, la *Storia de li remmure de Napole* mostra dunque sicuramente una maggiore attenzione alla documentazione storica. Un caso molto interessante, ad esempio, è la riproposizione quasi integrale, nel testo del Corvo, del biglietto scritto dal duca d'Arcos ad Ascanio Filomarino nei momenti immediatamente successivi al tentativo di attentato a Masaniello del 10 luglio. Il viceré, notevolmente impaurito in quel frangente, chiese infatti al cardinale di adoperarsi per acquietare il popolo e ristabilire la calma in città (e non è da escludere, come avanza D'Alessio, che pur avendolo pensato per una lettura in pubblico, volesse far passare il suo biglietto come una scrittura privata in modo da apparire sincero nel suo prendere le distanze dalla congiura)²². Ne si riporta qui il testo, secondo la versione proposta da Tommaso De Santis:

Eminentissimo, y Reverendissimo Señor mio. Las nuevas desconfiancas del Pueblo con el accidente de Duque de Magdalon, me tienen en sumo Cuydado, porque no deseo otra cosa, que la satisfacion del Pueblo, y ajustamiento dela Ciudad. Hame parecido dezir a Vuestra Em. que si hubiere alas manos algunos banditos, los entregaré en manos dela fidelissima Ciudad, y qualquiera, que nos perturbe la quietud. Vuestra Em. se sirva de que pare esta noticia, y mandarme avisar lo que se ofreze, y come se halla V. Em. cuya Eminentissima persona guarde Dios muchos annos. Palacio 10. de Julio 1647.²³

²² S. D'ALESSIO, *Masaniello: la sua vita ed il mito in Europa*, cit., pp. 111-112. Della medesima autrice sulla rivolta masanelliana, inoltre, cfr. S. D'ALESSIO, *Contagi. La rivolta napoletana del 1647-'48: linguaggio e potere politico*, Firenze, Centro editoriale toscano, 2003.

²³ T. DE SANTIS, *Storia del tumulto di Napoli*, Trieste, Coen, 1858, vol. I, p. 93. La traduzione si legge in G.B. PIACENTE, *Le rivoluzioni del Regno di Napoli negli anni 1647-1648 e l'assedio di Piombino e Portolongone*, Napoli, Guerrera, 1861, p. 38: «Eminentissimo e Reverendissimo Signor mio, le nuove diffidenze del popolo, per l'accidente del Duca di Maddaloni, mi tengono in gran travaglio, perché nulla più desidero che la soddisfazione del popolo e componimento degli affari della città; credo di aver detto a Vostra Eminenza che s'io avessi in potere alcuno de' banditi, lo consegnerei di buon grado alla forza della fedelissima città, e qualsivoglia che perturbi la quiete. Resti Vostra Eminenza servita di rendere questi miei sentimenti di pubblica ragione, e di avvisarmi delle offerte del popolo, e come pure darmi contezza dello stato di salute di V. Em. la cui Eminentissima persona, Dio conservi per molti anni. Dal palazzo li 10 luglio 1647».

Il contenuto di questo biglietto venne reso noto già nelle coeve pubblicazioni sul tema della rivolta²⁴. Ed appare notevole come il Corvo, pur con uno spagnolo ironicamente deformato – il che denota tra l'altro un tentativo di caratterizzazione linguistica dei personaggi da parte dell'autore –, ne ripropone il testo in maniera sostanzialmente molto fedele (IV, LXXVI-LXXVII):

LXXVI

«Me tienen en assaie muccio cuydado
 las sconfidanzas de la mi perzona
 en esto pueblo da mi tanto amado,
 per l'accidente del de Madalona.
 Para mi animo en es que l'ajustado
 ye lo ch'es offresido a l'ora buona
 tienga su compremiento ni otro empleo
 che de satisfaserelo deseo.

LXXVII

Mi segnor,» po' agghiognette «por la vida
 de mi Rey, vus offreso che qualchiero
 de los banditos y de sui partida
 en este caso en manos mias venero,
 sea vus Vuestra Eminenzia servida
 dir ch'en las de los pueblo yo entrechero,
 paraché, azzò accossì se desencagne
 de sus suspectos y de mias entragne».²⁵

Napole acquietato, in quanto *poema arojeco*, segue invece ben altri sentieri: l'Oliva si dimostra infatti disinvolto creatore, introducendo nella narrazione intrighi amorosi, rapimenti, drammi e persino matrimoni in punto di morte. Proprio durante l'attentato a Masaniello, ad esempio, si consuma nel testo la tragedia di due personaggi introdotti in precedenza: Luccio, un giovane cacciatore in prima linea tra i lazzari, e Milla, sorella proprio del capopopolo²⁶. Si tratta di una storia d'amore che guadagna diverso spazio nel poema e che strizza l'occhio al principio della *varietà nell'unità* caro proprio al Tasso:

Né già io niego che la varietà non rechi piacere: oltre che il negar ciò sarebbe un contraddire a la esperienza de' sentimenti, veggendo noi che quelle cose

²⁴G. DONZELLI, *op. cit.*, p. 40; A. GIRAFFI, *Le rivoluzioni di Napoli*, presso Filippo Alberto, 1648, pp. 101-102.

²⁵N. CORVO, *op. cit.*, p. 147.

²⁶In realtà le ricerche biografiche su Masaniello non riportano alcuna Milla nella famiglia: l'unica attestata è Grazia Francesca, sebbene D'Alessio non escluda che il pescatore potesse avere altre sorelle (D'ALESSIO, *Masaniello: la sua vita ed il mito in Europa*, cit., pp. 49-50). Tutto questo non appare in ogni caso strano, poiché nel poema dell'Oliva la scelta dei nomi è soggetta a criteri non sempre chiari: alcuni personaggi mantengono il loro nome *reale*, come Berardina, Perrone, Grasso e Filomarino; altri lo vedono mutare, come i fratelli Carafa che da Diomede e Peppe diventano Carlo e Lello, o come appunto la sorella di Masaniello che da Grazia Francesca diviene Milla; altri ancora invece lo perdono del tutto, come nel caso dell'eletto del popolo Andrea Naclerio che viene indicato esclusivamente con la sua qualifica di *Alietto*.

ancora, che per se stesse sono spiacevoli, per la varietà nondimeno care ci divengono; [...] dico bene che la varietà è lodevole sino a quel termine che non passi in confusione; e che sino a questo termine è tanto quasi capace di varietà l'unità quanto la moltitudine delle favole: la qual varietà se tale non si vede in poema d'una azione, si dee credere che sia più tosto imperizia dell'artefice che difetto dell'arte. [...] Giudico che da eccellente poeta un poema formar si possa nel quale, quasi in un picciolo mondo, qui si leggano ordinanze d'eserciti, qui battaglie terrestri e navali, qui espugnazioni di città, scaramucce e duelli, qui giostre, qui descrizioni di fame e di sete, qui tempeste, qui incendi, qui prodigii; là si trovino concilii celesti ed infernali, là si veggiano sedizioni, là discordie, là errori, là venture, là incanti, là opere di crudeltà, di audacia, di cortesia, di generosità; là avvenimenti d'amore, or felici or infelici, or lieti or compassionevoli; ma che nondimeno uno sia il poema che tanta varietà di materie contegna, una la forma e la favola sua, e che tutte queste cose siano di maniera composte che l'una l'altra riguardi, l'una a l'altra corrisponda, l'una da l'altra o necessariamente o verisimilmente dependa: sì che una sola parte o tolta via o mutata di sito, il tutto ruini.²⁷

Di seguito il tragico colpo di scena nella vicenda, parallelo e specularmente al tentativo di attentato fallito (VII, L-LII):

L

Sto bannito da reto l'afferraje
pe li capille, ha la cortella mmano,
e già 'ncapo le deva; ma sparaje
Luccio na terzettata a chillo cano
da vecino a becino, lo pigliaje
a li rine, e lo mmerteca a lo cchiano;
e mentre de salvarla have la sciorte,
pe chella, che salvaje, pate la morte.

*Questo bandito, da dietro, l'afferrò
per i capelli, avendo in mano un coltello,
e cominciò a colpirla la testa; ma sparò,
Luccio, una terzettata a quel meschino,
da vicinissimo, e lo colpì
tra i reni, ribaltandolo al suolo;
e se ebbe la fortuna di salvarla,
per colei, che salvò, affronta la morte.*

LI

Lo Frate de Perrone, ch'è bannito
lo cchiù famuso, che nce steva tanno,
spara de fianco, e arritta l'ha corpito
ddò la spalla e lo vraccio aonite stanno;
cade 'nterra lo giovane ferito
addò lo sanco a llava sta jettanno;
e mente sparpeteja, chiamma Milla
p'ajuto, e chesta la scoppetta 'ngrilla.

*Il fratello di Perrone, ch'è il bandito
più famoso che esisteva all'epoca,
gli spara da vicino, e lo colpisce proprio
dove la spalla e il braccio si intersecano;
il giovane, ferito, cade a terra,
dove il suo sangue sta sgorgando a fiotti,
e mentre palpita, chiama Milla
in aiuto, la quale impugna lo schioppetto.*

²⁷T. TASSO, *op. cit.*, pp. 35-36.

LII

A chisto moto chillo primmo tira
 l'auta botta, che steva a lo pistone;
 ma pe la pressa non pigliaje la mmira:
 la botta è auta, e coglie a no portone;
 essa, c'ha 'nfacce la scoppetta, e mmira
 'nfronte ad isso, a sparà non fa sgarrone
 ma 'ncarta dove vò, 'nterra lo jetta,
 e de lo caro sujo fa la vennetta.²⁸

*A questo movimento, quello, per primo, spara
 l'altro colpo, che stava nel pistone;
 ma per la fretta non prese la mira:
 il colpo va alto, e colpisce un portone;
 lei, che tiene lo schioppetto davanti, e mira
 di fronte a lui, non commette errori nello
 sparare
 ma colpisce dove vuole, lo sbalza per terra
 e del suo caro compie la vendetta.*

Due modi di narrare la vicenda di Masaniello, insomma, notevolmente diversi. Se il Corvo, tuttavia, non travalicò mai i confini dell'*epos* nella sua narrazione, non si può dire che l'Oliva avesse in precedenza fatto altrettanto con quelli della storia.

Un caso nel quale entrambi i poemi seguono in maniera manifesta *Le rivoluzioni di Napoli* di Giraffi, il cui valore di fonte storica per i due testi è ormai noto alla bibliografia scientifica²⁹, è infatti la duplice rivelazione, da parte dei cospiratori, del coinvolgimento dei fratelli Carafa nell'attentato e della presenza nel sottosuolo di una cospicua quantità di polvere da sparo. A confessare la macchinazione e rivelare l'ubicazione dell'esplosivo fu secondo la cronaca giraffiana Domenico Perrone³⁰; ver-

²⁸ F. OLIVA, *Napole acquietato: poema arojeco*, in ms. Napoli, Biblioteca Nazionale di Napoli, XIV. G. 42, c. 30r. La trascrizione è mia

²⁹ Sui rapporti tra la cronaca giraffiana e i due testi cfr. S. D'ALESSIO, *Masaniello: la sua vita ed il mito in Europa*, cit., p. 222 ss. Precipuamente sulle *Rivoluzioni*, invece, si vedano della stessa: S. D'ALESSIO, *Un'esemplare cronologia: "Le rivoluzioni di Napoli" di Alessandro Giraffi (1647)*, Bologna, Il mulino, 1998 e *Una nuova aurora: su un manoscritto de "Le rivoluzioni di Napoli" di Alessandro Giraffi*, Firenze, Olschki, 2000.

³⁰ A. GIRAFFI, *op. cit.*, pp. 90-91: «Ordinò Mas'Aniello che il Perrone fosse ammazzato, ma prima molto ben tormentato per cavar da lui la verità, con l'ordine e machinazione del tradimento [...]. Confessò in particolare, che così egli, come gli altri banditi fossero stati mandati dal sudetto duca di Maddaloni, non solo per ammazzar Mas'Aniello, ma anche per una già fatta mina a tutta l'isola della casa di Mas'Aniello ed altre contigue sotto della quale erano già posti ventotto barili di polvere, e con questa eziandio il convento stesso del Carmine, sotto del quale stava già pronta un'altra mina con molta quantità di polvere, avendo per quest'effetto ricevuto dal sudetto duca una polizza per sé ed i compagni (avverandosi il caso) di quindicimila scudi, la quale effettivamente gli fu trovata adosso».

sione sostanzialmente accettata e riproposta dai due testi, nonostante le altre possibili³¹:

Storia de li remmure de Napole (IV)

XXVII

A botta de trommiente avea, nfratanto,
lo Perrone lo fatto confessato:
ca co la 'ntesa soia e cco lo manto
d'aiutare lo puopolo apprettato,
Mataluna e don Peppo chillo tanto
numero de bannite avea mannato,
ma, 'n veretà, pe fa' de Masaniello
e dde tutto lo puopolo maciello.

XXVIII

Disse porzi ca poste sotto terra
nce stevano de porvere cchiù mene
pe tutto lo Mercato e quanto afferra
da la casa de Mase e quanto tene
(ca lo Carmeno manco non ne sferra),
azzò che, quanno accaseione vene
che a la ghiesia e a la strata tutte azzizza
stanno le gente, se nne faccia pizza.³²

Napole acquietato (VII)

LXV

Isso decette ca da Carlo e Lello,
li Frate Cavaliere, fu cercato
ch'accidere devesse Masaniello,
e denare pe chesto ll'hanno dato;
de lo Puopolo po' no gran maciello
facesse quanno s'era spaventato,
e senza Capo; e che pe chesto fine
li bannite chiammaje da li confine.

LXVI

Ch'Antino Grasso pe compagno a chesto
l'haveano dato; e che la notte stessa
na gran Cavallaria pe fa' lo riesto
sarrìa trasuta co gran furia e pressa;
che lo Mercato hauriano lesto lesto
puosto a filo de spata, e tutta oppressa
la Gente popolare, e ll'hanno date
diece, e cinco migliara de docate.

LXVII

Fu cercato, e se vidde, ca teneva
na fede de sta summa, che servije
per confermare quanto isso deceva;
ma chill'auto sbannito cchiù scoprije,
ca sotto a lo Mercato Antino haveva
posto porva a cantara, e la mettije
pe ddarce fuoco a le ttre ora, mente
s'era ccoveta llà tutta la Gente.³³

³¹ Secondo Donzelli, infatti, il complotto fu rivelato invece da Bernardino Grasso: «Al Capitano Antino Grasso, che si era travestito, [...] gli fu tirato un colpo per fracassargli la testa [...] e mentre quelli lo toglievano dal cospetto di Sua Eminenza, diceva: *Datemi la vita, che voglio scoprirvi un gran tradimento; [...] sappiate, che si è stabilito di mandar in aria una gran parte della Città, e per segno di ciò, troverete nelle chiaviche molti barili di polvere; e questa notte s'aspetta gran quantità di gente per gare gran male*. Interrogato per opra di chi si facevano tali cose, rispose: *Che per ordine del Duca di Maddaluni, e del fratello*» (G. DONZELLI, *op. cit.*, p. 34). Non è possibile sapere con certezza, allo stato attuale della ricerca, quale versione fosse la più attendibile.

³² N. CORVO, *op. cit.*, pp. 127-128.

³³ F. OLIVA, *Napole acquietato: poema arojeco*, in ms. Napoli, Biblioteca Nazionale di Napoli, XIV. G. 42, c. 30v.

Anche il poema considerato «non *prettamente* storico» dell'Oliva, dunque, si mostrava attento alle fonti contemporanee alla rivolta, scrupolosamente consultate; tale impegno è d'altronde testimoniato dal dettaglio della cifra esatta di quindicimila monete pattuita dai fratelli Carafa con i banditi, presente nel testo oliviano e assente in quello di Corvo.

Pare dunque condivisibile il giudizio sulla questione di Franco Brevini – il quale ha parlato per *Napole acquietato* di «un'opera erudita e ricreativa» caratterizzata «dalle inverosimiglianze», e per la *Storia de li remmure de Napole* di un testo «in primo luogo utile» fondato su un'esigenza di «chiarezza, ordine e concretezza»³⁴ – ma occorre precisare che il testo di Oliva, pur selezionando un taglio narrativo non *prettamente* storiografico, non è affatto inaffidabile dal punto di vista della documentazione storica, pienamente ravvisabile, anzi, in sottofondo.

Si tratta di due prospettive, in chiusura, lontane, a volte quasi opposte, ma tale circostanza non deve meravigliare e, al contrario, ben si coniuga alla storia del mito di Masaniello, più volte adattato ad esigenze di ogni genere, e che divenne a Napoli, nel secondo quarto del Settecento, oggetto di una piccola (e forse volontaria) sfida, in abito dialettale, tra due uomini la cui biografia resta tutt'oggi lacunosa. L'uno usò l'ambientazione suggestiva della rivoluzione come uno sfondo sul quale tessere una tela, alla maniera di Tasso, d'incanti e tumulti, di amori e visioni. L'altro fece invece del proprio *focus* la rivolta stessa, studiandone gli umori, le personalità, le interazioni umane e le strategie politiche.

Bibliografia

- BASILE DOMENICO, *Il Pastor fido in lingua napoletana*, a cura di G.P. Clivio, Roma, Benincasa, 1997.
- BREVINI FRANCO, *Le traduzioni dei classici: il caso del Tasso*, in *La poesia in dialetto. Storia e testi dalle origini al Novecento*, 3 voll., Milano, Mondadori, 1999, vol. I, pp. 1277-1432 e vol. II, pp. 1897-2157.
- CAPASSO NICCOLÒ, PAGANO NUNZIANTE, *Omero napoletano*, a cura di E.A. Giordano, E. Malato, Roma, Benincasa, 1989.

³⁴ F. BREVINI, *La letteratura napoletana fra Sei e Settecento*, in *La poesia in dialetto*, cit., vol. II, pp. 1897-2157, p. 1915.

- COLOTTI MARIATERESA, *L'opera buffa napoletana*, a cura di M. Colotti, Roma, Benincasa, 1999.
- CORVO NICOLA, *Storia de li remmure de Napole*, a cura di A. Marzo, Roma, Benincasa, 1997.
- CROCE BENEDETTO, *I teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del secolo decimo ottavo*, Bari, Laterza, 1916.
- D'ALESSIO SILVANA, *Un'esemplare cronologia: "Le rivoluzioni di Napoli" di Alessandro Giraffi (1647)*, Bologna, Il mulino, 1998.
- D'ALESSIO SILVANA, *Una nuova aurora: su un manoscritto de "Le rivoluzioni di Napoli" di Alessandro Giraffi*, Firenze, Olschki, 2000.
- D'ALESSIO SILVANA, *Contagi. La rivolta napoletana del 1647-'48: linguaggio e potere politico*, Firenze, Centro editoriale toscano, 2003.
- D'ALESSIO SILVANA, *Masaniello: la sua vita ed il mito in Europa*, pres. di A. Musi, Roma, Salerno Editrice, 2007.
- DE LISO DANIELA, *Da Masaniello a Eleonora Pimentel: Napoli tra storia e letteratura*, Napoli, Loffredo, 2016.
- DE SANTIS TOMMASO, *Storia del tumulto di Napoli*, Trieste, Coen, 1858.
- DONZELLI GIUSEPPE, *Partenope liberata ovvero Racconto dell'Heroica risoluzione fatta dal Popolo di Napoli per sottrarsi con tutto il regno dall'Insopportabil Giogo delli Spagnuoli*, Napoli, O. Beltrano, 1648.
- FASANO GABRIELE, *Lo Tasso napoletano, zoè la Gierosalemme libberata votata a llengua nosta*, a cura di A. Fratta, Roma, Benincasa, 1983.
- GALIANI FERDINANDO, *Del dialetto napoletano*, in append. Francesco Oliva, *Grammatica della lingua napolitana*, a cura di E. Malato, Roma, Bulzoni, 1970.
- GIRAFFI ALESSANDRO, *Le rivoluzioni di Napoli*, s.l., presso Filippo Alberto, 1648.
- MARTORANA PIETRO, *Notizie biografiche e bibliografiche degli scrittori del dialetto napolitano*, Napoli, Chiurazzi, 1874.
- MESSINA PIETRO, *Giuseppe Donzelli e la rivoluzione napoletana del 1647-1648*, in «Studi storici», XXVIII, 1, 1987, pp. 183-202.
- MUSI AURELIO, *Masaniello: il "masaniellismo" e la degradazione di un mito*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2019.
- MUSI AURELIO, DI FRANCO SAVERIO, *Mondo antico in rivolta (Napoli 1647-48)*, Manduria, Bari, Roma, Lacaita, 2006.
- OLIVA FRANCESCO, *Napole accoiatato: poemma aroieco di Francisco Auliva*, a cura di V. De Ritis, Napoli, Virgilio, 1849.
- OLIVA FRANCESCO, *Opere napoletane*, a cura di C. Perrone, Roma, Bulzoni, 1977.
- PERRONE CARLACHIARA, *La violeieda spartuta ntra buffe e bernacchie*, Roma, Benincasa, 1983.

- PIACENTE GIOVANNI BATTISTA, *Le rivoluzioni del Regno di Napoli negli anni 1647-1648 e l'assedio di Piombino e Portolongone*, Napoli, Guerrera, 1861.
- RAK MICHELE, *Un istrione in Arcadia. Una versione dialettale napoletana dell'Arcadia di Jacopo Sannazaro*, in M.C. Cafisse et al. (a cura di), *Rinascimento meridionale e altri studi in onore di Mario Santoro*, Napoli, SEN, 1987, pp. 391-403.
- ROCCO MICHELE, *Virgilio napoletano*, a cura di C. Perrone, Roma, Benincasa, 1994.
- STIGLIOLA NICOLA, *L'Eneide in ottava rima napoletana*, a cura di E.A. Giordano, Roma, Benincasa, 1992.
- TASSO TORQUATO, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. Poma, Bari, Laterza, 1964.
- TROIANO ROSA, *Alle origini della fortuna dialettale dei classici: la versione 'cavota' dell'Arcadia di Jacopo Sannazaro*, in R. Giulio (a cura di), *Non di tesori eredità. Studi di letteratura italiana offerti ad Alberto Granese*, Napoli, Guida, 2015, pp. 345-357.

Manoscritti citati

- Anticamera di Plutone*, in ms. Napoli, Biblioteca Nazionale di Napoli, Branc. II.F.7.
- OLIVA FRANCESCO, *Napole acquietato: poema arojeco*, in ms. Napoli, Biblioteca Nazionale di Napoli, XIV.G.42.
- RICCA BERNARDO, *Historia del tumulto di Napoli*, in ms. Napoli, Biblioteca Nazionale di Napoli, XIV.B.37.
- SIMONETTA TARQUINIO, *Historia delle rivoluzioni di Napoli dell'anno 1647 scritta dal dottor Tarquinio Simonetta napoletano*, in ms. Napoli, Biblioteca Nazionale di Napoli, XV.E.49.

GIOVANNI GENNA
Università degli Studi di Salerno

Gadda e il mito
Una prospettiva gnoseologica oltre la parodia

Abstract

The present investigation springs from the necessity to open a new line of research around a topic that has too long remained unexplored, the opportunity to reread the Engineer Gadda's literary production in the light of his relationship to myth. Observing the development of its 'philosophizing' condensed in about twenty years (starting with the writing of the *Meditazione milanese*, continuing with that *I miti del somaro* and *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, works written between 1928 and 1946, although published chronologically later), it seems possible to identify in the myth not only the object of an almost continuous and uninterrupted dialogue, but also a tangible presence at the basis of the development of every process inherent in human nature.

Questa indagine nasce dalla volontà di aprire una nuova prospettiva attorno a un argomento che rimane inesplorato ormai da troppo tempo, vale a dire la possibilità di rileggere la produzione letteraria dell'Ingegnere Gadda alla luce del suo rapporto con il mito. Osservando lo sviluppo del suo 'filosofare' condensato pressappoco in un ventennio (a cominciare dalla scrittura della *Meditazione milanese*, proseguendo con quella de *I miti del somaro* e di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, opere scritte fra il 1928 e il 1946, anche se pubblicate in volume cronologicamente più in là nel tempo), sembra possibile individuare nel mito non solo l'oggetto di un dialogo pressoché continuo e ininterrotto, ma anche una presenza tangibile alla base dello sviluppo di ogni processo gnoseologico insito nella natura umana.

1. *Il mito, il modernismo*

[...] Ora senta un po' che bizzarria mi viene in mente! Se, nel momento culminante, proprio quando la marionetta che rappresenta Oreste è per vendicare la morte del padre sopra Egisto e la madre, si facesse uno strappo nel cielo di carta del teatrino, che avverrebbe? [...] Oreste rimarrebbe terribilmente sconcertato de quel buco nel cielo. [...] Oreste, insomma, diverrebbe Amleto. Tutta

la differenza, signor Meis, fra la tragedia antica e la moderna consiste in ciò, creda pure: in un buco nel cielo di carta.¹

La citazione, tratta dal romanzo più famoso di Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal* (1904), mette in primo piano l'immagine dello strappo nel cielo di carta come metafora emblematica del passaggio dalla narrativa determinista a quella modernista: con questa, infatti, il signor Anselmo Paleari tenta di spiegare ad Adriano Meis (in realtà Mattia Pascal) la crisi in cui versa la società moderna, dove si assiste al crollo di ogni certezza scientifico-positivista.

Se da una parte questa metafora ha in sé i prodromi della metamorfosi delle pratiche narrative del XX secolo, dall'altra è coerentemente in linea con quanto accade nel campo dell'utilizzo novecentesco del mito: il velo di sacralità che ruota attorno alla mitologia antica viene infatti lacerato e, attraverso quello che ha tutti i crismi di un vero e proprio atto sovversivo nei confronti della tradizione classica, Oreste si riscopre improvvisamente Amleto, l'uomo moderno alle prese con una profonda crisi esistenziale. Per questa ragione Cantelmo afferma:

il conflitto generazionale esercita insomma la sua funzione maieutica: da un lato innesca una rivisitazione del repertorio tradito secondo linee di tendenza specifiche, pur sfuggenti nella loro difformità, ma dall'altra rinnova la vitalità di quella tradizione millenaria e ne garantisce la sussistenza e la diffusione presso la contemporaneità.²

Considerando la realtà storica decisamente anti-mitica del primo Novecento, in quanto la società vive una profonda crisi di valori e di incertezze politico-istituzionali destinate presto a sfociare nel primo conflitto mondiale, si ha l'impressione che la riscrittura modernista non possa che desacralizzare il mito per farne oggetto di parodia: oltre al caso pirandelliano, infatti, ci sono molti altri esempi di *reductio ad absurdum* ai quali è sottoposto il recupero del mitologico, come dimostrano le opere di T.S. Eliot e di James Joyce³.

¹ L. PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, in *Tutti i romanzi*, a cura di G. Macchia, Milano, Mondadori, 1984 [1973], vol. I, pp. 467-468.

² M. CANTELMO, *Frantumazione e resistenza del mito nel Novecento*, in P. Gibellini (a cura di), *Il mito nella letteratura italiana*, Brescia, Morcelliana, 2007, vol. IV, p. 6.

³ Per un quadro esemplificativo del rapporto fra mito e modernismo europeo si veda G. CIANCI (a cura di), *Modernismo/modernismi: dall'avanguardia storica agli anni Trenta e oltre*, Milano, Principato, 1991.

Tuttavia, è bene precisare che il ribaltamento per assurdo non è l'unica strada alla quale va incontro la trasposizione moderna del mito: anche all'interno della stessa opera, accanto alla parodia, il mito si afferma anche come uno spazio narrativo nuovo, ossia un modo alternativo di conoscere e di vivere la quotidianità, proprio come avviene nell'*Ulysses* di Joyce.

Ora, in un quadro di riferimento estremamente variegato, nel quale le indagini critiche sui singoli autori e il loro rapporto con il mito si moltiplicano a dismisura, è sorprendente che così poca attenzione sia stata concessa a uno dei più grandi scrittori del modernismo italiano ed europeo, vale a dire Carlo Emilio Gadda. Contrariamente a quanto si possa pensare, data la sua formazione profondamente scientifico-razionalista, questi ha da sempre riflettuto sulla funzione del mito e sul rapporto che esso intrattiene con la realtà.

Infatti, fin dalla *Meditazione milanese*⁴, scritto filosofico giovanile risalente al 1928, si legge:

Noi riscontriamo nella contemplazione del mondo dei fatti differenti che la natura mitologica, grossolana, inesperta del nostro cervello rozzo e contadinesco, ha arbitrariamente sottoposto a un nome solo (Vecchia Storia).⁵

Con questa affermazione è dunque evidente che Gadda riconosca il pensiero mitologico come radicato nella natura umana e, tuttavia, ne evidenzia anche la sua pericolosità qualora non fosse usato da menti 'giudiziose'.

Analizzando questo passaggio, la critica ha visto proprio nella pratica della demistificazione la via prediletta dall'Ingegnere per utilizzare il mito all'interno del proprio universo letterario:

Vi è nell'opera dell'ingegnere una coerente e programmatica propensione demistificatoria, accompagnata a un sostanziale e inalterato realismo e odio per le parvenze. La sua scrittura vuole essere, in senso generale, una restituzione

⁴La *Meditazione milanese* è uno studio sulla conoscenza umana che Gadda intraprende a partire dal 1928. L'opera, pubblicata postuma nel 1974 grazie a Gian Carlo Roscioni, si compone di tre parti: la prima si intitola *Critica del concetto di metodo e di alcune posizioni ermeneutiche tradizionali*, la seconda *I limiti attuali della conoscenza e la molteplicità dei significati del reale. Teoria della formazione del reale: coinvoluzioni di sistemi del reale*, mentre la terza *Il sentimento e l'autocoscienza*, cfr. C.E. GADDA, *Meditazione milanese*, a cura di P. Italia, Milano, Garzanti, 2002.

⁵Ivi, p. 64.

al vero, sceverato da ogni passione ideologica o retorica, da ogni velame di bugia, di mitografia posticcia, personale o sociale.⁶

È sicuramente vero che tra le ossessioni letterarie dell'Ingegnere vi sia stata quella di restituire la realtà al vero della storia, ma è altresì innegabile che l'affermazione «la natura mitologica [...] del nostro cervello» celi un'evidente prospettiva gnoseologica che deve quantomeno spingere verso una possibile nuova indagine sul rapporto fra Gadda e il mito: prendendo in considerazione alcuni luoghi significativi del filosofare gaddiano, che pone le sue fondamenta fra la *Meditazione milanese* del 1928 e *I miti del somaro* del 1944, pare di poter individuare nel mito l'oggetto di una più ampia riflessione che intreccia letteratura, antropologia e gnoseologia.

2. Gadda e il mito: sovversione e parodia

Per comprendere l'utilizzo parodico che l'Ingegnere fa del mito si può partire dalla produzione favolistica, che si concentra nel volume *Il primo libro delle favole* (1952). La vicenda editoriale di questo libro è molto lunga e articolata: fra piccole modifiche e più ampie riscritture, la stesura della raccolta occuperà quasi un decennio, concludendosi finalmente nel 1952 con la pubblicazione definitiva presso l'editore Neri Pozza, anche se, già prima di questa data, la maggior parte delle favole era apparsa nelle riviste milanesi «Il Tesoretto», «Corrente di vita giovanile» e nella fiorentina «Campo di Marte»⁷.

All'interno di questa raccolta, Gadda utilizza il repertorio mitologico accostando personaggi favolistici, quali eroi e divinità del mondo classico, con altri reali, generalmente appartenenti alla borghesia milanese. A ben guardare la vera protagonista delle favole è però la metamorfosi, la quale diventa strumento preferito dall'Ingegnere per dar vita alle proprie invettive, soprattutto nei confronti dell'odiato Mussolini.

⁶ P. ANTONELLO, *Mito*, in «The Edinburg Journal of Gadda Studies» (EJGS), 1, 2008, supplemento n. 1, <http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resorces/walks/pge/mitoantonello.php> [cons. il 20/07/2020].

⁷ Per uno sguardo complessivo sul volume, dalla vicenda editoriale alle tematiche principali, si veda E. MANZOTTI, «Favole, fave e faville». *Di una nuova edizione del Primo libro delle favole di C.E. Gadda*, in «The Edinburg Journal of Gadda Studies» (EJGS), 5, 2007, supplemento n. 5, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/supp5archivm/emessays/manzottivelapl1f.php> [cons. il 20/07/2020].

Favola esemplificativa della vena polemica e derisoria di Gadda nei confronti del Duce è sicuramente la numero 134, la quale però può essere compresa solo conoscendo il sostrato storico-mitico da cui prende forma. Alla base del *pastiche* linguistico-letterario di questo testo vi sono infatti due vicende distinte: la prima tratta degli incontri amorosi narrati da Ovidio tra la regina di Creta Pasifae, moglie di Minosse, e un toro, dalla cui unione nasce il Minotauro, mentre la seconda è il resoconto storico di Plinio il Vecchio sul toro di bronzo utilizzato dal tiranno di Agrigento Falaride per torturare gli oppositori politici, i quali venivano fatti entrare al suo interno dopo che la struttura taurina era stata arroventata su una pira.

Gadda rielabora quindi i due racconti trasformandoli in un unico mito, che, dopo essere stato sottoposto a una vera e propria sovversione parodica, diventa metafora impietosa degli incontri fra il Duce e le sue amanti.

Nella favola Mussolini subisce una deformazione umoristica da tauro in ciuco ragliante («Mascella d'asino Maltone»)⁸, mentre si trova all'inferno («Pocolume»)⁹ impegnato a convocare sia Dedalo sia Perillo («chiamò Perillo e di poi Dedalo ingegnosisimi pseudobòfici»)¹⁰ per far sì che costruiscano un toro di legno, nel quale accoppiarsi con la Megera, che nella favola prende il posto di Pasifae.

La satira gaddiana non colpisce solamente Mussolini e il suo organo genitale («e n'ebbe un tauro da quello assai fiero dove andar éntrovi la persona sua con tutto che 'l genital fusto, che pien di lebbre avea comportato di qua, per una fenestretta che nel ventre del toro era, ne dovessi uscire amminchiato»)¹¹, ma anche le sue donne, le quali, rappresentate emblematicamente dalla figura della Megera, sono accusate di celebrare il dittatore per la sua prestanza fisico-sessuale, contribuendo così ad alimentare il mito fascista¹²: «E messosi

⁸ C.E. GADDA, *Il primo libro delle favole*, a cura di C. Vela, Mondadori, Milano, 1990, p. 56.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibid*.

¹¹ *Ibid*.

¹² In *Eros e Priapo*, l'Ingegnere non risparmia dalle forti invettive nemmeno le donne, ree di aver osannato il Duce e i fascisti per le strade e nelle piazze. Per una ricostruzione di questo tema si rimanda alla lettura di G. PINOTTI, *Eros e Priapo*, in «The Edinburg Journal of Gadda Studies» (EJGS), 4, 2004, supplemento n. 1, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/erospinotti.php> [cons. il 20/07/2020].

il ciuco sopr'alle quattro zampe e' mugliava: 'Boh! ah! Facciamola da quattro zoccoli, ch'io son tauro e tu vacca, cioè zòccola»¹³. Lo stesso tono canzonatorio è presente anche nella scena dell'amplesso, qui trasformato in atto decisamente grottesco: «e della coda che Perillo gli aveva apprestata di tauro e non d'asino dava di gran fersate in nel legno, che simulava un cul di bove, e la Megera, come già la Clara, alla giumentesca bisogna s'acconciò»¹⁴.

Nell'ultima parte della favola, Gadda cita infine la fonte storica della vicenda, facendo riferimento, ovviamente ancora in chiave parodica, all'utilizzo a cui era destinato il tauro di bronzo costruito da Perillo per il tiranno di Agrigento Falaride:

E Perillo pseudobòfice, si credendo contentar Falaride a Cicilia, s'ebbe scordato el caldaro sotto al sacco, detto scroto, di chella bestia che la sua ciciliana imitò, ch'al Maltone gli vennero bruciate le castagna, con il culo, e dava ragli: «hi, ha!», che ne istrideva Pocolume in ogni grotta, insino al trono di quel re. Così stéasi in eterno. Amen.¹⁵

La chiusura con «Amen» suggella infine il tono ironico della favola: il ciuco Mussolini, scottato per sbaglio e ritratto a tagliare per tutto l'inferno, diviene la chiara metafora del fascista impegnato nei suoi discorsi plateali rivolti alle piazze festanti.

3. *Gadda e il mito: oltre la parodia*

La favola citata chiarisce i contorni dell'operazione sovversiva compiuta dallo scrittore, secondo il quale il mito rappresenta uno degli strumenti più adatti con cui criticare il regime fascista, ricorrendo al *pastiche* delle fonti e all'utilizzo di un tono parodico e demistificatorio nei confronti del Duce e della società fascistizzata.

Tuttavia nella mente dello scrittore milanese il mito non veste esclusivamente i panni di uno strumento parodico: avendo una natura più profonda, esso diventa anzi l'oggetto di una riflessione filosofico-letteraria più ampia. Nella *Meditazione milanese* non deve sembrare un caso, per esempio, che il

¹³ C.E. GADDA, *Il primo libro delle favole*, cit., p. 56.

¹⁴ Ivi, pp. 56-57.

¹⁵ Ivi, p. 57.

capitolo iniziale della seconda parte del volume intitolato *La dissoluzione dei miti* abbia per oggetto proprio il rapporto tra mito e processi cognitivi:

farò sparir dalla mensa, una dopo l'altra le succulente vivande e gli artistici piatti e i nitidi vasi d'oro e d'argento che egli vide primamente sfolgorar sulla mensa. E non solo queste cose pesanti ed estese scompariranno, ma così come labenti spetri, mostella labentia, dissolverò li eroi e le armi loro e tutto ciò che è nell'animo e nell'amor nostro [...].¹⁶

In Gadda la parola mito non indica dunque solo il repertorio delle favole antiche, bensì tutto il sistema di conoscenze non supportato da processi logico-razionali, che possono deviare pericolosamente l'agire umano. Per questa ragione lo scrittore milanese si eleva al ruolo di 'buon filosofo', assumendosi il compito di demistificare le parvenze, cosicché queste non possano deformare la coscienza dell'uomo.

Allo stesso tempo, tuttavia, è sorprendente che accanto alla volontà di dissolvere «li eroi e le armi loro» si attesti anche un'insospettabile *dichiarazione d'innocenza*:

Né mi si incolpi di favorire con ciò lo scetticismo, o di inculcare disamore per la vita eroica nelle menti dei giovinetti [...] non è questo l'ultimo capitolo del mio pensiero [...].¹⁷

Ne *I miti del somaro*, pamphlet satirico scritto nel 1944, Gadda ribadisce la pericolosità del mito, soprattutto se utilizzato a fini propagandistici come è successo durante il regime mussoliniano: in un periodo storico in cui l'Italia è attraversata da numerose tendenze e ideologie politiche in contrasto fra loro, il Duce tenta infatti di creare una nuova mitologia con l'obiettivo di modellare il nascente Stato fascista:

Alcuni osservatori de' più sagaci, de' più penetranti, avendo portato a disamina il meccanismo biopsichici certi mammiferi nostri compagni di gabbia, pervennero un bel giorno alla seguente conclusione: un mito è pur necessario a travolgere gli umani verso il futuro, id est a perfezionare la consistenza della gabbia [...].¹⁸

¹⁶ C.E. GADDA, *Meditazione milanese*, cit., p. 61.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ C.E. GADDA, *I miti del somaro*, a cura di A. Andreini, Milano, Scheiwiller, 1988, p. 27.

Il mito ha dunque il potere di deformare la realtà, e con essa le coscienze, soprattutto se il mitografo ne fa un utilizzo negativo, come avviene nel caso di Mussolini e, perfino, dei futuristi:

come ben meglio d'una fredda e cogitativa enunciazione il mito pervenga infondere, nelle anime predisposte a inghiottirlo, una felice alacrità pragmatica: generativa di buone opere, di calorosi diportamenti, di compiacimenti consolatori.¹⁹

Come era già accaduto nella *Meditazione milanese*, ecco emergere ancora una volta l'atteggiamento dualistico che Gadda assume nei confronti del mito: se da una parte il mito può diventare pericoloso veicolo di valori negativi, dall'altra, essendo comunque a tutti gli effetti strumento di conoscenza, detiene, se ben adoperato, un valore positivo o psicodinamico:

E tuttavia mi piace scrutare e discernere che cosa io detenga veramente nel mito-elica, e però di che qualità sia la impulsione o propulsore del propeller. Mi pare proprio d'intravedere che il propeller «non può essere un mito qualunque».²⁰

Gadda ha così spiegato finalmente l'affermazione contenuta nella *Meditazione* «non è questo l'ultimo capitolo del mio pensiero». Continua l'Ingegnere:

Personalmente io stento a credere che Giove siasi per davvero tramutato in toro: da rapire Europa, la ninfa bell'occhia. È questo un caso, vedete, che il mito non occlude affatto quella validità psicodinamica [...]. Se mi chiedeste denaro, o sangue, per comunque celebrare i successi erotici del taumomorfo o incontinente rapitore, be' bambini mia, non vi mollerei un centesimo, una goccia di pipì. Altro è il mio sentimento davanti alla pittura del Veronese: quella gran tela appunto che celebra il ratto dell'avvenente femmina da parte dello iddio fregolesco.²¹

È quindi chiaro come per lo scrittore milanese esistano valori positivi in seno al materiale mitologico, purché possano essere mediati al popolo grazie alla figura di un buon filosofo, un novello Platone.

¹⁹ Ivi, p. 28.

²⁰ Ivi, p. 29.

²¹ Ivi, pp. 31-34.

Infine, a riprova che il mito non possa essere relegato a un utilizzo esclusivamente parodico, basti prendere come riferimento il romanzo più famoso dell'Ingegnere, ossia *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1957):

Già in quer gran palazzo der ducentodicinnove nun ce stavano che signori grossi [...] li chiamaveno ancora pescicani.
E il palazzo, poi, la gente der popolo lo chiamaveno er palazzo dell'oro. Perché tutto er casamento insino ar tetto era come imbottito di quer metallo [...].
Questo, o press'a poco, il mito [...].²²

L'intera vicenda del *Pasticciaccio* si svolge attorno a un'aura mitica, la cui fonte principale di ispirazione è sicuramente l'*Eneide*, dal momento che l'opera «condivide con il poema virgiliano la topografia e per alcuni personaggi persino l'onomastica. Nel romanzo affiorano in effetti, in forma parodica e contaminata, la storia e la leggenda romana [...]»²³. La Roma fascista del 1927, anno in cui è ambientato il romanzo, è permeata di favole antiche che vengono utilizzate dal popolo per dare un senso a ciò che è ancora sconosciuto, tanto da far vacillare le convinzioni deterministiche di Don Ciccio Ingravallo, il commissario a cui sono affidate le indagini, il quale, insieme al suo autore, non può che constatare l'impossibilità per l'uomo di rinunciare a esse:

Non si può reprimere l'antico fescennio, sbandire dalla vecchia terra la favola, la sua perenne atellana: quando vapora su su, lieto e turpe, il riso, delle genti e dell'anima: come non si può smagare dall'aroma proprio né il timo, né il rosmarino o l'origano [...].²⁴

In conclusione, alla luce degli scritti storico-filosofici dell'Ingegnere (la *Meditazione milanese* e *I miti del somaro*) e dell'uso poliedrico che lo scrittore milanese fa della materia mitica nelle sue opere letterarie, appare ormai evidente la necessità di leggere il rapporto Gadda-mito attraverso una prospettiva nuova, che non releghi le favole antiche a mero strumento parodico, ma che tenga in considerazione la loro centralità filosofico-letteraria all'interno della riflessione gaddiana sulla realtà.

²² C.E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, Milano, Garzanti, 2014, p. 3.

²³ M.A. TERZOLI, *Gadda: guida al Pasticciaccio*, Roma, Carocci, 2016, p. 17.

²⁴ C.E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 108.

Bibliografia

- ANTONELLO PIERPAOLO, *Mito*, in «The Edinburg Journal of Gadda Studieies» (EJGS), 1, 2008, supplemento n. 1, <http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/mitoantonello.php> [cons. il 20/07/2020].
- CANTELMO MARILENA, *Frantumazione e resistenza del mito nel Novecento*, in P. Gibellini (a cura di), *Il mito nella letteratura italiana*, Brescia, Morcelliana, 2007, vol. IV.
- CIANCI GIOVANNI (a cura di), *Modernismo/modernismi: dall'avanguardia storica agli anni Trenta e oltre*, Milano, Principato, 1991.
- GADDA CARLO EMILIO, *I miti del somaro*, a cura di A. Andreini, Milano, Scheiwiller, 1988.
- GADDA CARLO EMILIO, *Il primo libro delle favole*, a cura di C. Vela, Milano, Mondadori, 1990.
- GADDA CARLO EMILIO, *Meditazione milanese*, a cura di P. Italia, Milano, Garzanti, 2002.
- GADDA CARLO EMILIO, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, Milano, Garzanti, 2014.
- MANZOTTI EMILIO, «*Favole, fave e faville*». *Di una nuova edizione del Primo libro delle favole di C.E. Gadda*, in «The Edinburg Journal of Gadda Studies» (EJGS), 5, 2007, supplemento n. 5, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/supp5archive/emessays/manzottivelaplf.php>, [cons. il 20/07/2020].
- PINOTTI GIORGIO, *Eros e Priapo*, in «The Edinburg Journal of Gadda Studies» (EJGS), 4, 2004, supplemento n. 1, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/erospinotti.php> [cons. il 20/07/2020].
- PIRANDELLO LUIGI, *Il fu Mattia Pascal*, in *Tutti i romanzi*, a cura di G. Macchia, Milano, Mondadori, 1984 [1973], vol. I.
- TERZOLI MARIA ANTONIETTA, *Gadda: guida al Pasticciaccio*, Roma, Carocci, 2016.

SILVIA VINCENZA D'ORAZIO
Università degli Studi di Milano

Il lavoro interpretativo di Leopold Jessner *Il caso dei classici*

Abstract

In the following article, I conduct a brief analysis on Leopold Jessner's theatre aesthetics by taking into consideration some of Jessner's programmatic writings on theatre. In the second section of the article, I discuss how Jessner worked on classic and contemporary plays using the methodology he developed. In the final section of the article, I argue that the very subversive nature of Leopold Jessner's theatre is to be found in his dramaturgical approach to the classics rather than in the political elements attributed to the plays he staged.

Nel seguente articolo prendo brevemente in esame l'estetica teatrale di Leopold Jessner ricostruendone alcuni dei nodi fondamentali alla luce dell'esame di alcuni passi tratti dai suoi scritti teatrali. Successivamente, esamino come egli si servisse della medesima prassi per affrontare sia la messinscena di testi classici, sia di testi contemporanei. Infine, chiarisco come l'aspetto più sovversivo del lavoro registico di Jessner risiedesse in più larga misura nei suoi metodi, piuttosto che nella coloritura politica che veniva attribuita ai suoi allestimenti.

1. Leopold Jessner, il regista della parola

La figura di Leopold Jessner¹ (1878-1945) emerse nel panorama culturale di lingua tedesca negli anni che videro la nascita della Repubblica di Weimar e, contestualmente, la progressiva affermazione, in Europa e in Germania, del teatro di regia². Jessner iniziò

¹ Per una ricostruzione storiografica della figura di Jessner si veda M. HEILMANN, *Leopold Jessner – Intendant der Republik. Der Weg eines deutsch-jüdischen Regisseurs aus Ostpreußen*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2005. Per una parziale ricostruzione dell'estetica di Jessner si veda H. MÜLLENMEISTER, *Leopold Jessner. Geschichte eines Regiestils*, Philosophische Dissertation, Universität Köln, 1956.

² Per un approfondimento sul teatro di regia si vedano U. ARTIOLI (a cura di), *Il teatro di regia. Genesi ed evoluzione (1870-1950)*, Roma, Carocci, 2018 e la recente pubblicazione S. SHE-

la sua formazione nel mondo del teatro come attore, senza tuttavia dimostrare un talento particolare³, né incontrando successo e decise presto di dedicarsi alla regia. La lezione che Jessner fece propria, come ricorda lo storico del teatro Günther Rühle, fu quella del regista Carl Heine, con il quale ebbe modo di lavorare entrando nel suo *ensemble*: «Bei ihm zuerst lernte ich den Begriff "Regie" kennen»⁴. Accanto a Heine, Jessner imparò cosa fosse la regia teatrale. Secondo Rühle, egli sviluppò poi ulteriormente la propria nozione di regia a partire dalle osservazioni che condusse, «blocchetto per gli appunti alla mano», sia presso Heine, sia presso Otto Brahm, il padre del Naturalismo teatrale tedesco⁵. Immerso nel medesimo humus artistico, culturale e spirituale che favorì la definizione delle estetiche di Max Reinhardt, Rudolf Bernauer e Carl Meinhard, Jessner giunse però a conclusioni assai diverse e, all'interno del contesto teatrale tedesco, le sue scelte artistiche delinearono una forte cesura estetica⁶. Mentre Reinhardt diede vita a messinscene ricche di fantasmagorie, colorate e pienamente illusionistiche, Jessner racchiuse le sue regie nell'essenzialità⁷ e in figure chiare, costruendo il proprio teatro

PHERD (a cura di), *The Great European Stage Directors. Voll. 1-4: Pre-1950*. London, Methuen Drama Bloomsbury, 2019.

³ A tale proposito si veda lo scritto di Jessner del 1925, *Hinter dem Vorhang*: «[...] im Anfang meiner Laufbahn dreimal als vollkommen untalentiert aus dem Engagement in den Weltstädten Graudenz, Stolpmünde bei Stolp und Döbeln in Sachsen entlassen wurde. Der erste Kündigungsbrief in Graudenz lautete wörtlich: "Leopold Jeßner! Wir geben Ihnen den guten Rat, die von Ihnen erwählte Bühnenlaufbahn nicht weiter zu verfolgen, da Sie für den Beruf des Theaters vollständig ungeeignet sind"». L. JESSNER, *Hinter dem Vorhang* (1925), in *Schriften. Theater der zwanziger Jahre*, a cura di H. Fetting, Berlin, Henschelverlag, 1979, pp. 258-262, p. 260.

⁴ G. RÜHLE, *Theater in Deutschland: 1887-1945. Seine Ereignisse — Seine Menschen*, Frankfurt am Main, Fischer, 2014, p. 91.

⁵ «Alle, Reinhardt, Bernauer, Meinhard, auch Jeßner waren von Otto Brahm's dramaturgischem Theater ausgegangen. Bernauer hat ausführlich bezeugt, wie der junge Jeßner einst von Hamburg aus in jede Brahm-Premiere gefahren war, Notizblock in der Hand, um seine Ibsen-Inszenierungen in Hamburg vorzubereiten. Aber Jeßner kam zu einer anderen Konsequenz als die anderen. In diesem Wechsel des gesellschaftlichen Systems, in der emotional starken, aber geistig und politisch unentschiedenen Situation trat Jeßner auf mit einem klaren, entschiedenen Konzept». Ivi, p. 390, [trad. mia].

⁶ *Ibidem*.

⁷ «Und so baute ich nie Phantasmagorien, sondern habe stets versucht, der Wirklichkeit ins Auge zu sehen». L. JESSNER, *Antrittsrede als Direktor des Staatlichen Schauspielhauses Berlin* (1919), in *Schriften*, cit., pp. 16-18, p. 16.

attorno alla parola⁸. Come egli affermò nei suoi scritti teatrali nel 1913: «Ich bin ein Regisseur des Worts und nicht der Dekoration»⁹.

La prassi estetica che egli consolidò come propria, la regia della parola¹⁰, e che illustrò nei suoi scritti programmatici¹¹, si cristallizzò nella formula *Interpretationstheater*, espressione che Rühle utilizzò sia per sintetizzare il *modus operandi* di Jessner, sia per descriverne l'approccio alla drammaturgia e alla regia¹².

Come appare chiaro dalla disamina dei suoi scritti, il lavoro teatrale di Jessner era saldamente ancorato alla «parola poetica», intesa come parola del testo ideato dall'autore drammatico. Tuttavia, il «poetisches Wort» – così Jessner – obbediva alle leggi interne del dramma: solo attraverso il lavoro di interpretazione e trasformazione drammaturgico e registico diveniva «dramaturgisches Wort», «parola drammaturgica», «reif» – cioè maturo – per il palcoscenico, una dimensione diversa rispetto al testo, che rispondeva, pertanto, a consuetudini proprie ed extra-testuali¹³.

Inoltre, Jessner riconosceva una linea di separazione netta tra il regista creativo, o drammaturgico, e il regista non creativo, che si limitava a riproporre pedissequamente sulla scena il testo drammatico senza agirvi in alcun modo. Poiché secondo Jessner, la regia non era una mera arte riproduttiva,

⁸ «Der eigentliche Faktor ist und bleibt das Wort». L. JESSNER, *Das Theater unserer Zeit* (1928), in *ivi*, pp. 95-97, p. 96.

⁹ L. JESSNER, *Meine Bewerbung um die Leitung des Neuen Volkstheaters in Berlin* (1913), in *ivi*, pp. 13-16, p. 15.

¹⁰ «Die Quelle des Theaters aber ist das Wort. Das Wort als Anfang und Ende des Menschlichen, das Wort als Werkzeug des dramatischen Schöpfers, das Wort als Ursprung aller schauspielerischen Bewegung gibt dem Theater seinen nicht zu überholenden Sinn». *Das Theater lebt! Ein Trotzdem* (1924), in *ivi*, pp. 67-69, p. 67.

¹¹ Il *corpus* degli scritti teatrali di Jessner venne raccolto e messo a punto dal curatore Hugo Fetting e pubblicato in Germania nel 1979. Non si tratta di un *organon* sistematico, bensì di scritti d'occasione, discorsi, articoli, interviste, talora pubblicati su giornali e riviste, attraverso i quali ben si ricostruiscono la personalità e l'estetica del regista Jessner, nonché spaccati della vita culturale, teatrale e politica dell'epoca. Cfr. L. STENDARDO, *Politica e regia teatrale negli scritti di Leopold Jessner*, Tesi di dottorato, Università degli studi di Napoli "L'Orientale", 2008.

¹² «Sein Hauptinstrument war die Dramaturgie, erst dann die Regie». G. RÜHLE, *Theater in Deutschland*, cit., p. 382.

¹³ Cfr. L. JESSNER, *Regie* (1929), pp. 171-177, in *Schriften*, cit., p. 172.

solo il «“freie[r]” Regisseur» e «dramatugische[r] Regisseur» poteva essere ritenuto un regista *tout-court*. Il regista, così come egli lo intendeva, aveva il compito di studiare attentamente il testo poetico e di sottoporlo a un processo interpretativo e di rimediazione drammaturgica e creativa¹⁴ teso a trasformarlo in un testo nuovo, adatto alle leggi e alle convenzioni della scena¹⁵.

Tale approccio prevedeva un’elaborazione testuale autonoma del regista, che si prendeva la libertà di manipolare, riscrivere, integrare e tagliare il testo, spostarne e cancellarne passi¹⁶. Il radicalismo di tale criterio non era arbitrario: il rimaneggiamento testuale non era inevitabilmente attualizzante, né attualizzante in senso assoluto, non era di gratuità pretestuosa, né era un vezzo d’ego del regista. Infine, esso non era motivato dall’esigenza di persuadere il pubblico a schierarsi a favore di determinate formazioni politiche in luogo d’altre né si configurava come la realizzazione scenica del programma politico di un partito¹⁷. Ogni scelta estetica di Jessner rispondeva a una esigenza testuale endogena e ogni scelta interpretativa nasceva alla luce dell’esame del dramma ed era dettata dall’individuazione, all’interno del testo stesso, del suo motivo dominante.

¹⁴ A tale proposito si veda M. FAZIO, *Lo specchio, il gioco e l’estasi. La regia teatrale in Germania dai Meininger a Jessner (1874-1933)*, Roma, Bulzoni, 2003.

¹⁵ «Die Frage ist in Wirklichkeit eine viel tiefere, nämlich: “Ist die Regie als eine reproduktive oder produktive Kunst aufzufassen?” Sie werden gewiß von sich aus antworten: Regie ist eine reproduktive Kunst. Aber ich glaube, daß Sie diese Antwort nur zur Hälfte aufrecht erhalten können. Denn die Wiedergabe einer Dichtung auf der Bühne ist keineswegs etwa mit der Reproduktion einer Grammophonplatte zu vergleichen. Und der Regisseur, der sklavisch, die gedruckte Dramendichtung auf die Bühne bringt, ist kein Regisseur. Der Prozeß, meine Damen und Herren, den die Arbeit des Regisseurs durchläuft, vollzieht sich vielmehr folgendermaßen: Für den Regisseur bedeutet das vorliegende Dichtwerk das Material seiner Arbeit. So ungefähr, wie für den Dichter die Wirklichkeit das Material bedeutet. Die Bühne nun — dies wird allzuoft vergessen — hat genau so ihre eigenen unverwechselbaren Gesetze wie die Dichtkunst. Diese Gesetze der Bühne aber sind für den Theatermann die letzthin maßgebend. Deshalb muß der Regisseur das bereits geformte Werk der Dichtkunst zunächst einmal in seine einzelnen Bestandteile auflösen, um dann aus der Neuordnung dieser Bestandteile das *Bühnenwerk* zu formen. Aus diesem Arbeitsprozeß ergibt sich nun jene berechtigte Freiheit des Regisseurs dem Werk gegenüber. [...] Der neue Typ dieses — ich setze das Wort in Anführungsstrichen — “freien” Regisseurs ist der dramaturgische Regisseur». L. JESSNER, *Regie*, cit., p. 172.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ «Wir haben nicht aus Parteipolitik, sondern aus unserer Weltanschauung heraus inszeniert und gespielt». L. JESSNER, *Rückblick* (1931), in *Schriften*, cit., pp. 37-39, p. 38.

Esaminando il testo drammatico con minuzia, egli ne ricercava all'interno il motivo centrale o, come Jessner lo chiamò successivamente nei suoi scritti, l'idea della regia o idea del testo¹⁸. Attraverso la cernita del testo, egli faceva emergere le parole chiave, gli elementi essenziali e i fili fondanti che, secondo il suo parere, tenevano insieme il dramma stesso. Per converso, tale lavoro di ricerca testuale dava forma al suo stile registico, poiché egli riteneva che nei nodi tematici del dramma il regista già trovasse la chiave per l'individuazione dello stile e del tenore della messinscena che sarebbe seguita¹⁹. Di qui si comprende come esistesse un rapporto bidirezionale tra testo e regia.

Attorno al nucleo centrale, Jessner posizionava tutte le componenti testuali che lo esemplificassero e lo precisassero, tralasciando ogni elemento ulteriore. Ogni sovrastruttura, di natura tematica o lirica, che appesantisse il testo o spostasse l'asse interpretativo nella direzione di un'altra chiave di lettura, veniva eliminata, tramite tagli integrali, riscritture o condensazioni, affinché il testo scenico illustrasse, nella forma più essenziale, l'idea che lo aveva informato e che nel lavoro interpretativo era emersa con maggiore urgenza²⁰.

Inoltre, l'interpretazione e l'esame del testo non avvenivano in modo risolutamente miope rispetto al momento storico in cui venivano condotti. Jessner lavorava sui testi secondo la propria sensibilità di artista, alla luce della propria visione del mondo e tenendo conto dell'epoca in cui viveva e agiva. Egli era un socialdemocratico convinto, un sostenitore della Repubblica di Weimar e riconosceva al teatro una funzione politica all'interno della società²¹. Tuttavia,

¹⁸ «[...] an der Formulierung seines Arbeitsprinzips hatte Jeßner lange gearbeitet. Was er anfangs das "Grundmotiv" nannte, ersetzte er später durch den "Regiegedanken", dann durch: "die Idee des Stücks". So benannte er das, was der Regisseur dem Stück als Gedanken für die Regie entriss». G. RÜHLE, *Theater in Deutschland*, cit., p. 384.

¹⁹ «Jeßner fand also seinen Stil, indem er nach dem Zentrum des Stücks, seinem "Grundmotiv" zu suchen begann. Das hieß: Suchen nach dem Wesentlichen und Grundsätzlichen in einer Handlung». Ivi, p. 383.

²⁰ «1924 sagte Jeßner: "Zukünftige Aufgabe wird es sein: die jeweils dominierende Idee immer vielfältiger zu gestalten, die Vision immer vielfarbiger zu bannen, das Grundthema des Stückes immer vieltönender zu variieren, ohne dennoch die Gesetzmäßigkeit des Aufbaus nur um eine einzige überflüssige Bewegung zu verletzen." So milderte Jeßner die äußeren Ausdrucksmittel [...]. Dramaturgisch jedoch beharrte er auf der Darstellung des Motivs». Ivi, pp. 456 s.

²¹ «Die Zeit hatte ein politisches Gesicht. Die Politik war zentral geworden: im Sinne einer Weltanschauung. Kaum gibt es einen Zweig heutigen Lebens oder heutigen Wissens, der sich

riteneva che, seppure il lavoro teatrale avesse il dovere di essere calato nella contemporaneità — una contemporaneità alla quale egli stesso riconosceva un volto decisamente politico —, ciò non dovesse avvenire a spese dell'arte. Il teatro, così Jessner, non doveva e non poteva divenire strumento di propaganda politica, diversamente si sarebbe trasformato in qualcosa di diverso dalla pratica artistica²².

Il programma estetico di Jessner²³ prese dunque la forma della ricerca di un nucleo tematico interno al testo, che non lo snaturasse per il gusto del rovesciamento fine a se stesso e che fosse, insieme, vicino alla sensibilità di Jessner e vicino alla contemporaneità.

Attorno a tale nucleo Jessner avviava il lavoro di costruzione della drammaturgia. Il suo obiettivo primario fu, sin dagli esordi, servire la parola poetica, senza perdersi nel pelago delle suggestioni che venivano dalla fama di un testo canonizzato o di un autore celebrato²⁴, a cui non sentiva di dover fare

dieser Atmosphäre entziehen könnte. Wo wir an praktische oder ideell-orientierte Fragen rühren — die Zeit verleiht ihnen automatisch ein politisches Gepräge. So wird auch das Theater — sofern es nicht abseits der Zeit stehen will — in jenem großen weltanschaulichen Sinne politisch sein — so etwa, wie das Theater der Griechen in *weltanschaulichem* Sinne religiös war. Es ist falsch, und dies kann nicht oft genug betont werden, Politik gleichbedeutend mit Parteigesinnung zu setzen. Das hieße, eine mögliche Konsequenz zur gewissen Voraussetzung zu machen. Und so darf auch der Begriff des politischen Theaters nicht mit dem des Parteitheaters verwechselt werden. Politisches Theater, d. i. das Theater des allgemeinen *Zeitausdrucks*. Parteitheater, d. i. das Theater des begrenzten *Fraktionswillens*. Das eine hat zum Endzweck die Kunst mit den Mitteln gewandelter Weltanschauung; das andere die Verwirklichung des Parteiprogramms mit den Mitteln der Kunst». L. JESSNER, *Politisches Theater. Zur diesjährigen Volksbühnentagung in Magdeburg* (1927), in *Schriften*, cit., pp. 92-94, pp. 92 s.

²² «[...] das Theater als Zeitausdruck und in diesem Sinne als politisches Faktum, wobei das Politische ein *Mittel* des Künstlerischen ist und nicht seine *Aufhebung*, ähnlich wie im griechischen Theater das Religiöse Attribut des Künstlerischen war und nicht Selbstzweck, ähnlich, wie das klassische Theater Goethes und Schillers nicht dergestalt als eine moralische Anstalt sich darstellte, daß das Lehrhafte darin überwog. Das Theater von heute [...] zeichnet sich nicht so sehr durch Spielfertigkeit aus wie durch die dahinterstehende Gesinnung — eine Gesinnung, die als Weltanschauung sich künstlerisch auswirken, niemals aber als Parteizwang kunstzersprengend werden darf». Ivi, pp. 93 s.

²³ «Jeßner war [...] visionär begabt, etwas doktrinär aber kräftig im Denken». G. RÜHLE, *Theater in Deutschland*, cit., p. 380.

²⁴ «Die wirkliche Zäsur in der Regie nach ihm setzte der, der all das inzwischen Errungene mit persönlicher Intention zusammenfasste: Jeßner. Das Prinzip seiner Regie hatte mit der Reinhardts nichts mehr zu tun, Jeßner stellte sich dem Werk aggressiv gegenüber. Er war nicht mehr ein Diener des Autors. Er prüfte, was es für den jetzigen Augenblick hergebe. Es ergab sich die Konfrontation: Das Stück und ich, oder Ich und das Stück». Ivi, p. 511.

la riverenza, e senza obliterare la propria visione drammaturgica e registica a fronte delle aspettative del pubblico o della critica che, spesso, avevano visto in scena il testo infinite volte²⁵. Infatti, nel suo saggio del 1928 *Das Theater. Ein Vortrag* egli affermò: «Der Regisseur aber ist gerade heute, im Zeitalter der neuen Sachlichkeit, im wahrsten Sinne des Wortes der *Diener des Werkes*. So soll es sein und so ist es»²⁶. Tale “servigio” al testo non ne escludeva la manipolazione. Esso veniva scomposto a partire dell’idea fondamentale o idea della regia — l’idea “sovraordinata” — e ogni scena veniva ricostruita, riscritta, tagliata o eliminata a partire dal livello di connessione e dal grado di esemplificazione che aveva nei riguardi dell’idea centrale, o nucleo semantico²⁷. Il testo drammaturgico pronto per la scena era spesso un testo sfrondato²⁸ e notevolmente più breve, che, tuttavia, aveva la veste di una sintesi organica: «Die Synthese ist ein organisch bedingter Vorgang, während der Kompromiß ein unorganisches Ausweichenwollen bedeutet»²⁹.

Un’immagine che possa illustrare i rapporti che sussistevano tra le parti che componevano il testo scenico e il suo nucleo fondante e, più in generale, che possa esemplificare visivamente la prassi estetica di Jessner, è offerta da un intellettuale a lui contemporaneo, Karl Theodor Bluth, che, in occasione del cinquantesimo compleanno del regista, gli dedicò una monografia, *Leopold Jessner zum fünfzigsten Geburtstag*. Bluth parlò di cosmo ordinato

²⁵ «Ein Kerl auf eigene Faust (...) Sein Hauptverdienst: daß er das Publikum aus seiner verfluchten Zufriedenheit aufzurütteln versteht. Er reizt oft zum Widerspruch [...] ist sprunghaft, unberechenbar, arbeitet mit Feuereifer und meist durchschlagenden Erfolg auf große Höhepunkte hin». Ivi, pp. 379 s.

²⁶ L. JESSNER, *Das Theater. Ein Vortrag* (1928), in *Schriften*, cit., pp. 97-108, p. 104.

²⁷ «[...] das Werk von der herrschenden Idee aus anzupacken und von hier aus die Führung des Ganzen vorzunehmen. Das heißt, von der übergeordneten Idee werden nun die Kürzungen bestimmt. Die übergeordnete Idee wird für die Ausbalancierung der einzelnen Szenen wichtig. Die Übergeordnete Idee muß zum Tenor der Darstellung werden». L. JESSNER, *Regie*, cit., p. 173.

²⁸ «Jeßners radikale Streichungen erklärte Paul Bildt damit, dass er so sehr ins “Wortwesentliche”, in “die Worts substanz” vordringe, dass er mit viel weniger Wortmaterial für die Inszenierung auskomme, als gewöhnlich vorliege. Den Ausdruck des Worts mit Hilfe des Temperaments bändigte Jeßner in der strengen Form der Inszenierung». G. RÜHLE, *Theater in Deutschland*, cit., p. 392.

²⁹ L. JESSNER, *Das Theater. Ein Vortrag*, cit., p. 101.

come fine ultimo di ogni regia di Jessner³⁰, il quale, a suo dire, poté rimanere coerente col proprio principio estetico grazie alla necessità interna che veniva dal principio stesso:

Das Prinzip, das Jessner vor diesem Irrweg bewahrte, war eben das Prinzip der "inneren Notwendigkeit". Dieses Prinzip ist an die Voraussetzung gebunden, daß seine Elemente, nicht nebeneinanderstehen, wie die ungleichnamigen Summanden von Birnen, Eiern, und Pflaumen, sondern wesensnotwendig aufeinandergeichtet sind, wie Maschinenteile, die sinnvoll ineinanderfugen zum Zweck eines geschlossenen Ganzes.³¹

Bluth si servì di immagini diverse per spiegare le costruzioni drammaturgiche e registiche di Jessner. Ricorse all'immagine dell'atomo, con un nucleo — l'idea centrale — attorno al quale si muovevano gli elettroni — gli elementi che precisavano e illustravano l'idea medesima — e che si muovevano secondo una propria traiettoria fissa, che restava in rapporto costante con il nucleo medesimo, o, a livello registico, con l'idea centrale³². Bluth parlò anche di disvelamento del nucleo testuale³³, utilizzò l'immagine del guanto rivoltato al contrario³⁴, di cui si valse per chiarire quanto l'approccio di Jessner alla drammaturgia e alla regia fosse rivoluzionario: mostrando l'interno del testo drammatico, egli offriva su di esso un nuovo punto di vista.

2. La sovversione del testo, la sovversione del classico

Il lavoro estetico — interpretativo, drammaturgico e registico — di Jessner, cioè il lavoro sulla parola — il *quid* che egli riteneva l'elemento di specificità dell'esistenza del teatro e che era a rischio di perdersi nel colore e nella musica³⁵ —, non era un lavoro di rimediazione creativa che egli riservava alle

³⁰ «Und dieser Kosmos ist jeweils die Endabsicht seiner Regie». K.T. BLUTH, *Leopold Jessner zum fünfzigsten Geburtstag*, Berlin, Oesterheld&Co., 1928, p. 41.

³¹ Ivi, pp. 40 s.

³² *Ibidem*.

³³ Ivi, p. 81.

³⁴ «[...] indem das "gemeinte" Innen nach Außen bog, umkehrte und nach Außen hinauswand, wie einen Handschuh», *ibidem*.

³⁵ «[...] wollte das Theater ein Spezifikum seines Daseins retten, das nur allzusehr in Musik und Malerei zu verschwimmen in Gefahr war: das Wort des Dichters». L. JESSNER, *Das Theater. Ein Vortrag*, cit., p. 101.

sole opere contemporanee o non ancora entrate nel canone. Jessner aveva un programma preciso³⁶:

Eine unserer Hauptaufgaben wird die Darstellung unserer *Klassiker* bleiben müssen. [...] Und unsere Aufgabe nur wird es sein, sie im *neuzeitlichen Stile* zu fühlen und ebenso darzustellen, stets mit der Seele, weniger Kehle.³⁷

Secondo Jessner, uno dei compiti fondamentali del teatro era la messinscena dei classici³⁸, che dovevano essere sottratti alla polvere e, in primo luogo, alle interpretazioni sclerotizzate che, accumulandosi negli anni attraverso infiniti allestimenti, avevano acquisito così largo credito da esserne divenute la lettura canonica. Inoltre, Jessner riteneva che i classici dovessero tornare sulle scene animati da una sensibilità e da uno stile moderni. Pertanto, egli si adoperò nel costruire repertori variegati, ricchi di testi più o meno contemporanei, di drammaturgia nuova o nuovissima, ma, soprattutto, ricchi di classici della tradizione occidentale. I repertori di Jessner rispecchiavano la sua idea di teatro: moderno, repubblicano, aperto e intellettualmente stimolante.

Jessner fu un audace innovatore e rinnovatore del teatro³⁹. Sapeva che per svecchiarlo, sottrarlo agli stilemi del teatro di corte⁴⁰ e, soprattutto, per proporre nuovamente al pubblico i classici, rendendo giustizia al loro valore eterno e al significato che questi conservavano anche per la contemporaneità doveva lavorarvi con la medesima libertà che si concedeva per ogni altro testo. Rühle lo definì, proprio in merito al suo lavoro sui classici, un «Entrümpeler» — colui che si occupa di sgombrare il ciarame — un «Neuformer» — colui che dà nuova forma⁴¹.

Negli anni della nascita del teatro di regia, Jessner operò un ribaltamento e una sovversione rispetto alla prassi invalsa che prescriveva la fedeltà

³⁶ «Er inszenierte ein “Programm”, erprobte seine aus geistigen Intentionen entwickelte Ästhetik». G. RÜHLE, *Theater in Deutschland*, cit., p. 391.

³⁷ L. JESSNER, *Antrittsrede*, cit., p. 17.

³⁸ Vale la pena di ricordare qui che per classici sono intese le opere appartenenti al canone teatrale della tradizione occidentale, non i drammi del teatro antico.

³⁹ Cfr. G. RÜHLE, *Theater in Deutschland*, cit., p. 382.

⁴⁰ Ivi, p. 711. «[...] und immer wieder Jessner. Er verläßt jetzt dieses Haus, das er einmal vom Staub des Hoftheaters gesäubert hat».

⁴¹ Ivi, p. 509.

assoluta del dettato del testo classico. Egli scompose e ricompose i testi a partire da un'idea centrale con una irriverenza che, per quanto concerneva la messa in scena dei classici, era pressoché senza precedenti. I tentativi di altri registi, che fecero scuola perché proponevano una attualizzazione sbrigativa e di facile riproposizione, priva del radicalismo e della programmaticità che contraddistinse il lavoro estetico di Jessner⁴², furono pallidi e timidi. Questi si spinse con determinazione oltre tali mode, facendo la propria rivoluzione scenica proprio attraverso il riuso dei classici, che considerava testi e materiali da rielaborare e riutilizzare. Difatti, con Jessner si inaugurò il proficuo dibattito sulla liceità dell'uso dei classici alla stregua di materiale⁴³ che, in seconda battuta, coinvolse anche Bertolt Brecht⁴⁴ e Erwin Piscator. L'obiettivo di Jessner era proseguire nel proprio cammino estetico includendo nei propri repertori un numero sempre maggiore di classici affinché il pubblico potesse dialogarvi. Tuttavia, programmaticamente, non cedette al facile travestimento attualizzante degli elementi della scenografia o dei costumi, né realizzò messe in scena che strizzassero l'occhio più alla politica che all'attualità.

Ciononostante, le accuse, le domande, i dibattiti, gli scandali e le interrogazioni parlamentari che si scatenarono a partire dal 12 dicembre 1919, data del suo esordio allo Staatliches Schauspielhaus di Berlino con l'allestimento di *Wilhelm Tell*, e che accompagnarono la carriera di Jessner, furono moltissimi. Il pubblico e la critica si divisero: egli era, alternativamente, troppo o troppo poco socialdemocratico, troppo o troppo poco politicamente schierato. Egli aveva violentato i testi dei classici, cancellandone battute, tagliandoli e riscrivendoli senza riguardo per la tradizione, strumentalizzandoli e asservendoli alla politica⁴⁵.

⁴² Ivi, p. 500.

⁴³ «Jeßner hatte seine szenische Revolution mit den Klassikern gemacht. [...] Jeßner erlebte sie als Texte [...] Jeßner brachte 1926 das Recht auf Bearbeitung der Klassiker in die Debatte ein». Ivi, pp. 498 s.

⁴⁴ A tale proposito si vedano l'intervista *Gespräch über Klassiker*, del 1929, e *Einschüchterung durch die Klassizität*, redatto tra il 1954 e il 1955, nei quali Brecht discute dell'effetto intimidatorio e del valore materiale dei classici, della necessità di togliere loro la polvere, affinché abbiano valore anche per contemporaneità.

⁴⁵ A tale proposito si vedano le recensioni delle messinscene di Jessner raccolte da Rühle in G. RÜHLE, *Theater für die Republik im Spiegel der Kritik*, vol. I: 1917-1925, vol. II: 1926-1933. Berlin, Henschelverlag, 1967.

Le messinscene dei classici di Jessner avevano indubbiamente un rapporto con la contemporaneità e con la politica⁴⁶, poiché ogni interpretazione di un testo risponde alla sensibilità di chi lo interpreta ed è calata in una determinata epoca, alla quale il testo può offrire uno specchio⁴⁷. Secondo Fazio, Jessner riconosceva al regista il compito di restituire efficacia e snidare il classico dall'immutabilità nella quale era caduto⁴⁸.

Jessner pensava che ogni dramma fosse sempre politico, perché rifletteva il rapporto del poeta con il proprio tempo. Il valore dei grandi drammi classici consisteva nel fatto che permettevano ad ogni epoca di trovarvi ciò che li riguardava più da vicino.⁴⁹

La cifra che rendeva i classici reinterpretati da Jessner politici risiedeva nella loro capacità di dialogare con la contemporaneità e con l'attualità che essi acquisivano attraverso la veste della messinscena. Tuttavia, essi di Jessner non erano *pièce* snaturate al punto da risultare rifrazioni di uno schieramento politico, né erano forme di realizzazione scenica del programma di un partito specifico.

Jessner dovette spiegare e difendere le sue scelte: scrisse testi, pronunciò discorsi e redasse articoli, pubblicati su giornali e riviste, nei quali chiari come la sua estetica inglobasse anche l'esame e l'utilizzo libero dei classici. Attraverso i suoi scritti e i suoi discorsi rivendicò il proprio diritto di sottoporli alla medesima prassi di rimediazione creativa che usava per ogni altro testo drammatico e ribadì la propria scelta programmatica di trattarli alla stregua di ogni altro genere di materiale testuale⁵⁰:

Was aber die sogenannten ewigen Kunstwerken betrifft [...]. Es heißt ihren Wert verkleinern, wenn man ihre Ewigkeit sozusagen in die Wolken schreibt

⁴⁶ Per una lettura della figura di Jessner all'interno del panorama del teatro politico si vedano M. BRAUNECK, *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*, vol. 4, Stuttgart, Weimar, Metzler, 1993-2007, pp. 399-407; M. HEILMANN, *op. cit.*, pp. 59-369, e L. STENDARDO, *op. cit.*, pp. 19-217.

⁴⁷ Cfr. il documento archiviato come Jessner 51 *Über die Aufgaben des subventionierten öffentlich-rechtlichen Theaters*, Sammlung Leopold Jessner, Nachlaß-Nr. 116/88, Archiv der Akademie Künste, Berlin.

⁴⁸ Cfr. M. FAZIO, *op. cit.*, p. 373.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ G. RÜHLE, *Theater in Deutschland*, cit., p. 394. «Darum wurde der "Wilhelm Tell" ein Signal für das neue Jahrzehnt. Und er warf Fragen auf, die bald zum Thema der ästhetischen Reflexion wurden. Sie betrafen die Ehrfurcht vor dem Text und das Recht auf die Veränderung; und auch die Funktion von Theater».

und jeden Versuch, sie auf realem Boden zu manifestieren, als Verunglimpfung brandmarkt. [...] Ist es nicht charakteristisch, daß jeder, der eine Klassikerinszenierung aus der Zeit heraus wagt, sich einer unübersehbaren Schar von Konfirmanden gegenüber sieht, unter denen manche mit grauen Schläfen und klugen Hirnen ihren Goethe und Schiller umschlungen halten, in jenem altvertrauten Goldschnittband mit heimlichen Zeichen neben jedem Zitat?⁵¹

Dem Pastor dankt man, wenn er die ewige Gültigkeit des kirchlichen Testaments durch immer wieder neue Auslegungen beweist. Dem Theater verübelt man es, wenn es mit den Klassikern ähnliches tun. [...] Bringt man den Klassiker im Sinne eines aktiven Theaters mit den Mitteln einer gewandelten Weltanschauung zur Darstellung, so heißt das Schlagwort dafür: "Klassikerschändung".⁵²

Attraverso i suoi scritti e la sua prassi drammaturgica sovversiva, Jessner affermò la possibilità di esaminare liberamente i grandi classici, senza provare di fronte a Schiller o a Shakespeare timore reverenziale alcuno, guardando i testi che erano considerati sacri e inviolabili da nuovi punti di vista e interpretandoli secondo sistemi di pensiero mutati, poiché solo attraverso tale operazione essi avrebbero potuto parlare alla contemporaneità. I classici di Jessner non erano sovversivi e sottosopra perché intrisi di messaggi politici, ma lo erano per la prassi drammaturgica attraverso la quale il regista li aveva ricreati, assoggettando cioè l'intero materiale testuale a una singola idea ordinatrice, sull'altare della quale battute memorabili e morti importanti⁵³ venivano sacrificate affinché la coerenza scenica e la capacità del classico di entrare in dialogo con l'attualità fossero preservate.

Bibliografia

ARTIOLI UMBERTO (a cura di), *Il teatro di regia. Genesi ed evoluzione (1870-1950)*, Roma, Carocci, 2018.

⁵¹ L. JESSNER, *Das Theater. Ein Vortrag*, cit., pp. 102 s.

⁵² L. JESSNER, *Das behördliche Theater. Ein Rückblick. Eingeständnisse und Forderungen* (1929), in *Schriften*, cit., pp. 114-126, p. 121.

⁵³ Nella messinscena di *Hamlet* del 9 dicembre 1926 allo Staatliches Schauspielhaus di Berlino, Jessner sacrificò la battuta della morte di Ofelia perché l'aveva ritenuta non esemplificativa del nucleo testuale «Etwas ist faul im Staate Dänemark», il materiale tematico attorno al quale aveva costruito la messinscena. Cfr. K.T. BLUTH, *op. cit.*, p. 67.

- BLUTH KARL THEODOR, *Leopold Jessner zum fünfzigsten Geburtstag*, Berlin, Oesterheld&Co., 1928.
- BRAUNECK MANFRED, *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*. 6 voll., Stuttgart, Weimar, Metzler, 1993-2007.
- FAZIO, MARA, *Lo specchio, il gioco e l'estasi. La regia teatrale in Germania dai Meininger a Jessner (1874-1933)*, Roma, Bulzoni, 2003.
- HEILMANN MATTHIAS, *Leopold Jessner – Intendant der Republik. Der Weg eines deutsch-jüdischen Regisseurs aus Ostpreußen*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2005.
- JESSNER LEOPOLD, *Schriften. Theater der zwanziger Jahre*, a cura di H. Fetting, Berlin, Henschelverlag, 1979.
- JESSNER LEOPOLD, *Schrift 51: Über die Aufgaben des subventionierten öffentlich-rechtlichen Theaters*, in *Sammlung Leopold Jessner*, Nachlaß-Nr. 116/88, Archiv der Akademie Künste, Berlin.
- MÜLLENMEISTER HORST, *Leopold Jessner. Geschichte eines Regiestils*, Philosophische Dissertation, Universität Köln, 1956.
- RÜHLE GÜNTHER, *Theater für die Republik im Spiegel der Kritik, vol. I: 1917-1925, vol. II: 1926-1933*. Berlin, Henschelverlag, 1967.
- RÜHLE GÜNTHER, *Theater in Deutschland: 1887-1945. Seine Ereignisse — Seine Menschen*, Frankfurt am Main, Fischer, 2014.
- SHEPHERD SIMON (a cura di), *The Great European Stage Directors*. Voll. 1-4: *Pre-1950*. London, Methuen Drama Bloomsbury, 2019.
- STENDARDO LOREDANA, *Politica e regia teatrale negli scritti di Leopold Jessner*, Tesi di dottorato, Università degli studi di Napoli "L'Orientale", 2008.

MARIA CHIARA BRANDOLINI
Università degli Studi di Firenze

Coire, convivere, coniventia
***Un'indagine dell'etimologia per una nuova definizione
dell'amore tra mito e letteratura in Vie secrète***

Abstract

This study wants to investigate the subversive way in which Pascal Quignard uses Latin in *Vie secrète* (1998), where Latin and Greek words are exploited to pierce the French text, in order to provide it with regenerating energy and to go deeper into the analysis concerning the nature of love. The Latin words *coire*, *convivere* and *coniventia* will be at the centre of this study, which will display the unconventional translations provided by the author, who manipulates the etymology of these terms through daring juxtapositions and through our literary and mythical heritage.

In questo studio ci proponiamo di investigare l'uso sovversivo del latino da parte di Pascal Quignard in *Vie secrète* (1998), dove termini greci e latini sono sfruttati al fine di bucare il testo francese, per rinnovare il linguaggio e per approfondire l'analisi della natura dell'amore. Le parole latine *coire*, *convivere* e *coniventia* saranno poste al centro della nostra indagine, che metterà in luce le traduzioni non convenzionali proposte dall'autore, che non esita a manipolare l'etimologia di questi termini attraverso giustapposizioni ardite e sfruttando il patrimonio mitico e letterario.

«Que cherchez-vous alors?» è la domanda posta da una giornalista de *L'Express*, Catherine Argand, a Pascal Quignard nel 1998. La risposta dell'autore di *Vie secrète*¹ fu:

[Je cherche] à faire sentir ces vies-là, ces passages secrets en refaisant le parcours à zéro, de première main, à partir de l'origine - celle de l'étymologie, celle des contes les plus anciens. J'ai besoin de comprendre ce que veulent dire amour, silence, connivence, désir. J'ai besoin de me répéter ma vie, de comprendre ma vie, de comprendre ce que je ne comprends pas, d'avoir une espèce de langage qui soit irrigué, qui hésite, qui trébuche, qui soit vivant.²

¹ P. QUIGNARD, *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1998.

² C. ARGAND, *Interview, Pascal Quignard*, in «L'Express», 01/02/1998, https://www.lexpress.fr/culture/livre/pascal-quignard_801257.html [cons. il 24/09/2018]: «[Cerco] di far sentire quelle

Quignard presentava così i punti salienti della ricerca appena iniziata attraverso la pubblicazione di *Vie secrète*, vero e proprio cuore pulsante del ciclo *Dernier Royaume*. Con esso, Quignard ha riconfermato l'esigenza, mostrata in tutti i volumi precedenti, di non scartare nessun'idea, per quanto confusa, incontrata sul cammino intrapreso nel regno in cui egli ha deciso di vagare, rinunciando alla sua conquista³. Nel corso della redazione del *Dernier Royaume*, l'autore ha deciso di lasciarsi guidare da tutte le possibili e imprevedibili ramificazioni del percorso, di non ridurre mai alcuna parola ad una sola significazione verbale⁴. In seguito a tale scelta, già in *Vie secrète*, Quignard ha dato prova di aver intrapreso vie sovversive e inedite sia nell'interpretazione del patrimonio linguistico francese, latino e greco a sua disposizione, sia di quello mitico e letterario proprio della cultura occidentale e non solo. Il ricorso all'etimologia in questi termini non si limita certo alle pagine di *Vie secrète*, né ai volumi del ciclo a cui quest'opera appartiene: esso rientra, al contrario, tra le tecniche privilegiate di Quignard. Tuttavia, per ragioni di spazio non potremo qui soffermarci che su di un unico esempio, tratto dal XXXV capitolo di *Vie secrète*, intitolato *Coniventia*. Questa scelta ci permetterà di restringere il campo di indagine, senza rinunciare alla ricchezza di riferimenti intratestuali e intertestuali, presenti in qualsiasi testo quignardiano.

Vedremo come in questo capitolo termini latini e greci vengano inseriti allo scopo di *bucare* il testo redatto in francese, nell'intento di rinnovare il linguaggio in una tensione rigeneratrice, ma soprattutto allo scopo di approfondire, attraverso il bilinguismo, la ricerca sulla natura dell'amore e sull'origine dell'uomo. L'originalità, rispetto ai canoni tradizionali si manifesta anche nell'elezione di un retore latino⁵ come autore di riferimento per la propria scrittura: «être original, c'est être près de l'origine. C'est élire un ancien que tous les autres contemporains ont laissé

vite, quei passaggi segreti rifacendo il percorso da zero, di prima mano, a partire dall'origine – quella dell'etimologia, quella dei racconti più antichi. Ho bisogno di comprendere ciò che vogliono dire amore, silenzio, connivenza, desiderio. Ho bisogno di ripetermi la mia vita, di comprendere la mia vita, di comprendere ciò che non comprendo, di avere una specie di linguaggio che sia irrigato, che incespichi, che sia vivo» [trad. mia].

³ P. QUIGNARD, *L'enfant d'Ingolstadt*, Paris, Editions Grasset, 2018, p. 122.

⁴ Ivi, p. 35.

⁵ Cfr. P. QUIGNARD, *Albucius*, Paris, Folio, 2006.

sans postérité d'imitation»⁶. Quignard, amante degli autori dimenticati o posti in secondo piano dalla storia e nelle antologie letterarie, sceglie come patrono Albucio Silo e da questi riprende l'amore per gli oggetti e le parole così dette sordide (*sordidissima*), per tutto ciò che è stato scartato: «je suis Albucius XLVIII»⁷. Alla ricerca del significato perduto delle parole, lo scrittore francese indaga l'etimologia di termini francesi, latini e greci (ma non solo) per ritrovarne l'origine, ma anche i significati secondari, vivendo la ricerca etimologica non come la garanzia «d'une signification plus authentique»⁸, ma come mezzo per ritrovare la lingua alla sua fonte, come ritorno alle origini mediante una pratica che è una decostruzione e una ricostruzione di ciò che si è perduto. «Pascal Quignard ne fait pas de l'étymologie pour l'étymologie»⁹, come mette in luce Bénédicte Gorrillot, egli manipola la scienza etimologica ai propri fini e sfrutta il latino non nella speranza di raggiungere il *jadis*¹⁰ di cui egli è alla ricerca, ma per «approcher l'expression adéquate de cet état du Jadis, où nous étions présence saveugles au monde»¹¹.

Barthes in *Le Plaisir du texte* scriveva: «le vieux mythe biblique se retourne, la confusion des langues n'est plus une punition, le sujet accède à la jouissance par la cohabitation des langages, qui travaillent côte à côte: le

⁶ P. QUIGNARD, *Sur le jadis*, Paris, Gallimard, 2013 [2002], p. 210. «Essere originale, è essere vicini all'origine. È eleggere un antico che tutti gli altri contemporanei hanno lasciato senza imitazione» [trad. mia].

⁷ Ivi, p. 47.

⁸ I. DE TOFFOLI, *La réception du latin et de la culture antique dans l'œuvre de Claude Simon, Pascal Quignard et Jean Sorrente*, Paris, H. Champion, 2015, p. 277.

⁹ M. CALLE-GRUBER, *Pascal Quignard ou Les leçons de ténèbres de la littérature*, Paris, Galilée, 2018.

¹⁰ Il *jadis* è il tempo che nella concezione di Quignard si contrappone al *passé*, poiché caratterizzato dalla *pulsio* e dal legame con la sessualità. Il *jadis* è senza fine, è il passato nel momento in cui esso si congiunge all'origine, precede l'origine, si identifica con il mito, è estasi del tempo verso cui la letteratura sa fare segno. Cfr. P. QUIGNARD, *Sur le jadis*, cit., p. 44; D. RABATE, *Sur le jadis*, in M. Calle-Gruber, A. Frantz (a cura di), *Dictionnaire sauvage Pascal Quignard*, Paris, Hermann, 2016, p. 636; I. FENOGLIO, *D'un printemps, l'autre. L'écriture de Pascal Quignard, un ethos de l'imprévisible*, in M. Calle-Gruber, J. Degenève, I. Fenoglio (a cura di), *Pascal Quignard. Traductions et métamorphoses*, Atti del convegno, Cerisy-la-Salle 9-16 luglio 2014, Paris, Hermann, 2015, p. 191.

¹¹ B. GORRILLOT, *Le français, le latin et les autres chez Pascal Quignard*, in D. Rabaté, C. Lapyre-Desmaison (a cura di), *Pascal Quignard, la danse et les langues*, in «Lendemain», XXXIV, 136, 2009, p. 15.

texte de plaisir, c'est Babel heureuse»¹². È proprio questa Babele di lingue cooperanti che si ritrova nei testi di Quignard. Le parole latine, sfruttate non al fine di sembrare erudito, ma, al contrario, di apparire *rudis* ('selvaggio', 'bruto') con l'intento di avvicinarsi maggiormente all'origine e all'oscenità¹³, dimorano per la maggior parte non tradotte poiché intraducibili. Il francese, infatti, non saprebbe riprodurre la forza a livello del significato e del significante, perché incapace di restituirne il fascino sonoro. Queste *onomata barbara* sono state ricondotte da Ian de Toffoli a tre generi e funzioni principali: «l'obscénité, l'anthroponymie et la scientificité»¹⁴. Nella nostra analisi incontreremo parole riconducibili al primo ed al terzo tipo. Da una parte il latino è infatti la lingua più adatta, secondo Quignard, per parlare del corpo in modo crudo, là dove il francese ricorre spesso a espressioni astratte; dall'altra, l'autore riprende il ruolo tradizionale che il latino ricopre «dans l'écriture du savoir»¹⁵, ridandogli lo status di lingua scientifica che lo ha caratterizzato almeno fino alla metà del XVIII secolo. A tale proposito vedremo dunque che termini come *revelatio* e ἀλήθεια sono ritenuti da Quignard più consoni ad esprimere il concetto di rivelazione e di verità rispetto ai corrispettivi francesi.

Sul piano del valore attribuito alla lingua, Quignard condivide inoltre la posizione di Benveniste quando egli afferma che «le langage seul fonde en réalité [...] le concept d'«ego»»¹⁶, e aggiunge che le relazioni autentiche si collocano al di fuori della lingua materna. La lingua, infatti, oltre a modificare il soggetto non è per Quignard connaturata all'uomo, che deve progressivamente imparare a servirsi di questo strumento: il vero linguaggio non sarebbe dunque l'articolazione linguistica, «ma puro suono, o rumore, o grido animalesco, oppure richiamo di una voce passionale, ancestrale»¹⁷. In anni che

¹² R. BARTHES, *Le Plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, p. 10.

¹³ C. LAPEYRE-DEMAISON, *Pascal Quignard le solitaire, rencontre avec Chantal Lapeyre-Desmaison*, Paris, Flohic, 2001, pp. 112-113.

¹⁴ I. DE TOFFOLI, *op. cit.*, p. 234.

¹⁵ F. WAQUET, *Le latin ou l'empire d'un signe*, Paris, Albin Michel, 1998, pp. 110-119.

¹⁶ É. BENVENISTE, *De la subjectivité dans le langage* (1958), in *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1966, p. 259.

¹⁷ J. ALTMANOVA, *Pascal Quignard. Frammenti di una lingua impronunciabile tra segno e senso*, Fasano, Schena Editore, 2012, p. 61.

seguono le riflessioni di Michel Foucault sull'idea di un potere onnipresente in ogni relazione e quelle condotte da Barthes intorno alle due possibilità estreme di vita (la solitudine da una parte e la vita di chi detesta l'idiorritmia dall'altra)¹⁸, Quignard propone l'eventualità di una relazione autentica, lontana dalla società, e per questo *secrète*, collocata al di fuori del linguaggio. Nonostante l'irriducibile differenza sessuale che separa l'uomo e la donna, ciò che permette di raggiungere l'altro senza alcuna mediazione è, come fa notare Midori Ogawa¹⁹, l'amore, capace di tradursi in un «partage du secret»²⁰ che Quignard indica con il termine *coniventia*.

Il percorso che porta Pascal Quignard ad individuare proprio questo termine è intricato, frammentario, costellato di incontri inattesi, come quelli con Madame de Verdy e con Abelardo ed Eloisa, ma è una strada segnata soprattutto dalla presenza del mito e da riflessioni etimologiche su termini sia latini che greci. Il punto di partenza è una tesi da difendere:

La thèse que je veux défendre est celle-ci : il y a une amitié qui se cherche dans l'amour et qui ne résulte pas de quelque chose qui serait solidaire entre les deux sexes à jamais esseulés, discontinus, opposables, polaires. Une entente qui n'habite pas la sphère d'un partage préalable.²¹

Là dove la differenza sessuale fa sì che non ci sia alcuna «symétrie possible»²² tra uomo e donna e dove l'*egoforia* autorizza lo scambio tra i soggetti senza tuttavia permetterne una vera unione, l'amore vorrebbe realizzare la follia di «être un»,

¹⁸ Cfr. R. BARTHES, *Comment vivre ensemble. Cours et séminaires au Collège de France 1976 – 1977*, in *Œuvres complètes, livres textes, entretiens, 1977-1980*, vol. V, Paris, Le Seuil, 1993.

¹⁹ M. OGAWA, *Vie secrète: de l'origine de l'amour*, in C. Rodriguez, S. Vignes (a cura di), *Pascal Quignard et l'amour*, in «Littératures», 69, 2013, pp. 13-25. Per un approfondimento del termine *secret*, si veda inoltre la voce *Secret* del *Dictionnaire sauvage Pascal Quignard*: «Le secret touche ainsi le substrat de l'être humain, il désigne en silence l'énigme de la différence sexuelle qui sécrète nos vies». «Il segreto tocca così il substrato dell'essere umano, designa in silenzio l'enigma della differenza sessuale che scernea le nostre vite» [trad. mia]. M. OGAWA, *Secret*, in M. Calle-Gruber, A. Frantz, (a cura di), *op. cit.*, p. 580.

²⁰ P. QUIGNARD, *Vie secrète*, cit., p. 308. «Condivisione del segreto» [trad. mia].

²¹ Ivi, p. 309. «La tesi che voglio difendere è questa: esiste un'amicizia che si ricerca nell'amore e che non risulta da qualche cosa che sarebbe solidale tra i due sessi, per sempre isolati, discontinui, opponibili, polari. Una *intesa* che non abita la sfera di una condivisione preliminare» [trad. mia].

²² *Ibidem*.

folia legata alla stessa parola *amor*. Infatti: «*Amor* est un mot qui dérive de *amma*, *mamma*, *mamilla*. [...] L'amour est un mot proche d'une bouche qui parle moins qu'elle ne tète encore spontanément en avançant ses lèvres dans la faim»²³. Si tratta del rapporto della mamma ed il bimbo che porta in grembo, prolungato ancora per qualche tempo durante i primi mesi di vita, fino a che esso viene distrutto dall'immissione in società e dall'acquisizione della lingua dalle labbra della madre stessa.

Testimonianze della relazione *secrète* tra uomo e donna sono ritrovate da Quignard nel patrimonio mitico e letterario classico di cui tutta la sua opera si nutre e a cui egli attinge reinterpreandolo liberamente, sfruttando la forza degli antichi. Alcuni versi dell'Odissea sono quindi letti dall'autore francese come la prima descrizione esistente della comunicazione tra uomo e donna che permette di divenire un duo indivisibile: «Arrête! Crie Circé. Range ton épée dans son fourreau, Ulysse, montons sur mon lit. Couchons ensemble afin que, devenus amants, nous puissions nous fier l'un à l'autre»²⁴. Il passo omerico viene reinterpretato come esempio di ciò che gradualmente Quignard arriverà a definire *coniventia*, ossia l'unica relazione sociale che non nasconda niente, un amore che passa attraverso la comunicazione intima dei *secreta* e che permette di arrivare a confidarsi anche in seno al linguaggio²⁵. Quignard intravede nelle parole della maga una

²³ Ivi, p. 13. «*Amor* è una parola che deriva da *amma*, *mamma*, *mamilla*. [...] L'amore è una parola vicina ad una bocca che parla meno di quanto non poppi spontaneamente protendendo le labbra affamata» [trad. mia].

Amma, -ae, «nonna», «mamma (che nutre)», termine del vocabolario infantile, non attestato direttamente (mentre *mamma* esiste nei testi), ma la cui esistenza è supposta grazie alle testimonianze delle lingue romanze. Da *amma* derivano *amita* (come *atta*, *atauus*, da *auis*, *au(u)nculuse*, forse, *amare*). Cfr. A. ERNOUT, A. MEILLET, *Dictionnaire Étymologique de la langue latine: Histoire des mots*, Paris, Klincksieck, 1967, p. 28. *Mamma*, -ae, «nutrice, mamma», e «mammella»; termine del linguaggio infantile, da cui il diminutivo di *mamilla* «mammella». Ivi, p. 381. Si ipotizza inoltre che *amo*, -as, -aui, -atum, -are, possa essere una parola popolare da ricondurre ad *amita*, *amma*. Ivi, p. 29.

²⁴ P. QUIGNARD, *Vie secrète*, cit., p. 310.

Proponiamo di confrontare la traduzione di Quignard con una traduzione italiana ed un'altra francese. «Ma via, nel fodero la spada riponi, e noi ora / sul letto mio saliremo, che uniti / di letto e d'amore possiamo fidarci a vicenda» [trad. a cura di R. Calzecchi Onesti]; OMERO, *Odissea*, Trento, Einaudi, 2005, vv. 333-335, p. 279. «Alors regagne ton épée et montons tous les deux / sur notre lit pour que, la joie d'amour nous unissant, / nous puissions désormais avoir confiance l'un en l'autre!» [trad. a cura di P. Jaccottet]; HOMERUS, *L'Odyssee*, Paris, La découverte, 2000, vv. 333-335, p. 169.

²⁵ La condivisione dei *secreta* avviene in un momento in cui gli amanti sono *mis à l'écart*, emarginati, rispetto alla società. Infatti, il verbo da cui deriva *secretum* è *secerno*: «mettere da parte; da *cuisecretus*: emarginato, e *secretum*». Cfr. *Secerno* in A. ERNOUT, A. MEILLET, *op. cit.*, p. 115.

descrizione dell'amore come «l'aveu de l'inavouable»²⁶, e fa coincidere il verso 335 del X libro dell'Odissea con «le dépôt du secret de la nudité sexuelle et le dépôt des secrets dans l'âme»²⁷. Nell'amore sarebbe possibile raggiungere un'empatia tale per cui gli amanti diventano i due frammenti di una cosa sola, di uno stesso *symbolon*. Quignard si muove rapidamente, con accostamenti impreveduti, e l'empatia lo conduce, per associazione, al verbo latino *coire*: «Pour êtreindre et désirer, le verbe romain *coire* dit plus que s'unir, il dit: aller par le *co*. Empathie et télépathie sont des aller»²⁸. L'autore, che ha iniziato a tradurre seguendo l'esempio di Celan e Klosowsky, riesce, come quest'ultimo, a «dérouter, par la langue qu'[il] traduit, celle dans laquelle [il] traduit»²⁹. L'associazione tra *coire*, telepatia ed empatia sulla base del verbo *aller* è resa infatti possibile se l'analisi etimologica viene condotta in modo sovversivo: il greco *πάσχω* non è ripreso nelle accezioni primarie ('subire', 'soffrire') ma considerato sulla base del significato che esso assume in espressioni come *καλῶς πάσχω*, 'andare bene'. Ciò permette all'autore di ritrovare nella radice etimologica il significato di 'andare' di cui egli ha bisogno per introdurre il verbo latino *coire*, da cui *coitus* e, in francese, *coït*, che com'è noto ha come primo significato 'andare insieme', e come secondo 'unirsi carnalmente'³⁰: «coire est le verberomain qui signifie l'amour. Ire, c'est aller. Coire veut dire marcher ensemble»³¹. Una nuova associazione sulla base del significante conduce Quignard al verbo fondamentale per la definizione dell'amore: *conivere*. Così come *coire*, anche *conivere* ritornerà a più riprese nel corso del *Dernier Royaume*, in particolare in *Abîmes*³² e in *Mourir de penser*³³.

²⁶ P. QUIGNARD, *Vie secrète*, cit., p. 314. «La confessione dell'inconfessabile» [trad. mia].

²⁷ Ivi, p. 316. «Il deposito del segreto della nudità sessuale e il deposito dei segreti nell'anima» [trad. mia].

²⁸ Ivi, p. 322.

²⁹ M. FOUCAULT, *Les mots qui saignent*, in *Dits et écrits: 1954-1988*, Paris, Gallimard, 1994, p. 426.

³⁰ Cfr. *Coire* in A. ERNOUT, A. MEILLET, *op. cit.*, p. 198. *Coniueo*, Ivi, pp. 137-138. *Connivence* in A. DAUZAT, J. DUBOIS, H. MITTERAND, *Nouveau dictionnaire étymologique et historique*, Paris, Larousse, 1971, p. 191.

³¹ P. QUIGNARD, *Vie secrète*, cit., p. 423.

³² P. QUIGNARD, *Abîmes*, Paris, Editions Grasset, 2002.

³³ P. QUIGNARD, *Mourir de Penser*, Paris, Editions Grasset, 2014.

Ritornare al verbo *convivere*, da cui sono derivati il termine *coniventia* e il francese *connivence*, corrispettivo dell'italiano *connivenza*, significa ritrovare il significato primo, originale, del vocabolo *coniventia*. Il dizionario etimologico ci informa che *convivere* significa 'sbattere le palpebre', 'chiudere gli occhi', ed è a questo senso primo che Quignard ci riconduce, senza rinunciare tuttavia ad arricchirlo, ricamarlo, riportandone un'immagine vivida:

Convivere veut dire abaisser les paupières ensemble, de façon préméditée, de façon appuyée. Laisser lentement tomber les deux paupières sur les deux globes oculaires et les presser au point que de minuscules rides les froncent.³⁴

È sul segno di tacita intesa, sull'«indulgence anticipée», sul perdono anticipato, che si fonderebbe, secondo Quignard, «l'approbation humaine ancienne»³⁵. Come rileva Irena Kristeva, Quignard «intérieurise son étymologie au point d'en faire une véritable forme de pensée qui a comme résultat l'intensification de la forme sémantique du mot»³⁶, egli, cioè, la rende talmente sua da manipolarla, arricchirla, accostarla a piacimento. Così, l'accezione di *coniventia* non solo viene traslata al punto da arrivare a significare «brûler ensemble»³⁷, ma è anche contrapposta alla *fascinatio* latinae all'ἀντίβλεψις greca.

Il *fascinus*³⁸, da cui deriva il termine *fascinatio* e il francese *fasciner*, è, come *coitus*, un termine latino crudo e osceno, ma che permette a Quignard di comunicare il suo pensiero in modo efficace. Questa parola viene usata per in-

³⁴ P. QUIGNARD, *Vie secrète*, cit., p. 323. «Convivere significa abbassare le palpebre insieme, in modo premeditato, in modo deciso. Lasciar cadere lentamente le due palpebre sui globi oculari e comprimerle fino a che non si formano delle minuscole rughe» [trad. mia].

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ I. KRISTEVA, *Pascal Quignard, la fascination du fragmentaire*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 102. «[Quignard] interiorizza la sua etimologia al punto di farne una vera e propria forma di pensiero che ha come risultato l'intensificazione della forma semantica della parola» [trad. mia].

³⁷ P. QUIGNARD, *Vie secrète*, cit., p. 324.

³⁸ Il primo significato di *fascinus* è «maleficio, malocchio gettato su qualcuno» ed il secondo «amuleto a forma di fallo». Cfr. *Fascinus* in A. ERNOUT, A. MEILLET, *op. cit.*, p. 218. Come sottolinea Michaël Ferrier, Quignard, rifiutandosi di tradurre *fascinus* con 'sexe', ha sbloccato tutta una serie di analisi e di interpretazioni e ha fatto di questa parola un vero e proprio motore di scrittura. Cfr. M. FERRIER, *Fascinus*, in M. Calle-Gruber, A. Frantz, (a cura di), *op. cit.*, pp. 215-217.

dicare ciò che può *méduser*³⁹ lo sguardo, pietrificarlo, attrarlo al punto da non renderne possibile il distacco⁴⁰. È lo sguardo del cacciatore che pietrifica la preda, completamente diverso da quello scambiato lì dove regna la *coniventia*, la cui etimologia è per Quignard rivelatrice di un modo decisamente diverso di guardarsi: l'abbassare gli occhi degli amanti testimonia della loro volontà di non vedere, della loro rinuncia al potere dello sguardo frontale, diretto sull'altro allo scopo di *sidérer*. Esso è inoltre segno della rinuncia all'*ἀντίβλεψις*, cioè lo 'sguardo diritto in faccia', che Quignard traduce come «sguardo in risposta», là dove *coniventia* sarebbe il «*non-regard en réponse*»⁴¹. Il termine *coniventia* arriva così gradualmente ad indicare un amore che si contrappone a quella relazione tra uomo e donna che si arresta alla *fascinatio*, ossia al «*transfert dévorant*»⁴² tipico del rapporto predatore/preda. Se il *fascinus* è lo sguardo frontale che *sidère*, la *coniventia* è il «*ne pas voir*»⁴³ che *désidère*⁴⁴ e che permette di creare «la seule relation sociale qui ne cache rien»⁴⁵.

A rafforzare la dimensione della connivenza tra gli amanti, sono chiamati altri due termini, uno latino ed uno greco. *Revelatio* e ἀλήθεια, entrambi scomposti nelle loro componenti fondamentali: re-velatio, ossia ciò che scosta il velo, il non velato, ciò che è stato denudato (e quindi non propriamente il nudo), e ἀ-λήθεια, la verità come *dés-oubli*: un disvelamento che porta al di fuori del fiume dell'oblio, Λήθη. Rivelazione che è un confidare la verità e l'intimità di sé stessi all'altro, che non nasconde più nulla allo sguardo: «plus rien n'est en réserve de la vue»⁴⁶. Scambio dell'inconfessabile che avviene nell'indulgenza della connivenza: conosco tutto di te, conosco i tuoi *secreta*, abbasso gli occhi e me ne faccio carico: «Ulysse à Circé: Du secret de ton se-

³⁹ Per un approfondimento del termine *méduser* e della figura di Medusa nell'opera di Quignard, si veda: S.A. CREVIER GOULET, *Méduse*, in M. Calle-Gruber, A. Frantz (a cura di), *op. cit.*, pp. 379-381.

⁴⁰ P. QUIGNARD, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1997, p. 11.

⁴¹ P. QUIGNARD, *Vie secrète*, cit., p. 324 [corsivo dell'autore].

⁴² Ivi, p. 332.

⁴³ Ivi, p. 329.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Ivi, p. 314.

⁴⁶ Ivi, p. 317.

cret [...] je serai le confident [...]. Circé à Ulysse: Du secret de ton secret [...] je serai la gardienne»⁴⁷. Perché questo scambio dell'inconfessabile sia possibile è tuttavia necessario accettare che tale profonda unione avvenga nell'oscurità: la *coniventia* reclama la notte.

Il tema dell'oscurità conduce Quignard fuori dalla tradizione mitica occidentale, per fare riferimento, sfruttandolo ai propri fini, ad un mito Tupi riportato da Lévi-Strauss in *Dumiel aux cendres*, secondo volume delle *Mythologiques*⁴⁸. Secondo l'antropologo, il mito Tupi in questione rappresenterebbe la divisione e la differenza irriducibile dei due sessi, maschio e femmina, che necessitano della notte per potersi unire, ma che si trovano immersi in un tempo mitico in cui regna sempre il giorno. Lévi-Strauss usa inoltre questo mito per trattare del rapporto tra miti diurni e miti notturni e per la distinzione tra *conduite linguistique* e *conduite non-linguistique*: quando il giorno era continuo, ogni cosa parlava, persino gli oggetti e gli animali; al giungere della notte, unica condizione che permette l'unione degli amanti, le cose divengono al contrario mute e gli animali si esprimono solo attraverso grida. In generale, per Quignard, il mito è «un temps de l'archaïque» che grazie alla sua violenza anacronistica perturba «et l'écriture et la tendre continuité des choses»⁴⁹, è caratterizzato dalla violenza estrema di cui Quignard è alla ricerca «celle du désarçonnement»⁵⁰. In questa circostanza, il mito diviene per Quignard un mezzo per meglio delineare la propria concezione dell'amore, dato che l'avvento della notte è reso possibile (sempre nel mito Tupi) da strumenti che Lévi-Strauss definisce «instruments des ténèbres», mentre uno strumento a fiato amazzonico, il rombo, permette la suddivisione in giorno e notte. Quignard, riprendendo le idee dello stesso Lévi-Strauss sulle variazioni sul tema nei miti, ne compie una egli stesso: la notte e gli strumenti musicali si tramutano in ciò che permette la *coniventia* tra gli amanti.

⁴⁷ P. QUIGNARD, *Vie secrète*, cit., p. 311. «Ulisse a Circe: Del segreto del tuo segreto [...] io sarò il confidente [...] / Circe a Ulisse: Del segreto del tuo segreto [...] io sarò la guardiana» [trad. mia].

⁴⁸ C. LEVI-STRAUSS, *Du miel aux cendres, Mythologiques II*, Paris, Plon, 1968, pp. 358-359.

⁴⁹ J. FAERBER, *Mythologie*, in M. Calle-Gruber, A. Frantz, (a cura di), *op. cit.*, pp. 415-416. «[Il mito è] un tempo dell'arcaico che viene a turbare, attraverso la sua violenza anacronistica, sia la scrittura che la dolce continuità delle cose» [trad. mia].

⁵⁰ *Ibidem*. «Il mito possiede la violenza ultima desiderata da Quignard, quella del *disarçonnement*» [trad. mia].

Gli aspetti musicali presenti nel mito sudamericano si collegano inoltre alla figura del musicista, in cui Quignard scorge i tratti di chi sperimenta la *coniventia*. Quignard muove da un'osservazione semplice: quando, suonando, i musicisti vengono colpiti da un punto del brano che li *sidère*, ecco che spesso essi chiudono gli occhi. Si ritrovano in tal modo nella stessa condizione degli amanti e immersi in un'arte che è prelinguistica: la musica. Così come gli amanti si sono insinuati dietro il velo indossato dall'altro, hanno potuto superare la differenza sessuale insormontabile, allo stesso modo i musicisti possono spingersi al di là del linguaggio. Anche in questo caso, l'uso del mito è volto a disarcionare il lettore mediante una sua lettura originale. Quignard introduce infatti la figura di Marsia, inventore della musica, ma anche satiro scorticato vivo, accanto a quella di Omero, l'aeda mitico per eccellenza, ma cieco. Come per gli amanti «plus rien n'est en arrière les yeux»⁵¹, così la musica ha la necessità di «aller dans la nuit à l'arrière des yeux»⁵², lì dove la vista ad Omero non serve più: il satiro Marsia scorticato nelle *Metamorfosi* di Ovidio diviene il simbolo della musica che si introduce «derrière le visage»⁵³, dietro la superficie, al di là della dimensione linguistica, del velo, nel segreto, nell'intimità e all'origine dell'uomo in una realtà prelinguistica. Il musicale rappresenta «l'arrière visage»: essere senza volto (*sans visage*) nella concezione quignardiana significa essere irricognoscibili, chiamarsi fuori dalla società, essere antisociali come gli amanti, come Circe (non a caso anch'ella musicista) e come Orfeo, il cui mito è a sua volta convocato da Quignard nella sua sovversiva ed intricata definizione dell'amore: «pourquoi l'autre mythe sur la musique chez les anciens Grecs démembre-t-il Orphée? Il n'y a pas de visage ni d'humanité dans la musique»⁵⁴.

Attraverso la riflessione etimologica, l'incontro e il confronto tra parole latine e greche indagate nei loro significati secondari, poste in relazione con miti classici ma anche con miti decisamente lontani dalla nostra cultura, ripresi e riletti in modo inedito, Quignard arriva a presentarci l'amore da un

⁵¹ P. QUIGNARD, *Vie secrète*, cit., p. 317.

⁵² Ivi, p. 334.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ Ivi, p. 335. «Perché l'altro mito sulla musica presso gli antichi greci smembra Orfeo? Non vi è volto né umanità nella musica» [trad. mia].

nuovo punto di vista, ad attribuirgli un nome nuovo e a farci scoprire che «la connivence est un mot plus mystérieux que l'amour»⁵⁵.

Bibliografia

- ALTMANOVA JANA, *Pascal Quignard. Frammenti di una lingua impronunciabile: tra segno e senso*, Fasano, Schena Editore, 2012.
- ARGAND CATHERINE, *Interview, Pascal Quignard*, in «L'Express», 01/02/1998, https://www.lexpress.fr/culture/livre/pascal-quignard_801257.html [cons. il 24/09/2018].
- BARTHES ROLAND, *Le Plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.
- BARTHES ROLAND, *Comment vivre ensemble. Cours et séminaires au Collège de France 1976 – 1977*, in *Œuvres complètes, livres textes, entretiens, 1977-1980*, vol. V, Paris, Le Seuil, 1993.
- BENVENISTE ÉMILE, *De la subjectivité dans le langage* (1958), in *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1966.
- CALLE-GRUBER MIREILLE, *Pascal Quignard ou Les leçons de ténèbres de la littérature*, Paris, Galilée, 2018.
- CALLE-GRUBER MIREILLE, DEGENÈVE JONATHAN, FENOGLIO IRÈNE (a cura di), *Pascal Quignard. Traductions et métamorphoses*, Atti del convegno, Cersy-la-Salle, 9-16 luglio 2014, Paris, Hermann, 2015.
- CALLE-GRUBER MIREILLE, FRANTZ ANAÏS (a cura di), *Dictionnaire sauvage Pascal Quignard*, Paris, Hermann, 2016.
- DAUZAT ALBERT, DUBOIS JEAN, MITTERAND HENRI, *Nouveau dictionnaire étymologique et historique*, Paris, Larousse, 1971.
- DE TOFFOLI IAN, *La réception du latin et de la culture antique dans l'œuvre de Claude Simon, Pascal Quignard et Jean Sorrente*, Paris, H. Champion, 2015.
- ERNOUT ALFRED, MEILLET ANTOINE, *Dictionnaire Étymologique de la langue latine: Histoire des mots*, Paris, Klincksieck, 1967.
- FOUCAULT MICHEL, *Les mots qui saignent*, in *Dits et écrits: 1954-188*, Paris, Gallimard, 1994.
- GORRILLOT BÉNÉDICTE, *Le français, le latin et les autres chez Pascal Quignard*, in D. Rabaté, C. Lapayre-Desmaison (a cura di), *Pascal Quignard, la danse et les langues*, «Lendemain», XXXIV, n. 136, 2009.

⁵⁵ P. QUIGNARD, *Vie secrète*, cit., p. 342. «La connivenza è una parola più misteriosa dell'amore» [trad. mia].

- KRISTEVA IRENA, *Pascal Quignard, la fascination du fragmentaire*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- LAPEYRE-DESMAYSON CHANTAL, *Pascal Quignard le solitaire, rencontre avec Chantal Lapeyre-Desmaison*, Paris, Flohic, 2001.
- LÉVI-STRAUSS CLAUDE, *Du miel aux cendres, Mythologiques II*, Paris, Plon, 1968.
- OGAWA MIDORI, *Vie secrète: de l'origine de l'amour*, in C. Rodriguez, S. Vignes (a cura di), *Pascal Quignard et l'amour*, in «Littératures», 69, 2013.
- OMERO, *L'Odyssée*, traduzione, note e postfazione di P. Jaccottet, Paris, La découverte, 2000.
- OMERO, *Odissea*, traduzione di R. Calzecchi Onesti, Trento, Einaudi, 2005.
- QUIGNARD PASCAL, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1997.
- QUIGNARD PASCAL, *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1998.
- QUIGNARD PASCAL, *Abîmes*, Paris, Editions Grasset, 2002.
- QUIGNARD PASCAL, *Albucius*, Paris, Folio, 2006.
- QUIGNARD PASCAL, *Sur le jadis*, Paris, Gallimard, 2013 [2002].
- QUIGNARD PASCAL, *Mourir de Penser*, Paris, Editions Grasset, 2014.
- QUIGNARD PASCAL, *L'enfant d'Ingolstadt*, Paris, Editions Grasset, 2018.
- RODRIGUEZ CHRISTINE, VIGNES SYLVIE (a cura di), *Pascal Quignard et l'amour*, in «Littératures», 69, 2013.
- WAQUET FRANÇOISE, *Le latin ou l'empire d'un signe*, Paris, Albin Michel, 1998.

SALVATORE SPAMPINATO
Università degli Studi di Torino

«Il temporale / è svanito con enfasi»
Traducendo Brecht di Franco Fortini nel campo letterario

Abstract

This paper analyzes the emblematic text *Traducendo Brecht* by Franco Fortini (*Una volta per sempre*, 1963), in the context of an ongoing research around the reception of Brechtian poems in Italy. Applying the sociological categories developed by Pierre Bourdieu, it is possible to identify a dispute over the function of literature and poetry in Italian capitalist society of the Sixties, in a symbolic battle of a *new entrant* against one of the most legitimate established Italian poets of the 20th century: Eugenio Montale.

Nell'ambito di una ricerca aperta e ancora in corso sulla ricezione della poesia di Brecht in Italia, si intende concentrarsi sulla lettura di un singolo testo emblematico, *Traducendo Brecht* di Franco Fortini (*Una volta per sempre*, 1963), attraverso un'analisi che consideri anche le categorie sociologiche di Pierre Bourdieu: si può così osservare in esso una contesa sulla funzione della letteratura e poesia intellettuale nella società capitalistica italiana degli anni Sessanta e una battaglia simbolica di un *nuovo entrante* contro il più legittimato dei poeti italiani del Novecento: Eugenio Montale.

1.

Questo contributo verte sulla lettura della poesia *Traducendo Brecht* di Franco Fortini (*Una volta per sempre*, 1963), considerando, oltre agli strumenti classici dell'analisi del testo, anche le categorie sociologiche proposte da Pierre Bourdieu¹. Ciò permette di rilevare la posta in gioco in esso contenuta: una contesa sulla funzione della letteratura e dell'intellettuale nella nascente società neocapitalistica italiana e una battaglia simbolica di un *nuovo entrante*² contro il più legittimato dei poeti italiani del Novecento, Eugenio Montale.

¹ Cfr. soprattutto P. BOURDIEU, *Le regole dell'arte*, Milano, Il Saggiatore, 2013.

² *Ibidem*.

Per far ciò, è innanzitutto necessario, pur schematicamente, inquadrare Fortini nel *campo letterario*³ italiano alla fine degli anni Cinquanta⁴. A metà del decennio la problematica del neorealismo è in piena crisi, accelerata nel 1956 dalla perdita di attrattiva da parte degli scrittori nei confronti del PCI; d'altra parte, i nuovi entranti come Pasolini e il gruppo di «Officina» da un lato e la Neoavanguardia dall'altro pressano per ridefinire il *nomos*⁵ letterario e ridiscutere il canone. Al vertice della legittimazione, nella poesia – che gode ancora nella gerarchia dei generi il grado più alto – domina *la poesia sublime*, personificata da Ungaretti e soprattutto Montale. Dall'esterno, lo specialismo crescente del neocapitalismo mette a repentaglio l'autonomia dell'intellettuale ben più di quanto non avevano fatto i partiti politici nel decennio precedente.

Fortini – formatosi attorno a «La Riforma letteraria» di Noventa ma in una Firenze interbellica dominata dall'ermetismo – dopo l'esilio in Svizzera, nel 1945 partecipa all'esperienza de «Il Politecnico» di Vittorini e, attraverso quest'ultimo, inizia a lavorare come traduttore per Einaudi, per il quale nel 1946 pubblica la sua prima raccolta di versi *Foglio di via*. Dal 1947 lavora alla Olivetti e traduce per le Edizioni di Comunità. È iscritto al PSI fino al 1957, anno in cui pubblica *Dieci inverni*. Divenuto noto nel circuito ristretto come arguto intellettuale (è nella delegazione italiana che visita per la prima volta la Cina di Mao e, oltre a scrivere su varie riviste, è tra i fondatori di «Ragionamenti», rivista gemellata alla francese «Arguments») e come fine critico letterario (soprattutto per la sua collaborazione polemica con «Officina»), ha acquisito negli anni meno *capitale simbolico*⁶ come poeta. Bloccato dalla difficoltà di coniugare la lingua alta della lirica con la sua esigenza politica

³ *Ibid.*

⁴ Per una ricostruzione della traiettoria di Fortini nel campo letterario italiano cfr. R. BONAVIDA, *L'anima e la storia: struttura delle raccolte poetiche e rapporto con la storia in Franco Fortini*, Milano, Biblion, 2017; A. BOSCHETTI, *La genesi delle poetiche e dei canoni. Esempi italiani (1945-1970)*, in «Allegoria», XIX, 55, gennaio-giugno 2017, pp. 42-85; A. BOSCHETTI, *Sul campo letterario italiano e il suo contesto internazionale (1945-1970)*, in I. Fantappiè, M. Sisto (a cura di), *Letteratura italiana e tedesca 1945-1970: Campi, polisistemi, transfer / Deutsche und italienische Literatur 1945-1970: Felder, Polysysteme, Transfer*, Roma, IISG, 2013, pp. 59-76 e D. DALMAS, *La traiettoria di Franco Fortini nel campo letterario italiano (1945-1970)*, in *ivi*, pp. 129-46.

⁵ Cfr. BOURDIEU, *cit.*

⁶ *Ibidem.*

di costituire una voce corale di classe degli eventi storici, Fortini avverte la discrasia tra la sua riconosciuta capacità d'analisi e la difficoltà di sviluppare una voce specificamente letteraria della sua posizione critica, con il rischio, anzi, che quella voce potenziale possibile finisca per essere inibita dalla stessa lucidità che declama «la fine del mandato sociale dello scrittore»⁷. Scrive ad esempio:

Scrivo versi anche perché penso che la poesia in versi abbia oggi, e oggi più di ieri, sue buone ragioni di esistere. Quei versi mi paiono spesso mediocri o così sono considerati. Me ne dispiace. [...] Amici benevoli scuotono il capo davanti al mio volto, quando somiglia all'antichissima maschera del cattivo poeta; e, affettuosi, consigliano maggior impegno nel lavoro critico dove, dicono, dò buoni frutti. Quindi i miei versi [...] so bene che partecipano di tutti i vizi che da critico leggo nella maggior parte della poesia dei nostri giorni.⁸

Intanto, l'intellettuale travestito da cattivo poeta si è affermato come traduttore: se già nel 1942 esordisce confrontandosi con un gigante come Flaubert, nel dopoguerra traduce Kierkegaard, Weil, Goethe, Einstein, e, per Einaudi, Döblin, Proust, Gide ed Éluard. E, soprattutto, Brecht.

Considerando le difficoltà ad affermarsi nel campo letterario e leggendo la progressiva crisi di quest'ultimo, Fortini opta strategicamente⁹ per la traduzione per creare una *posizione* praticabile¹⁰. Da non trascurare, in questo senso, sono alcune ricostruzioni teoriche, come per esempio *Traduzione e rifacimento*, del 1972, in cui il lavoro del traduttore di poesia è considerato «l'atto linguistico-letterario che meglio si presta a fingere di superare e rimuovere la contraddizione», rimuovendo un problema fondamentale della «condizione

⁷F. FORTINI, *Mandato degli scrittori e fine dell'antifascismo* (1964-1965), in *Saggi ed epigrammi*, Milano, Mondadori, 2003, pp. 130-186.

⁸F. FORTINI, *L'altezza della situazione, o perché si scrivono poesie*, in «Officina», 3, settembre 1955, pp. 99-104, p. 99.

⁹Il termine «strategia» è qui inteso in senso bourdieusiano, ovvero come strategia pre-conscia, strettamente connessa con le disposizioni di un *habitus* storicamente determinato. Cfr. per esempio P. LAMAISSON, P. BOURDIEU, *From rules to strategies: an interview with Pierre Bourdieu*, in «Cultural Anthropology», 1, 1, 1986, pp. 110-120.

¹⁰Cfr. R. Bonavita, *Traduire pour créer une nouvelle position: La trajectoire de Franco Fortini de Eluard à Brecht*, in J. Meizoz (a cura di), *La Circulation internationale des littératures*, «Études de lettres», 1-2, 2006, pp. 277-291.

poetica postromantica», cioè «l'assenza di legittimità e di mandato sociale»¹¹. Ma si vedano anche delle testimonianze di questi anni come quella del 1989 presente nelle sue *Lezioni sulla traduzione*:

Era il tentativo di uscire dal conflitto fra l'eredità del linguaggio simbolista, "alto", centripeto e verticale, e la materia linguistica e metrica dell'ethos politico, orizzontale, discorsivo e "basso". Questa via fu cercata anche attraverso un esercizio di traduzione: dapprima guardando ad un Éluard surrealista diverso da quello che era stato letto solo come poeta d'amore [...] e finalmente poi con l'autore, Bertolt Brecht, che proponeva tutto un altro modello di "dimesso sublime" e di fuoriuscita dalla lirica per via narrativa e drammatica, dove il "sublime" era nella scansione alta e tesa, lapidaria e sapienziana e il "dimesso" nella materia quotidiana e "ignobile".¹²

Fortini, insieme a Ruth Leiser, firma per Einaudi la traduzione di *Santa Giovanna dei macelli* e *Madre Coraggio e i suoi figli*, entrambe del 1951, poi quella del *Romanzo da tre soldi e, in parte, delle Storie da calendario*, del 1958¹³. Traduce Brecht negli anni '50, momento, come abbiamo visto, di massima incertezza e di lacerazione.

La svolta in questo percorso si coglie soprattutto nella successiva antologia *Poesie e canzoni* (Einaudi 1959). Qui l'operazione fortiniana di *appropriazione*¹⁴ si articola in due momenti: la traduzione e l'introduzione. La traduzione introduce nel campo letterario italiano una nuova posizione poetica e lo fa attraverso la voce del poeta Fortini. C'è una reciprocità, che Irene Fantappiè – citando Even-Zohar – ha chiamato «interferenza»¹⁵: la traduzione di Brecht contribuisce alla costruzione dello stile poetico di Fortini, ma, dall'altro lato, la poesia di Brecht arriva in Italia con una marcatura fortissima, che rimarrà pressoché egemone negli ultimi

¹¹ F. FORTINI, *Traduzione e rifacimento* (1972), in *Saggi*, cit., pp. 818-838, p. 825 [corsivi dell'autore].

¹² F. FORTINI, *Lezioni sulla traduzione*, Macerata, Quodlibet, 2011, pp. 163-64.

¹³ Fortini continuerà a tradurre Brecht anche più avanti: sua è per esempio la traduzione di *Poesie di Svendborg seguite dalla Raccolta Steffin* (Torino, Einaudi, 1976). In omaggio a Brecht intitola *Il ladro di ciliegie* la sua raccolta di traduzioni pubblicata da Einaudi nel 1982.

¹⁴ R. BONAVIDA, *Traduire*, cit.

¹⁵ I. FANTAPPIÈ, *Cinque tesi sulla traduzione in Fortini. Sélection e marquage in Il ladro di ciliegie*, in I. Fantappiè, M. Sisto (a cura di), *op. cit.*, pp. 149-168.

60 anni¹⁶. Nell'introduzione Fortini presenta un Brecht come «il più vero, forse l'unico, "poeta morale" del Socialismo»¹⁷ e lo contrappone a tutta la tradizione poetica italiana degli ultimi due secoli in relazione all'uso delle forme chiuse e anche delle forme aperte, che in Brecht – lungi dal manifestare una libertà soggettiva – sono espressione di un *Gestus* sociale. Fortini, inoltre, presenta Brecht come un'alternativa radicale a ciò che egli chiama la poesia «dell'analogia», in cui si tenta «l'identificazione tra la parola e la cosa»¹⁸.

Al centro della contesa c'è la concezione brechtiana di natura e di rapporto poesia-natura, che viene da Fortini contrapposta alla poetica egemone nel campo letterario italiano, citando direttamente il Montale della *Bufera ed altro*, raccolta pubblicata solo tre anni prima, e la sua epigrafe di D'Aubigné. Nel penultimo paragrafo la contrapposizione diviene internazionale, tirando in causa T. S. Eliot, il poeta straniero che in quel momento forse gode del maggiore capitale simbolico¹⁹ in Italia, nonché oggetto di contesa tra il legittimato Montale e i nuovi entranti neoavanguardisti.

Un'operazione di questo tipo è possibile perché Brecht ha in Italia un capitale simbolico enorme: grazie a Strehler che lo elegge a proprio maestro teatrale e a riviste come il «Politecnico» e l'«Avanti» che fanno della sua poesia un esempio di nuovo rapporto tra cultura e politica; grazie al gruppo torinese Cantacronache, che intende rivoluzionare la forma-canzone italiana rifacendosi al modello del *song* di Brecht, Weil e Eisler; infine, grazie a Einaudi, che consacra prestissimo il poeta tedesco pubblicando edizioni della sua opera in più volumi, con una completezza e finezza filologica paragonabile alle contemporanee edizioni tedesche. La stessa raccolta *Poesie e canzoni* è presente nella collana più consacrante dell'editore torinese, i «Millenni», in cui – eccezion fatta per il premio Nobel Hemingway, – Brecht è l'unico autore novecentesco presente²⁰.

¹⁶ Cfr. S. BOLOGNA et al. (a cura di), *Atti del seminario Bertolt Brecht/Franco Fortini. Franco Fortini traduttore di Brecht*, tenutosi a Milano il 26 settembre 1996, in «L'Ospite ingrato online», 2009, <http://www.ospiteingrato.unisi.it/bertolt-brechtfranco-fortini/> [cons. il 20/01/2019].

¹⁷ F. FORTINI, *Prefazione* a B. Brecht, *Poesie e canzoni*, a cura di Ruth Leiser e Franco Fortini, con una bibliografia musicale di Giacomo Manzoni, Torino, Einaudi, 1959, pp. VII-XXI, p. XX.

¹⁸ Ivi, p. XIV.

¹⁹ Cfr. P. BOURDIEU, *op. cit.*

²⁰ Cfr. P. BARBON, *Il signor B.B. Wege und Umwege der italienischen Brecht-Rezeption*, Bonn, Bouvier, 1987, e M. MARTINI, M. SISTO, *Bertolt Brecht e la parabola italiana dello "scrittore"*

2.

Coeva a *Poesie e canzoni*, la raccolta poetica di Fortini *Poesia ed errore*, del 1959, sconta ancora una fase di passaggio e di ridefinizione. *Una volta per sempre*, del 1963, è il vero inizio di un percorso poetico in cui Fortini costruisce una posizione ai suoi occhi pronta a confrontarsi con i detentori dell'attuale *nomos* della poesia contemporanea. Anche la collocazione rivela una strategia di questo tipo: la raccolta è pubblicata presso l'editore Mondadori nella collana Lo specchio, la stessa in cui nel 1957 era stata ripubblicata *La bufera ed altro* di Montale²¹.

La raccolta fortiniana è divisa in quattro sezioni più un'appendice; le due sezioni centrali si intitolano emblematicamente *Traducendo Brecht I* e *Traducendo Brecht II*. Al centro della prima di queste vi è la poesia eponima, a cui Fortini affida già per il nome e la posizione il compito di essere vera e propria poesia-manifesto, e così verrà interpretata in futuro, inserita in ogni sorta di manuale scolastico e antologia²².

La poesia raffigura un io che scrive mentre fuori è scoppiato «un grande temporale». Sembrerebbe lo stesso schema di molte poesie montaliane, dalle *Occasioni* in poi: la contrapposizione interno/esterno, un tumulto fuori da cui si cerca riparo con attività intellettuali. L'io qui però non scrive poesia, ma traduce, e non si può non notare in questo slittamento un rimando all'idea fortiniana di traduzione come stratagemma per aggirare la perdita del mandato sociale del poeta. L'io scrivente traduce poesie di Brecht – suggerisce il titolo. E questa attività di traduzione porta il soggetto a una forte messa in discussione del suo ruolo di intellettuale e del valore e dell'utilità stessi dell'istituzione poesia. La-cerazione, reificazione, da cui solo un atto volontaristico può salvare.

impegnato”, in M. Sisto (a cura di), *L'invenzione del futuro. Breve storia letteraria della DDR*, Libri Scheiwiller, Milano, 2009, pp. 336-343.

²¹ E. MONTALE, *La bufera ed altro*, Milano, Mondadori, 1957. Per il posizionamento di Fortini e il suo rapporto con la collana (e con Sereni) cfr. il paragrafo «*Noi siamo allegorie*»: il *Faust* di Fortini nei Meridiani (1970), in M. SISTO, *Cesare Cases e le edizioni italiane del Faust. Letteratura, politica e mercato dal Risorgimento a oggi*, in «Studi Germanici», 12, 2017, pp. 107-178.

²² F. FORTINI, *Una volta per sempre*, Milano, Mondadori, 1963, ora in *Tutte le poesie*, a cura di Luca Lenzi, Torino, Einaudi, 2014, p. 238. Per un'approfondita analisi cfr. L. LENZINI, *Traducendo Brecht*, in *Il poeta di nome Fortini*, Lecce, Manni, 1999, pp. 125-178, e M. BOAGLIO, *La casa in rovina. Fortini e la «funzione Brecht»*, in «Critica letteraria», XXXVI, 1, 134, 2008, pp. 61-88.

Numerose le reminiscenze montaliane, come il verso in cui si esorta a scrivere tra i nemici il proprio nome che è molto simile al «Più nessuno è incolpevole» della *Primavera hitleriana*²³. Si veda soprattutto la connessione con la poesia *L'arca*²⁴: anche lì è centrale il motivo de «la tempesta» esterna che sconvolge e mette in pericolo, allegoria del negativo e della guerra; ma è forte anche il tema della memoria da salvare, di cui, con allusione alla tradizione ebraica, l'immagine dell'arca – simbolo anche della materiale casa a Monterosso, reliquiario dei ricordi – diviene, come la scrittura, depositaria, nel tentativo di proteggere i vivi e i morti²⁵. E ad una funzione simile sembra adempiere anche la scrittura brechtiana, i «versi di cemento e di vetro» che, però, custodiscono, non la memoria privata, quanto quella storica, in cui – con un gesto politico e biografico insieme – si inserisce anche l'io scrivente.

Da un punto di vista stilistico ciò che si nota subito sono i fortissimi enjambement, con valore non lirico ma straniante, di rottura, un montaggio inatteso che disturba l'aspettativa: «fra quelli dei nemici / scrivi anche il tuo nome», come il brechtiano «Dalle biblioteche / escono i massacratori»²⁶. Vi è l'andamento ritmico per interruzioni e veri e propri *Schock*. A predominare sono nettamente i versi lunghi e irregolari (di tradizione biblica e brechtiana), ma con significative eccezioni, come i tre settenari v.1, v.8 e v.13, quasi ironici, ad indicare che si sta leggendo una poesia, con una sua tradizione. Con la stessa doppia valenza di ironia e solennità sembrano inseriti la fortissima analogia («di cemento e di vetro») nell'andamento narrativo della prima parte o la personificazione «ascoltavo morire / la parola» e le numerose anafore, «oppressi», «tranquilli», «scrivi», «nulla».

A un secondo livello di lettura, si può poi notare una fitta intertestualità²⁷ con Brecht: l'incipit è costruito quasi letteralmente sulla poesia *Eisen*, attorno all'immagine della tempesta che si avvinghia nelle impalcature, così come

²³ E. MONTALE, *op. cit.*, p. 93.

²⁴ Ivi, pp. 24-25.

²⁵ Cfr. N. SCAFFAI, *Lettura di una lirica di Finisterre: L'arca*, in «Studi e problemi di critica testuale», 74, 2007, pp. 175-210.

²⁶ B. BRECHT, *Poesie e canzoni*, cit., p. 263.

²⁷ Cfr. M. POLACCO, *Fortini e i destini generali. Lirica e grande politica fino a Composita solvantur*, in «Allegoria», VIII, 21-22, 1996, pp. 42-61.

anche l'attenzione per il materiale (cemento e vetro) rinvia all'allegorica contrapposizione brechtiana tra ferro e legno, ma con significati differenti. Dal v. 10 in poi e soprattutto nella seconda strofa vi è la ripresa del ritmo martellante e lapidario della *Lob der Dialektik*, il lessico e i sintagmi (nella traduzione di Fortini: «oppressori», «oppressi», «voce», «quel che è sicuro non è sicuro»²⁸), la sua costruzione basata sulle certezze di «chi sta in alto» a cui poter contrapporre l'esortazione: «Chi viene abbattuto, si alzi! / Chi è perduto, combatta!», come «Nulla e sicuro, ma scrivi.». Il verso «chi con dolcezza guida al niente» riecheggia «quelli che portano all'abisso la nazione» e tutta la costruzione di *Die das Fleisch wegnehmen vom Tisch*. Ma il rimando a Brecht in questo testo va molto oltre i riferimenti intertestuali.

Uno dei punti fondamentali per leggere *Traducendo Brecht* è la riflessione attorno alla natura, in connessione all'introduzione a *Poesie e canzoni*. Come ha notato Luca Lenzi²⁹, in questa poesia Fortini, quando parla di natura, ha in mente due primavere, *Frühling 1938* di Brecht e *Primavera hitleriana* di Montale. Due primavere che indicano due tipi diversi di resistenza, quella passiva, privata, stoica e morale di Montale che, rifugiandosi nella sua forza individuale, attende la fine della tempesta sperando di sopravvivere, e quella brechtiana, di chi smette di scrivere per andare materialmente a proteggere l'albero che raggela. La natura come qualcosa di grande, pericoloso, inattuabile, e una natura cangiante, in continua trasformazione per mano dell'uomo. C'è qui, contrapposta a Montale e Aubigné, l'idea brechtiana e fortiniana di una natura simile alle «canne false eterne» de *Il presente*³⁰ e di molte altre poesie di Fortini.

Ma c'è di più. Di basilare importanza in questo componimento il rapporto tra poesia e natura. Nella contraddizione finale tra «la poesia / non muta nulla» e l'esortazione «scrivi» è presente tutta la riflessione fortiniana di quegli anni sulla contraddizione della poesia. Come in *Frühling 1938*, così in *Traducendo Brecht*, «l'azione che aiuta è supposta superiore a quella della parola del poeta», per usare le parole di Fortini³¹. Sia lì che qui la poesia non muta

²⁸ B. BRECHT, *Poesie e canzoni*, cit., p. 127.

²⁹ L. LENZI, *op. cit.*

³⁰ F. FORTINI, *Tutte le poesie*, cit., p. 328.

³¹ F. FORTINI, *Prefazione*, 1959, cit., p. XVII.

nulla, d'altronde, «lo si afferma, ironicamente, in una poesia». Ma la presa di posizione di Fortini rispetto alla natura è, se si vuole, ancora più radicale in questo testo: riguarda la «poesia dell'analogia» e la stessa poesia come istituzione. Prendiamo la frase immediatamente precedente, e il suo fortissimo enjambement:

[...] Il temporale
è sparito con enfasi.

Qui si consuma il punto nevralgico della poesia: la distruzione dell'allegoria, del correlativo oggettivo, della "finzione scenica". Svanisce il temporale, non la guerra, non ciò a cui il temporale alludeva. La natura non può imitare la Storia. La poesia che vuole creare il mondo con la sua scrittura è illusoria. In questi versi avviene un vero e proprio corto circuito, una rottura tra il piano allegorico e quello reale. I significati simbolici che il lettore credeva di avere afferrato svaniscono, l'ermeneutica vacilla. Fortini usa in questo testo un meccanismo simile a quello del teatro epico brechtiano: come in *Der gute Mensch von Sezuan*, in cui gli dèi fuggono, insieme alla finzione teatrale, e rimangono soltanto gli attori, nella loro materialità e nella loro incompletezza, ad appellarsi agli spettatori, così qui rimane il poeta, con la sua materiale operazione di scrittura-traduzione e, implicitamente, rimane il lettore. Da questo punto di vista, *tradurre* Brecht può voler dire molto di più che la semplice traduzione dal tedesco in italiano. Significa tradurre la sua «rivoluzione copernicana» in poesia. E ridefinire, oltre Montale, le regole della poesia.

La stessa struttura del testo suggerisce questa lettura. L'*io* della prima stanza, simile a molte altre poesie liriche, diviene nella seconda strofa un *tu*, un *tu* esortativo. Si ha così uno spostamento, che Fortini, attribuendolo a Brecht, aveva chiamato «un'uscita dalla lirica [...] per via drammatica»³². È così in atto un vero e proprio straniamento della poesia analogica:

significante e significato vogliono rimanere nitidamente distinguibili; ma il sistema di segni significanti non chiede né ottiene autosufficienza.³³

³² Cfr. *supra*, nota 12.

³³ F. FORTINI, *Prefazione* a B. Brecht, *Poesie e canzoni*, Torino, Einaudi, 1961, pp. VII-XIX, p. VIII.

Il poeta e traduttore è messo in scena in una rappresentazione non *auto-sufficiente*. La sua autorappresentazione è *gestica*, nel *Gestus* che ha il teatro epico, ovvero «un linguaggio che dimostra determinati atteggiamenti che colui che li tiene assume di fronte ad altre persone»³⁴. Questa rappresentazione *gestica* permette a chi scrive di prendere coscienza del suo ruolo sociale, di attuare su stesso, proprio nell'atto di scrivere, una «verifica dei poteri». È questa rottura che soggiace alla scissione dell'io, che non permette nessuna immedesimazione e, quindi, porta a una problematizzazione critica, a una esigenza di schierarsi, anche contro se stessi. Non è «poesia ideologica ma del comportamento»³⁵, in un crescendo continuo in cui la *Verfremdung* arriva al suo apice nel verso finale, nell'ultima parola, in cui ad essere messo in scena, straniato, è lo stesso atto dello scrivere. E per di più in forma imperativa. Con un gesto ancora una volta brechtiano, simile a poesie come *1940* o soprattutto *An den Schwankenden*. La prassi supera la teoria, come nei classici del marxismo. Non vi è metafisica, non alcun varco attraverso cui si rivela il senso: tutto è qui, davanti a noi: «tutto è da contemplare, tutto è da fare»³⁶. Ciò che è importante, per Fortini come per Brecht, è il gesto contenuto nei versi, l'azione che rinvia a una possibilità fuori dal testo, la poesia che si proietta oltre se stessa, e così sopravvive.

Alla luce di queste considerazioni, si può anche leggere la contrapposizione tra Brecht ed Eliot in *Poesie e canzoni*, che sottintende quella tra Fortini e Montale:

Proprio all'estremo della miseria, del bisogno e della notte, cadute tutte le apparenti comunicazioni («per dormire mi stesi in mezzo agli assassini»), permane un intento, una possibilità di lotta; ben diversamente che in Eliot, in questa fine è un principio.³⁷

Indossare *Die Maske des Bösen* o «l'antichissima maschera del cattivo poeta» significa trasformare la poesia in un teatro sociale, attraverso cui si intraveda, tra le faglie dell'attenta autocritica, una possibilità dialettica.

³⁴ B. BRECHT, *La musica gestuale*, in *Scritti teatrali*, Torino, Einaudi, 1975, vol. I, p. 251.

³⁵ F. FORTINI, *Prefazione*, 1959, cit., p. VII.

³⁶ F. FORTINI, *Tutte le poesie*, cit., p. 310.

³⁷ F. FORTINI, *Prefazione*, 1959, cit., p. XIX.

3.

Per comprendere l'operazione insita in *Traducendo Brecht*, è necessario confrontare il testo non solo con *Poesie e canzoni*, ma anche con la coeva scrittura politica di Fortini, come sintomo di una strategia inseparabile da quella dell'intellettuale socialista che scrive su «Ragionamenti» e in generale i testi confluiti in *Verifica dei poteri* (1965).

Nello straniamento presente nel testo è insito un gesto sociologico: straniare l'*illusio* letteraria significa per Bourdieu «richiamare il fatto che la realtà con la quale confrontiamo tutte le finzioni è semplicemente il referente riconosciuto di un'illusione (quasi) universalmente condivisa»³⁸. Significa, cioè, compiere uno smascheramento della posta in gioco dei vari campi sociali, dati, marxianamente, come strutture ideologiche di una data società, in cui gli scrittori, fuori dal prestigio e del carattere cerimoniale del campo, divengono sempre più «lavoratori salariati» dell'industria culturale.

«Le scelte fondamentali», scrive Fortini in *Verifica dei poteri*, «si compiono nelle direzioni editoriali» in cui confluiscono «politica culturale e commerciale»³⁹. In questo contesto, salvaguardare l'autonomia del critico e dello scrittore nella società neocapitalistica significa, per Fortini, prima di tutto mettere a nudo l'illusorietà dell'autonomia, segnalare quanto si è economicamente dominati, anche attraverso l'ideologia della specialismo: l'intellettuale può sopravvivere solo come contropotere alla borghesia economica dell'industria, usando, così, in un paradosso fecondo, i valori della letteratura per intervenire nella società, mentre palesa i propri limiti, la propria condizione risibile. Il contributo maggiore che può dare alla trasformazione dello stato di cose presenti è, anzi, mantenere viva la propria contraddizione, straniando il presente con una prospettiva e una possibilità radicalmente estranee.

In questo ragionamento si inserisce anche la lettura che Fortini compie di Brecht, di cui apprezza, politicamente, la posizione di marxista radicale che riporta il discorso sulla cultura e il fascismo ai rapporti di proprietà⁴⁰, e, da un punto di vista letterario, il recupero di «eredità preborghesi o protoborghe-

³⁸ P. BOURDIEU, *op. cit.*, p. 91.

³⁹ F. FORTINI, *Verifica dei poteri* (1960), in *Saggi*, cit., pp. 199-207, p. 21.

⁴⁰ B. BRECHT, *Intervento al I Congresso internazionale degli scrittori per la difesa della cultura, Parigi 1935*, in F. Fortini, *Saggi*, cit., pp. 164-169.

si, medievali e barocche [...] o extraeuropee», la contraddittoria ricerca di un *mandato* come «estensore di una verità da far passare» mentre porta avanti una postura «anacronistica, medievale» fortemente caratterizzata moralmente⁴¹.

Se è vero, come nota Mengaldo, che Fortini si è accreditato come «il più diretto erede in Italia di Brecht»⁴², è importante anche considerare gli aspetti originali della lettura brechtiana di Fortini e la sua marcatura, dovuta alle contingenti battaglie simboliche e, non ultimo, all'*habitus*⁴³ specifico di Fortini. Si consideri, ad esempio, il significato che determinati stilemi e calchi classicisti hanno nell'opera dei due autori. Brecht è soprattutto attratto da quelle forme letterarie e del linguaggio che, in tempi diversi, hanno portato avanti un sapere capace di unire la cultura specialistica a un tipo di sapienza “popolare” e di massa (in questo senso sono da leggersi per esempio i suoi riferimenti alla traduzione luterana della *Bibbia*⁴⁴). Inoltre, l'uso della «lingua dei re» (espressione brechtiana molto spesso citata da Fortini) – travestimento critico di un classico non più possibile – ha una funzione fortemente critica, a tratti parodica, che punta a una riappropriazione dal basso della Storia e ad ancorare la conoscenza a un estremo (anche corporeo) materialismo, rivoltando contro se stessa la *postura*⁴⁵ attraverso la quale la classe dominante esprime il suo dominio⁴⁶. Soprattutto, in Brecht, il recupero delle forme «preborghesi o protoborghesi» ha una funzione spiccatamente antiborghese, di rottura con un secolo di letteratura “realista” che fino ancora a Lukács pone in cima a ogni valore l'esempio del romanzo ottocentesco deprecando l'avanguardia e, con il suo idealismo di fondo, contrasta irrimediabilmente con il progetto di un teatro scientifico.

⁴¹ F. FORTINI, *Mandato*, cit., pp. 140-142 [corsivo mio].

⁴² P.V. MENGALDO, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978, p. 829. Cfr. anche G. RABONI, *op. cit.*, e L. LENZINI, *op. cit.*, p. 125.

⁴³ Cfr. P. BOURDIEU, *op. cit.*

⁴⁴ Cfr. B. BRECHT, *Sulla poesia non rimata con ritmi irregolari*, in *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, Torino, Einaudi, 1973, p. 260.

⁴⁵ Cfr. J. MEIZOZ, *Postura e campo letterario*, trad. di Anna Baldini, «Allegoria» 56, 2007, pp. 128-137.

⁴⁶ Si pensi a una poesia come *Gegen Verführung*, trad. it. *Contro la seduzione*, in B. Brecht, *Poesie e canzoni*, cit., p. 3.

Cfr. anche W. BENJAMIN, *Commenti ad alcune liriche di Brecht*, in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Torino, Einaudi, 1966, pp. 140-141.

Diversamente, la formazione politico-letteraria di Fortini si intreccia, negli anni '50 e nei primi anni '60, con l'apprezzamento di Lukács e della Scuola di Francoforte, e la loro lettura idealistica, non scientifica, del marxismo, su cui invece Brecht è molto critico. L'uso di immagini e lessemi biblici più che essere un mezzo di rovesciamento della cultura religiosa dominante, è atto – come lo stesso Fortini dichiarerà – a «testimoniare [...] che esiste una quantità di simboli che non hanno finito [...] di esaurirsi»⁴⁷, ma sono espressione di una verità che, pur nelle contraddizioni e nell'errore, non ha smesso di rivelarsi. In Fortini è viva e forte una visione religiosa della società e della cultura, che si declina spesso in una religiosità minoritaria, radicale e combattiva, espressione e retaggio anche di esperienze precedenti che non hanno smesso di essere vive in lui, dall'ebraismo delle origini alla conversione al Protestantesimo valdese. Fortini, inoltre, si è formato in una società che vede nella letteratura ottocentesca, da Manzoni a De Sanctis, il suo punto di riferimento nazionale e nella cultura umanistica un esempio di alta moralità, una superiorità data dalla sua legittimazione simbolica, dal carattere cerimoniale, dall'importanza civile che assume nell'educazione, al culmine nella gerarchia delle discipline rispetto alle materie scientifiche e tecnico-pratiche.

Così, contro il modello organico all'industria rappresentato, dal suo punto di vista, dalla Neoavanguardia e contro quello di Pasolini, che recupera in antitesi con l'industria la vitalità linguistica del sottoproletariato, Fortini, con un riferimento non casuale a Manzoni, oppone «la sublime lingua borghese» «più morta di un inno sacro»⁴⁸, contrapponendosi alla Storia attuale con quella che ritiene la prospettiva di altra modernità insita nella stessa «prigione» formale di una data fase storica e di una classe. In *Astuti come colombe*, dopo aver riconosciuto fondamentale «occuparsi di industria, fabbriche, operai, lotte sindacali [...] e agirvi dentro», aggiunge «come scrittore [...] mi dico di voler apparire il più astratto, il meno impegnato e impiegabile, il più “reazionario” tra gli scrittori»⁴⁹. Se è chiaramente cosciente, marxianamente, della storicità e posizione di classe della poesia, Fortini, al di là delle condizioni storiche –

⁴⁷ Dichiarazione di Fortini riportata in M. BOAGLIO, *La poesia di Franco Fortini*, tesi di laurea, Università degli studi di Torino, a. a. 1978-79, p. 128.

⁴⁸ F. FORTINI, 89 [*Diario linguistico*] (1965), in *Saggi*, cit., p. 989.

⁴⁹ F. FORTINI, *Astuti come colombe* (1962), in *ivi*, pp. 44-68, p. 67.

anzi in cosciente contraddizione con esse – finisce per identificare la moralità della letteratura, la sua capacità di indicare utopicamente la totalità, l'unità dell'uomo, con un modello specifico e storicamente determinato di forma letteraria, ripetendo così in poesia quello che per Brecht era il paradossale errore formalista di Lukács⁵⁰. Una citazione per tutte, tratta da un saggio su Leopardi:

la poesia o meglio la poesia lirica (o meglio ancora la poesia lirica dell'epoca moderna) è stata (*e non è più*) quella contraddizione e quella spina nel pensiero dei pensatori. Sarebbe sufficiente si riconoscesse che per un tempo e per una società data, la poesia ha adempiuto l'ufficio di essere assillo ad un adempimento reale, interumano, della propria immagine formale e *a un tempo* luogo di *consumazione anticipata* (quindi *mistificata come quella di una droga o di un'ostia*) d'una pienezza *fulminea e immaginaria*.⁵¹

Ora, per l'analisi del nostro testo tutto ciò è di fondamentale importanza. Perché da questo cortocircuito passano anche Brecht e Montale. Quella con Montale non è una contrapposizione adialettica, ma una lotta per l'eredità che presuppone un superamento, e quindi una parziale continuità.

Montale è punto di riferimento costante per il poeta Fortini. È a lui che Fortini scrive nel 1951, in piena crisi, per avere un parere su delle sue poesie⁵². A lui pensa, anche in Cina, alla vista di un paesaggio che suscita in lui l'esigenza di scrivere una poesia⁵³. In *Poesie e canzoni*, e più tardi nell'introduzione a *Foglio di via* del 1967⁵⁴. Montale è citato per criticarne la concezione di Storia e natura nella poesia. Ma Montale è anche altro. Lo si vede chiaramente in una lettera di Fortini in risposta al suo necrologio di Éluard, una lettera in cui critica aspramente quella che legge come la compromissione di certi articoli

⁵⁰ Cfr. B. BRECHT, *Ampiezza e varietà dello stile realistico*, in *Scritti sulle letteratura*, cit.

⁵¹ F. FORTINI, *Il passaggio della gioia* (1967), in *Saggi*, cit., p. 279, [corsivi dell'autore].

⁵² F. FORTINI, E. MONTALE, *Le lettere antagoniste 1951-1952*, a cura di R. Luperini, in «Belfagor», XXXVII, 6, 1982, pp. 685-699. Luperini commenta (p. 687): «Fortini appare sì disposto a criticare le scelte politiche di Montale, ma non a mettere in discussione l'istituzione che Montale rappresenta (la repubblica delle lettere, le sue gerarchie, la sua dinamica rituale) [...] la religione era la stessa, quella delle lettere, e imponeva una differenza di gerarchie».

⁵³ F. FORTINI, *Asia maggiore. Viaggio nella Cina*, Torino, Einaudi, 1956, p. 193. Cfr. R. BONAVITA, *L'anima e la storia*, cit: «Montale è il poetico, la Poesia. Con buona pace delle riserve».

⁵⁴ F. FORTINI, *Foglio di via e altri versi. Nuova edizione riveduta con una nota dell'autore*, Torino, Einaudi, 1967, p. 7.

montaliani alla società contemporanea, in contrapposizione alla «lezione di dignità» presente nelle sue poesie:

se [...] leggiamo in quelle “una poesia militante, un grande diario” che “dei nostri anni accetta consapevolmente le ragioni della sconfitta e del silenzio”, la poesia che “con maggiore giustizia testimonierà degli anni della nostra giovinezza” e che “ha pertanto il maggiore diritto di rappresentarci”, come non dobbiamo dolerci quando della lezione di dignità, di patita verità e vittoria, di vita morale insomma, che quei versi suonano per noi, vediamo rosi i margini, sottolineati i confini, accentuate le parti caduche, imbellettate le eleganze, dal tributo non necessario concesso a un dato pubblico che ha quel tanto di studio e letture da intenderla, ma non merita certo la sua poesia.

E aggiunge:

sono coloro che lei può creder più lontani e, come me, non hanno unita volentieri la voce al coro delle lodi, proprio in quanto credono o sperano o s’augurano d’essere sulle soglie di un mondo diverso, possono meglio intendere o cercare di intendere la sua poesia e augurarsi di essere gli eredi.⁵⁵

«Augurarsi di essere gli eredi». Alla luce di queste affermazioni, si prenda di nuovo in considerazione il testo *Traducendo Brecht*. Qui, agisce lo straniamento brechtiano, attraverso la materialità, attraverso un classicismo straniante, nella forma, che riporta il presente in una prospettiva altra. Ma anche attraverso l’allegoria dell’io che diventa figura in sé materiale e profetica. Con un’operazione simile a quella di *An die Nachgeborenen*, ma scevra dal tentativo di connessione brechtiana, teatrale se vogliamo, tra il poeta e tutta una classe in lotta. Qui la lotta è solitaria, necessariamente, e isolata. È la lotta dell’intellettuale e del poeta. Per Fortini l’esempio di dignità del poeta, nella sua forma specificatamente letteraria, utopica e storica, irriducibile alla proposta politica, è rappresentata da Brecht, ma, nella lingua italiana, da Montale, dal Montale della *Bufera ed altro*. Proprio perché – nonostante il biografismo di Montale e la sua ostentata inappartenenza alla Storia – il suo classicismo manierista, che filtra attraverso la tradizione le vicende private e esistenziali⁵⁶.

⁵⁵ F. FORTINI, E. MONTALE, *op. cit.*

⁵⁶ Cfr. N. SCAFFAI, *Dalle Occasioni alla Bufera: appunti sul manierismo montaliano*, in R. Leporatti (a cura di), *Le occasioni di Eugenio Montale. 1928-1939*, Atti Giornata di Studi, Università di Ginevra 09/12/2011, Lecce, Pensa Multimedia, 2014, pp. 181-200.

mostra quella resistenza che è testimonianza di moralità del dare forma alla propria vita e ha diritto, aristocraticamente, di rappresentare una generazione.

4.

L'allegorismo è fortissimo in *Traducendo Brecht*, così come in altre poesie di Fortini. Il temporale avvinghia la casa, allegoria come ne *La gronda* – poesia che chiude la sessione *Traducendo Brecht II* – della società capitalista. Nel frattempo, dall'interno, il poeta porta avanti il conflitto: i versi sono «di cemento e di vetro»; sono tutt'uno con la casa che si vuole distruggere, danno forma al dominio e alla ribellione, fanno parte del «conglomerato, della concrezione cementizia»⁵⁷, ma allo stesso tempo permettono di vedere fuori, oltre la casa. Il conflitto non è interno *versus* esterno, ma sia dentro che fuori. La poesia che nelle sue forme dorate mura la violenza della Storia è la poesia che, storicamente, «ha adempiuto l'ufficio». Le «grida e piaghe murate e membra» cercano redenzione e testimoniano per l'ordine, come «i libri dei morti, radianti nel mosaico, con le loro lingue forate dalle regine, le teste insanguinate»⁵⁸ di *L'ordine e il disordine*. D'un tratto «la pagina» appare «secca», asciutta, non toccata dal temporale, separata irrimediabilmente dai «tegoli battagliati» – espressione arcaica che ritorna non casualmente ne *La gronda* – e nella traduzione la parola tedesca muore per trasformarsi in lingua italiana, ma non può parlarci più. Il mandato sociale della poesia è concluso, anche se si tenta di eluderne la fine con la traduzione. I rapporti tra dominanti e dominati sono sempre meno intellegibili, perché mediati dagli oggetti dell'industria culturale (gli oppressori «parlano nei telefoni» – con un riferimento chiaro alla Neoavanguardia: riecheggia qui la domanda fortiniana «che l'industria non produce soltanto oggetti ma rapporti umani [...] vogliamo rammentarlo?»⁵⁹). Il consumismo sembra aver eliminato il conflitto, dominanti e dominati diventano quasi indistinguibili – così come le parole che li indicano sono quasi identiche e lo stesso aggettivo è ripetuto per entrambi. Il registro è fortemente abbassato e si mostra come momento in antitesi con il precedente: a rimarcare che la poesia alta e la sua idea di uomo non sembrano più possibili. Anche la poesia di Brecht non può continuare come

⁵⁷ F. FORTINI, *Astuti come colombe*, cit., p. 63.

⁵⁸ F. FORTINI, *Tutte le poesie*, cit., p. 379.

⁵⁹ F. FORTINI, *Astuti come colombe*, cit., p. 45.

un tempo, la sua poetica «secca» che strania la confusione con una chiarezza esterna è difficile da portare avanti: non si può postulare che verrà «l'ora / che all'uomo un aiuto sia l'uomo»⁶⁰: «l'odio è cortese», come se per una truce ironia la *Freundlichkeit* brechtiana si fosse avverata capovolgendosi. Perfino chi lotta non può «indicare a dito» i colpevoli che perseguitano.

La seconda strofa si presenta come un tentativo di sintesi tra i due momenti della prima strofa, ma è una sintesi da fare. «Scrivi», inizia, una frase che l'io ripete a se stesso, ma che è strutturalmente connessa alla sua iterazione «scrivi anche il tuo nome», cioè: dichiarati nemico, perno della contraddizione. È l'autodenuncia dello scrittore, servo del capitale, complice come gli altri dello specialismo della cultura e la cui autonomia è solo illusoria. Questa consapevolezza si lega, nello stesso verso, alla sparizione del temporale. Il conflitto esterno viene a cadere. Il temporale che svanisce è come «il serpe mozzo [che] ha finito di divincolarsi» de *L'ordine e il disordine*, è il «senso dell'inutile»⁶¹. Ma ecco che nel momento più forte di debolezza e di rassegnazione avviene quella *Verneinung* freudiana che per Bourdieu è tipica dell'opera d'arte: attraverso la forma può essere espressa «una verità che diversamente detta sarebbe intollerabile»⁶²: per il fatto stesso di scrivere e di prendere coscienza, di denunciare la propria impossibilità attraverso la forma poetica lo scrittore si innalza dalla sua materia. È una coscienza questa già anticipata da «sopravvivo» e poi dall'iterazione di «scrivi», che si ripete per la terza volta nell'ultimo verso, in una sintesi dei due momenti attraverso cui lo scrittore può riaffermarsi dopo essersi negato. Il suo conflitto continua nella scrittura: la poesia non può controllare il temporale, ma lo può indicare anche quando questo finisce. «Scrivi» qui vuol dire certo «traduci», ma vuol dire «tradisci» e «tramanda», quella verità, in un tempo altro in cui essa appare falsa, perché sia riconoscibile in futuro. Nella coscienza però anche di ciò che è errore in essa. Scriverà più avanti in *Questo muro*: «La ragione dell'ordine, la dimostrazione del disordine, e tu règgile»⁶³.

⁶⁰ B. BRECHT, *An die Nachgeborenen*, trad. it. *A coloro che verranno*, in *Poesie e canzoni*, cit., p. 219.

⁶¹ F. FORTINI, *Tutte le poesie*, cit., p. 379.

⁶² P. BOURDIEU, *op. cit.*, p. 90.

⁶³ F. FORTINI, *Tutte le poesie*, cit., p. 379.

La scrittura recupera così con Fortini quella dimensione profetica che per secoli le è stata attribuita, ma nella coscienza della non inevitabilità della profezia, del suo senso di scommessa. Anche la «saturazione dell'enjambement»⁶⁴ presente nella parte finale del testo è portatrice di un forte significato in questo senso: essa accompagna il movimento dialettico della contraddizione, soprattutto nei tre versi prima dell'ultimo mostra un montaggio inatteso che lega come emistichi di un unico verso frasi apparentemente legate a discorsi differenti «scrivi anche il tuo nome. Il temporale», «è sparito con enfasi. La natura» e «per imitare le battaglie è troppo debole. La poesia», creando tra l'altro un parallelismo tra i tre sostantivi di fine verso, tutti e tre isolati dalla sintassi e dal metro: «Il temporale», «La natura», «La poesia»; inoltre gli enjambement saldano insieme l'esitazione di chi sa quanto non sia inevitabile l'avveramento del proprio messaggio e la perentorietà della profezia che la poesia in quanto istituzione prova a continuare.

Sono versi carichi di una teatralità che è insieme solennità e autoironia, portatori di un senso di ironia che è insieme sconforto per l'apparire ridicolo e fiducia nelle imperscrutabili vie della Storia. La stessa duplice ironia che lega l'epigrafe della prima sessione *Traducendo Brecht I* «Vedo ancora una piccola porta» con le ultime due poesie di *Traducendo Brecht II*: da un lato con l'avveramento materiale della profezia nel Peschereccio di Rostock di nome Bertolt Brecht che naviga verso il Polo Nord, la «tenerezza insensata» che è anche «utile inevitabile pietà»⁶⁵; dall'altro, con la visione della fine del capitalismo, che però probabilmente avverrà dopo la morte di chi scrive⁶⁶.

Lo scrittore che sulla rivista «Ragionamenti» aveva posto il problema in teoria trova qui una risposta poetica nel presentarsi come il «profeta ridicolo», per citare un'altra poesia della raccolta, *Prima lettera da Babilonia*. Un tipo di intellettuale e di poeta che fa della sua debolezza, ovvero della sua marginalità, la propria forza, rovesciando il concetto di legittimazione, contrapponendo riconoscimento attuale e riconoscimento futuro.

Ad agire qui su Fortini è una credenza che in realtà si è imposta nel campo

⁶⁴ Espressione usata da Fortini nella sua analisi, cfr. F. FORTINI, *Bertolt Brecht. Il sandalo di Empedocle*, in A. Chiarloni, U. Isselstein (a cura di), *Poesia tedesca del '900*, Einaudi, Torino 1990, p. 166.

⁶⁵ F. FORTINI, *Tutte le poesie*, cit., p. 257.

⁶⁶ Ivi, p. 258.

letterario da Baudelaire in poi e che gli permette, da un lato, di creare una posizione specificatamente letteraria in cui riafferma «il potere specifico dell'arte di costruire esteticamente ogni cosa»⁶⁷ e, dall'altro, di presentarsi come «eroe solitario, che [...] conduce una vita da aristocratico indifferente agli onori e interamente rivolto alla posterità»⁶⁸. Certo, in questa postura agisce anche il suo *habitus* religioso e minoritario, il suo segno d'elezione, che ha come modello secolarizzato sia i profeti dell'Antico Testamento sia i martiri e i santi cristiani, la cui esclusione da parte della società in cui si trovano a vivere è complementare alla loro riabilitazione. Ma nel momento in cui lo scrittore lega se stesso alla scommessa per il futuro, in realtà si ancora saldamente al presente.

Nel momento in cui la scrittura diventa la lotta morale e intima dello «scrivere», essa sta facendo appello a un pubblico, proponendogli dei valori: intransigenza contro connivenza, audacia contro prudenza. E in questo segno d'elezione coinvolge il lettore, e lo sceglie e si fa scegliere. E se il famoso e futuro «Non parlo a tutti» ha esplicitamente connotazioni politiche, di comunanza di intenti nella lotta per il comunismo, nel campo letterario questo atteggiamento si traduce già decenni prima nella comprensione e nella condivisione di una specifica posizione letteraria e ha bisogno di un pubblico specifico che può comprenderla e apprezzarla. E legittimarla. In questo senso, è probabile che Fortini abbia in mente come propri interlocutori, da un lato Sereni e, dall'altro, il gruppo di poeti che gravitano attorno a «Officina», Pasolini, Giudici, ma anche Roversi, Leonetti, che Fortini cerca in questi anni di compattare intorno a una poetica anti-ermetica, anti-neoavanguardistica e post-montaliana. Lo schiavo aristocratico comprenderà i messaggi nascosti, come il condannato a morte troverà la «parte metallica» passata sottobanco nel tozzo di pane, che è l'immagine con cui si conclude *Astuti come colombe*:

Che possa appropriarsene solo chi l'abbia chiesta e per questo meritata. Contrabbandata sotto specie in che tutti, anche i nemici, possono comunicare; ma solo a lui e a quelli come lui destinata.⁶⁹

⁶⁷ P. BOURDIEU, *op. cit.*, p. 169.

⁶⁸ Ivi, p. 200.

⁶⁹ F. FORTINI, *Astuti come colombe*, cit., p. 68.

Bibliografia

- BARBON PAOLA, *Il signor B.B. Wege und Umwege der italienischen Brecht-Rezeption*, Bonn, Bouvier, 1987.
- BENJAMIN WALTER, *Commenti ad alcune liriche di Brecht*, in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Torino, Einaudi, 1966.
- BOAGLIO MARINO, *La poesia di Franco Fortini*, tesi di laurea, Università degli studi di Torino, a. a. 1978-79.
- BOAGLIO MARINO, *La casa in rovina. Fortini e la «funzione Brecht»*, in «Critica letteraria», XXXVI, 1, 134, 2008, pp. 61-88.
- BOLOGNA SERGIO et alii (a cura di), *Atti del seminario Bertolt Brecht/Franco Fortini. Franco Fortini traduttore di Brecht*, Milano 26/09/1996, in «L'Ospite ingrato online», 2009, <http://www.ospiteingrato.unisi.it/bertolt-brechtfranco-fortini/> [cons. il 20/01/ 2019].
- BONAVITA RICCARDO, *Traduire pour créer une nouvelle position: La trajectoire de Franco Fortini de Eluard à Brecht*, in J. Meizoz (a cura di), *La Circulation internationale des littératures*, «Études de lettres», 1-2, 2006, pp. 277-291.
- BONAVITA RICCARDO, *L'anima e la storia: struttura delle raccolte poetiche e rapporto con la storia in Franco Fortini*, Milano, Biblion, 2017.
- BOSCHETTI ANNA, *La genesi delle poetiche e dei canoni. Esempi italiani (1945-1970)*, «Allegoria», XIX, 55, gennaio-giugno 2017, pp. 42-85.
- BOURDIEU PIERRE, *Le regole dell'arte*, Milano, Il Saggiatore, 2013.
- BRECHT BERTOLT, *Poesie e canzoni*, a cura di Ruth Leiser e Franco Fortini, con una bibliografia musicale di Giacomo Manzoni, Torino, Einaudi, 1959.
- BRECHT BERTOLT, *Poesie di Svendborg seguite dalla Raccolta Steffin*, traduzione di Franco Fortini, Torino, Einaudi, 1976.
- BRECHT BERTOLT, *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, Torino, Einaudi, 1973.
- BRECHT BERTOLT, *Scritti teatrali*, vol. I, Torino, Einaudi, 1975.
- FANTAPPIÈ IRENE, SISTO MICHELE (a cura di), *Letteratura italiana e tedesca 1945-1970: Campi, polisistemi, transfer / Deutsche und italienische Literatur 1945-1970: Felder, Polysysteme, Transfer*, Roma, Istituto Italiano di Studi Germanici, 2013.
- FORTINI FRANCO, *L'altezza della situazione, o perché si scrivono poesie*, in «Officina», 3, settembre 1955, pp. 99-104.
- FORTINI FRANCO, *Asia maggiore. Viaggio nella Cina*, Torino, Einaudi, 1956.
- FORTINI FRANCO, *Prefazione a B. Brecht, Poesie e canzoni*, Torino, Einaudi, 1959, pp. VII-XXI.
- FORTINI FRANCO, *Prefazione a B. Brecht, Poesie e canzoni*, Torino, Einaudi, 1961.

- FORTINI FRANCO, *Una volta per sempre*, Milano, Mondadori, 1963.
- FORTINI FRANCO, *Il ladro di ciliegie*, Torino, Einaudi, 1982.
- FORTINI FRANCO, *Bertolt Brecht. Il sandalo di Empedocle*, in A. Chiarloni, U. Iselstein (a cura di), *Poesia tedesca del '900*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 160-169.
- FORTINI FRANCO, *Saggi ed epigrammi*, a cura e con un saggio introduttivo di Luca Lenzini e uno scritto di Rossana Rossanda, Milano, Mondadori, 2003.
- FORTINI FRANCO, *Lezioni sulla traduzione*, Macerata, Quodlibet, 2011.
- FORTINI FRANCO, *Tutte le poesie*, a cura di Luca Lenzini, Torino, Einaudi, 2014.
- FORTINI FRANCO, MONTALE EUGENIO, *Le lettere antagoniste 1951-1952*, a cura di R. Luperini, in «Belfagor», XXXVII, 6, 30 novembre 1982, pp. 685-699.
- LAMAISON PIERRE, BOURDIEU PIERRE, *From rules to strategies: an interview with Pierre Bourdieu*, in «Cultural Anthropology», 1, 1, 1986, pp. 110-120.
- LENZINI LUCA, *Traducendo Brecht*, in *Il poeta di nome Fortini*, Lecce, Manni, 1999, pp. 125-178.
- MARTINI MAGDA, SISTO MICHELE, *Bertolt Brecht e la parabola italiana dello "scrittore impegnato"*, in M. Sisto (a cura di), *L'invenzione del futuro. Breve storia letteraria della DDR*, Libri Scheiwiller, Milano, 2009, pp. 336-343.
- MEIZOZ JÉRÔME, *Postura e campo letterario*, traduzione di Anna Baldini, «Allegoria» 56, 2007, pp. 128-137.
- MENGALDO PIER VINCENZO, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978.
- MONTALE EUGENIO, *La bufera ed altro*, Milano, Mondadori, 1957.
- POLACCO MARINA, *Fortini e i destini generali. Lirica e grande politica fino a Composita solvantur*, in «Allegoria», VIII, 21-22, 1996, pp. 42-61.
- SCAFFAI NICCOLÒ, *Lettura di una lirica di Finisterre: L'arca*, in «Studi e problemi di critica testuale», 74, 2007, pp. 175-210.
- SCAFFAI NICCOLÒ, *Dalle Occasioni alla Bufera: appunti sul manierismo montaliano*, in R. Leporatti (a cura di), *Le occasioni di Eugenio Montale. 1928-1939. Atti Giornata di Studi*, Università di Ginevra 9/12/2011, Lecce, Pensa Multimedia, 2014, pp. 181-200.
- SISTO MICHELE, *Cesare Cases e le edizioni italiane del Faust. Letteratura, politica e mercato dal Risorgimento a oggi*, in «Studi Germanici», 12, 2017, pp. 107-178.

Curatrici

CHIARA ALLOCCA ha conseguito il titolo di Dottore di ricerca in Studi Letterari, Linguistici e Comparati presso l'Università degli studi di Napoli "L'Orientale", dove attualmente è cultore di lingua spagnola. Si occupa di cultura linguistico-letteraria nella Napoli spagnola con particolare attenzione al Cinquecento. Ha pubblicato presso Pironti la prima edizione di *La Reina Matilda* di G. D. Bevilacqua.

CHIARA ALLOCCA obtained her Ph.D. in Literary, Linguistic and Comparative Studies from the University of Naples "L'Orientale", where she actually is Teaching Assistant in Spanish language. Her research interests mainly focus on Spanish language and literature in Naples during the 16th and 17th centuries. She recently published with Pironti the first edition of G. D. Bevilacqua's *La Reina Matilda*.

FRANCESCA CARBONE ha conseguito il titolo di Dottore di Ricerca in Linguistica presso l'Università degli studi di Napoli "L'Orientale". I suoi principali interessi di ricerca riguardano la percezione e l'elaborazione cognitiva della prosodia e del lessico delle emozioni. Attualmente collabora con il Laboratoire Parole et Langage (CNRS - Université Aix – Marseille) d'Aix en Provence (Francia).

FRANCESCA CARBONE is a Ph.D. graduate in Linguistics from the University of Naples "L'Orientale". Her main research interests concern the perception and processing of the prosody and lexicon of emotions. Currently, she collaborates with the Laboratoire Parole et Langage (CNRS - Université Aix - Marseille) in Aix en Provence (France).

ROSA COPPOLA ha conseguito il titolo di Dottore di Ricerca presso l'Università degli studi di Napoli "L'Orientale" con un lavoro sull'opera in prosa della scrittrice contemporanea Kathrin Röggla. I suoi interessi si concentrano su critica del linguaggio, intermedialità e performatività nella tradizione della *Sprachskopsis*, nonché sui rapporti tra arte e scienza nel contesto delle avanguardie di lingua tedesca.

ROSA COPPOLA is Ph.D. at the University of Naples "L'Orientale", with a thesis on the prosa of the contemporary writer Kathrin Röggla. Her research

interests focus on critique of language, intermediality and performativity in the field of *Sprachskepsis*, as well as the relationship between art and science in the context of the avant-garde movements of the early and late 20th century.

BEATRICE OCCHINI ha conseguito il titolo di Dottorato di Ricerca presso l'Università degli studi di Napoli "L'Orientale" (2020), con una tesi di letteratura tedesca contemporanea dedicata alla cosiddetta *Chamisso-Literatur*. I suoi ambiti di ricerca includono la letteratura transculturale, il plurilinguismo e l'intraducibilità, i processi di canonizzazione e legittimazione, la narratologia.

BEATRICE OCCHINI obtained her Ph.D. from the University of Naples "L'Orientale" in 2020, with a thesis in contemporary German literature focused on the so called *Chamisso-Literatur*. Her research interests include literary multilingualism and untranslatability, canonization processes, narratology, migration and border narratives.



IL TORCOLIERE • Officine Grafico-Editoriali d'Ateneo
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'ORIENTALE"
prodotto nel mese di dicembre 2020

La collana *Quaderni della ricerca* nasce all'interno del *dottorato in Studi letterari, linguistici e comparati* per ospitare le pubblicazioni dei membri del collegio dei docenti e una selezione degli atti delle *Graduate Conference* organizzate dai dottorandi. Essa è riservata a tutte le ricerche che si rispecchiano nel progetto scientifico del dottorato, caratterizzato da continue intersezioni culturali, letterarie, linguistiche ed estetiche, in una idea di confronto e dialogo interdisciplinare, sovra-areale e comparatistico. Tale progetto scientifico parte da una concezione di Occidente aperto all'interazione con la dimensione globalizzata intercontinentale sulla scia sia delle intersezioni medievali e primo-moderne sia di quelle moderne e contemporanee. Esso riserva particolare attenzione alle forme contemporanee dei linguaggi letterari, dello spettacolo e della comunicazione, come pure alla ricostruzione di genealogie culturali che pongono il presente in connessione significativa con gli assetti culturali del passato.

Direttrice della collana

Rossella Ciocca

Comitato editoriale

Guido Maria Cappelli, Guido Carpi, Federico Corradi, Augusto Guarino, Salvatore Luongo, Alberto Manco, Paolo Sommaiolo

ISBN 978-88-6719-213-7