

Quaderni  
della ricerca

10



**La città che cambia**  
Immagini, Metafore,  
Rappresentazioni



UniorPress

*a cura di*  
Luca Gendolavigna  
Rosa Schioppa



**UNIVERSITÀ DI NAPOLI L'ORIENTALE**

Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati  
Dottorato in Studi Letterari, Linguistici e Comparati

**Quaderni della ricerca – 10**

# **La città che cambia Immagini, Metafore, Rappresentazioni**

*a cura di*  
Luca Gendolavigna, Rosa Schioppa

UP  
UniorPress  
Napoli 2025

In copertina: “scorcio di New York a opera di Giusiana Maddaluno, luglio 2025”.

Università di Napoli L’Orientale  
Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati  
Dottorato in Studi Letterari, Linguistici e Comparati

**Quaderni della ricerca – 10**

*Direttrice della collana*  
ROSSELLA CIOCCHA

*Comitato editoriale*  
GUIDO CAPPELLI  
GUIDO CARPI  
FEDERICO CORRADI  
AUGUSTO GUARINO  
SALVATORE LUONGO  
ALBERTO MANCO  
PAOLO SOMMAIOLO

La revisione dei contenuti è avvenuta con double blind peer review.



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

**UniorPress**  
Via Nuova Marina, 59 – 80133, Napoli

ISSN 2724-5519  
ISBN 978-88-6719-354-7

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, sovraareale 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.



## **Indice**

ROSSELLA CIOCCHA	
Premessa	7
LUCA GENDOLAVIGNA, ROSA SCHIOPPA	
Introduzione	9
<b>Sezione 1 – Il tessuto letterario della città</b>	
FRANCESCO SIELO, MARIO TRIFUOGGI	
La città geniale: Napoli, la povertà urbana e l’immaginazione etnografica di Elena Ferrante	17
AGNIBHA BANERJEE	
“Cities Like Dreams”: Heterotopia and Posthuman Urbanism in Italo Calvino’s Le città invisibili	37
ELISABETTA ILARIA LIMONE	
«Da Pompei si ritorna con la memoria a Dresda». Durs Grünbein tra città antica e città sepolta	49
ALESSANDRO PULIMANTI	
“Emerse dall’alba la città delle città”. Fotografia, architettura, immagini-guida. La città sognata e riscoperta nel cinema di Wenders e nella letteratura di Peter Handke. Un confronto tra <i>Il cielo sopra Berlino</i> e <i>Lento ritorno a casa</i>	63
ANNA BONAVOGLIA	
La Bilbao di Unamuno: uno sguardo geoletterario	79
<b>Sezione 2 – La città come palcoscenico culturale</b>	
ROSSELLA MENNA	
Tra il Lungotevere e il palcoscenico: Roma nel teatro di Deflorian/Tagliarini	93
IARI IOVINE	
Gret Palucca e la ri-costruzione identitaria e culturale di Dresda	107

PAOLO DI BENEDETTO	
Racconti di rappresentazione (e autorappresentazione)	
delle città eoliche nelle tradizioni degli Eoli d'Asia:	
alcune considerazioni	123
MARIA ROSARIA ESPOSITO	
A Plantation of Resistance against Banal Coloniality	
Decolonizing Identities Through Artistic Practices in the Urban Space	139
NEREA VIANA ALZOLA	
Urban Rituals in Hamamatsu:	
Common thread between creativity, migration and inclusion	153
<b>Sezione 3 – La città come spazio linguistico tra passato e presente</b>	
MICHELE COSENTINO	
Multilinguismo e tipologie interlinguistiche a confronto	
nel Mediterraneo medievale: i casi di Napoli e Palermo	169
ANNALISA DI SANTO	
Spazio urbano e retorica forense: analisi linguistica	
dell'arringa dell'avvocato A.V. Vasil'ev nel caso Markelov	181
FEDERICA BOLOGNA	
Analyzing urban space's presence	
in prize-winning sci-fi novels using token counts	195
GENNARO NOLANO	
Narrating the city during the COVID-19 lockdown in Italy	209
CURATORI	227

ROSSELLA CIOCCHA

## Premessa

*La città che cambia Immagini, Metafore, Rappresentazioni* è il titolo di questo decimo volume della Collana *Quaderni della Ricerca* che pubblica una selezione tra i contributi presentati in occasione delle Graduate Conference organizzate dai dottorandi del Dottorato in Studi Letterari, Linguistici e Comparati dell’Università degli studi di Napoli L’Orientale. Nel 2021 il tema prescelto dai dottorandi e dalle dottorande del XXXIV Ciclo ha riguardato appunto la riflessione sulla città e sulle sue rappresentazioni.

La trasformazione delle città nel corso del tempo rappresenta un fenomeno complesso che coinvolge aspetti storici, culturali, sociali ed estetici. Topos classico di investigazione in ambito letterario, e regina dell’immaginario modernista e postmodernista, i dottorandi hanno voluto, tramite plurime prospettive inter- e transdisciplinari, ampliare la riflessione sulla città anche ad altri ambiti in direzione drammaturgica, culturalista, postcoloniale, stilistica, linguistica, sociolinguistica, e computazionale.

Nella sottolineatura di quanto la natura in continua trasformazione della metropoli la renda non soltanto un semplice scenario, ma anche un attore attivo nei processi di costruzione identitaria, estetica e politica, le analisi mirano tutte a leggere la città come sistema complesso in cui pratiche quotidiane, immaginari collettivi e rappresentazioni artistiche si mescolano e contribuiscono alla creazione continua di nuovi significati.

Ma dato che i paesaggi urbani, nella loro estrema varietà geografica, architettonica e organizzativa, si presentano anche come spazi aperti alla traduzione e alla contaminazione, i vari significati linguistici, culturali e sociali vengono costantemente rimessi in discussione, negoziati e ridefiniti nel corso del tempo. Ascoltare la città significa, dunque, cogliere le sue numerose lingue e voci, presenti in uno spazio pubblico che si configura sia come spazialità che come forma di testualità leggibile e analizzabile, in cui si intrecciano e si trasmettono differenti significazioni e narrazioni.

Considerando la metropoli dunque non esclusivamente come spazio fisico, ma anche come struttura simbolica complessa, i contributi risultano tutti in vario modo in dialogo con 3 dimensioni cardine, identificate dai curatori nelle categorie delle ‘immagini’, delle ‘metafore’ e delle ‘rappresentazioni’.

Intrecciando, dunque, teoria e pratica attraverso studi che spaziano dalla letteratura all’analisi socio-culturale, passando per la linguistica, nelle sue più

## Premessa

ampie prospettive, l’obiettivo della raccolta è stimolare nuove riflessioni e approfondimenti sull’identità delle aree urbane e a rifletterne le dinamiche di sviluppo e di cambiamento. Valorizzando l’approccio multidisciplinare, l’intento dei curatori appare quello di rafforzare il dialogo tra accademia e società, su un tema di costante attualità e rilevanza, approfondendo come le diverse narrazioni e interpretazioni contribuiscano a costruire l’immaginario collettivo mentre ridefiniscono lo spazio urbano.

Grazie all’eccellente lavoro di organizzazione svolto prima dal comitato organizzativo della Graduate Conference, e successivamente di selezione da parte dei curatori, è stato dunque possibile realizzare un autentico dialogo tra giovani studiosi provenienti da numerose sedi italiane ed europee i cui risultati vengono ora presentati nella pubblicazione di questi atti, con un’opportuna articolazione del volume in tre sezioni: 1) Il tessuto letterario della città; 2) La città come palcoscenico culturale; 3) La città come spazio linguistico tra passato e presente.

Come negli altri numeri della collana dei *Quaderni della ricerca*, tutti i contributi sono stati sottoposti a un rigoroso processo di doppia valutazione esterna anonima.

## Introduzione

La città costituisce da secoli un oggetto privilegiato di indagine per le scienze umane e sociali, poiché in essa si intrecciano dinamiche che, da sempre, ispirano narrazioni letterarie, teatrali, cinematografiche, artistiche in senso lato, nonché storiche e culturali. La natura mutevole della città la rende non soltanto scenario, ma anche agente di processi identitari, estetici e politici. Analizzare tale fenomeno significa, quindi, osservare un dispositivo complesso, in cui pratiche quotidiane, immaginari collettivi e rappresentazioni artistiche concorrono a costruire nuove forme di significato.

Le città, nelle parole dell'architetto Renzo Piano, sono un luogo in eterno divenire, un contenitore mutevole di storie. Raccontano di tempi passati, angoli di storia, tradizioni e memorie che convivono accanto alle più impellenti urgenze espressive della modernità; e, allo stesso tempo, si proiettano verso il futuro.

Sullo sfondo delle città, oggi come allora, si scrivono romanzi, opere cinematografiche e teatrali, si profilano personaggi, si immagina l'inimmaginabile, si generano discorsi che stabiliscono pratiche identitarie inclusive ed esclusive. Come testimonia Charles Baudelaire nell'opera *Lo spleen di Parigi* (1869), è soprattutto la frequentazione della città a far nascere il desiderio di nuove forme di scrittura. Caratterizzate da una profonda disomogeneità spaziale e politica, che caratterizza l'entropia su cui l'immenso sistema si regge, le città si offrono inoltre come spazi aperti alla traduzione e alla contaminazione, dove i significati linguistici, culturali e sociali vengono di volta in volta rimediati, negoziati e ridefiniti. Ascoltare la città significa comprenderne le sue innumerevoli lingue, in quello spazio pubblico che è paesaggio calpestabile e, al contempo, leggibile e analizzabile, definito da Rodrigue Landry e Richard Y. Bourhis come *Linguistic Landscape* (1997).

Attraverso il tema della città, il presente volume apre prospettive diverse – letterarie, teatrali, linguistiche, culturali e computazionali – per indagare non solo la dimensione urbana, ma anche il modo in cui essa viene percepita, narrata e simbolicamente costruita. Il volume si struttura secondo una proposta interdisciplinare, combinando studi letterari, teatrali, culturali e linguistici. L'investigazione ruota principalmente intorno a tre parole chiave: “immagini”, “metafore” e “rappresentazioni”. Questi concetti permettono di esplorare la città non solo come spazio fisico, ma anche come struttura simbolica, invitando a considerare i modi in cui si manifestano le identità urbane e si stratificano memorie e immaginari.

La città è da sempre un oggetto privilegiato negli studi umanistici e sociali, dove viene analizzata come luogo di interazione, scontro e costruzione sociale. Opere come quelle di Michel de Certeau, che ha osservato la città attraverso

so le pratiche quotidiane dei suoi abitanti, o di Edward William Soja e Henri Lefebvre, che hanno concettualizzato lo spazio urbano come prodotto sociale e politico, hanno fornito strumenti essenziali per comprendere la città non solo come agglomerato edilizio, ma come campo di rappresentazione collettiva. Nei più recenti sviluppi, la condizione postmigrante inquadra la città sempre più come luogo di incontro con l’alterità. Pertanto, nelle parole di Erol Yıldız nel suo saggio *Die weltoffene Stadt: Wie Migration Globalisierung zum urbanen Alltag macht*, la città si definisce come transtopia, ovvero come luogo di transizione e attraversamento, centro di negoziazioni e ambivalenze, in cui le norme dominanti vengono messe in discussione, generando una diversa realtà urbana. Da spazio di incontro con l’alterità e spazio dove si concentra l’alterità, la città è inquadrabile anche come eterotopia, uno spazio “altro” di deviazione e di crisi, come suggerito da Michel Foucault, ma anche di resistenza.

La città contemporanea è quindi vista come uno spazio dinamico, in continua evoluzione, dove si sovrappongono non solo modernità e tradizione, ma anche i fantasmi del passato e la loro rielaborazione critica negli spazi dell’oggi. Presente è anche la dialettica tra individualità e collettività, generando identità complesse e diversificate sullo sfondo di rinnovate ‘lotte per gli spazi’ e la rivendicazione della propria soggettività all’insegna della coesistenza pacifica e civile.

Tale visione multiprospettica prevede che la città assurga a categoria d’analisi critica, spazio foriero di nuove forme di scrittura e sede produttiva di nuove esperienze estetiche. In ognuno degli ambiti disciplinari componenti il volume emerge una rappresentazione della città come luogo di rimediazione, negoziazione e ridefinizione di significati.

Ogni saggio qui presentato contribuisce alla multidisciplinarietà dello studio sulla città e, attraverso tale sguardo, il volume si compone di tre sezioni: 1) Il tessuto letterario della città; 2) La città come palcoscenico culturale; 3) La città come spazio linguistico tra passato e presente.

La prima sezione è dedicata agli aspetti testuali e letterari legati alla città. Nel primo contributo, intitolato “La città geniale: Napoli, la povertà urbana e l’immaginazione etnografica di Elena Ferrante”, Francesco Sielo e Mario Trifuggi esplorano la rappresentazione della Napoli popolare nella tetralogia *L’amica geniale* di Elena Ferrante, concentrandosi sulla costruzione narrativa delle classi subalterne. L’analisi mette in evidenza come Ferrante si discosti dai modelli tradizionali di rappresentazione che oscillano tra romanticizzazione e stigmatizzazione della povertà, offrendo una narrazione innovativa e complessa delle dinamiche sociali napoletane.

In “Cities Like Dreams: Heterotopia and Posthuman Urbanism in Italo Calvino’s *Le città Invisibili*”, Agnibha Banerjee analizza *Le città invisibili* di Italo Calvino attraverso il già citato concetto foucaultiano di eterotopia,

combinandolo con la prospettiva del postumanesimo, interpretando le città descritte da Calvino come spazi in grado di mettere in discussione le categorie tradizionali dell’essere umano e dello stesso ambiente urbano. Il saggio esplora come le città immaginate, in quanto ‘spazi-altri’, diventino simboli utopici e distopici al contempo.

Spostandosi in Germania, lo studio di Elisabetta Ilaria Limone “«Da Pompei si ritorna con la memoria a Dresda». Durs Grünbein tra città antica e città sepolta”, analizza il ruolo di Pompei e Dresda nella produzione poetica di Durs Grünbein, esplorando la memoria culturale e la funzione del poeta-archeologo. Grünbein ricostruisce le immagini frammentarie delle due città, evidenziandone la distruzione – naturale per Pompei, storica per Dresda. L’opera dell’autore riflette sul concetto di memoria post-bellica, ponendo una critica alla rappresentazione vittimistica di Dresda e al suo ruolo nella narrazione storica tedesca. L’analisi del saggio mette in luce la scrittura di Grünbein come un atto di scavo poetico, in cui la parola si fa strumento di ricostruzione e riflessione storica.

Restando in ambito germanistico, il contributo di Alessandro Pulimanti, intitolato “La città perduta e ritrovata: immaginazione urbana nella narrativa di Peter Handke e nel cinema di Wim Wenders” riflette, attraverso le opere di Handke e Wenders, sull’idea di redenzione urbana. Le rappresentazioni di Berlino e New York emergono come simboli di città riscoperte attraverso le loro differenze e divisioni, che offre rifugio e una nuova percezione di inclusione.

Il saggio di Anna Bonavoglia, intitolato “La Bilbao di Unamuno: uno sguardo geoletterario”, utilizza una prospettiva geo-letteraria per esaminare gli scritti di Miguel de Unamuno su Bilbao, la sua città natale. Bonavoglia analizza come Unamuno percepisca le trasformazioni della città durante l’industrializzazione, rivelando un forte legame emotivo tra lo scrittore e la città.

Passando alla seconda sezione, “La città come palcoscenico culturale”, il volume entra nell’ambito degli studi teatrali e culturali, a partire dal contributo di Rossella Menna, intitolato “Tra il Lungotevere e il palcoscenico - Roma nel teatro di Deflorian/Tagliarini”. Menna esplora la relazione tra performatività e spazio urbano nel teatro di Deflorian e Tagliarini, analizzando come le loro passeggiate teatrali a Roma diventino uno strumento per rappresentare il rapporto tra individuo e città, richiamando iconiche “passeggiate” letterarie.

Nel saggio “Gret Palucca e la ri-costruzione culturale e identitaria di Dresda”, Iari Iovine ci riporta a Dresda, città simbolo del Novecento tedesco ed europeo. Iovine analizza il ruolo della danzatrice Gret Palucca nella ricostruzione culturale di Dresda dopo la Seconda guerra mondiale, evidenziando il suo contributo alla danza moderna. Simbolo dell’opposizione alle restrizioni artistiche imposte dal regime nazista e da quello della Repubblica Democra-

tica Tedesca, la pedagogia di Palucca, basata sull'improvvisazione, diventa un simbolo di resistenza culturale, contribuendo all'identità artistica della Germania orientale. Il saggio mette in luce il suo legame con Dresda come *Wahlheimat* (patria elettiva) e spazio di libertà creativa.

Oltre agli studi teatrali e performativi, la seconda sezione contempla anche gli aspetti culturali, curati in chiave diacronica, della città. Tale sotto-sezione si apre con il contributo di Paolo Di Benedetto, intitolato “Racconti di rappresentazione (e autorappresentazione) delle città eoliche nelle tradizioni degli Eoli d’Asia”, il quale esamina la rappresentazione delle città eoliche in Asia Minore attraverso fonti antiche, come Erodoto e Strabone, analizzando come i miti di migrazione e di discendenza comune abbiano contribuito alla formazione di un’identità culturale eolica. Di Benedetto indaga, in particolare, il legame tra territorio e mito genealogico, discussso attraverso il concetto di storia intenzionale, ossia il processo attraverso cui un gruppo etnico costruisce il proprio passato collettivo. Sottolineando il ruolo delle narrazioni mitiche nella definizione identitaria, l’Eolide appare così come un territorio modellato da memorie stratificate e reinterpretazioni storiche.

Il confronto tra passato e presente sullo sfondo della rappresentazione identitaria emerge in modo critico anche nel saggio “A Plantation of Resistance against Banal Coloniality - Decolonizing Identities Through Artistic Practices in the Urban Space” di Maria Rosaria Esposito. Qui è analizzato il ruolo della memoria e del patrimonio culturale portoghese nella costruzione dell’identità nazionale in contesto postcoloniale, con un focus particolare sul caso di Lisbona e sul progetto del Memoriale alle Persone Schiavizzate. Esposito esplora come il passato coloniale portoghese, spesso narrato con orgoglio, influenzi le rappresentazioni identitarie nello spazio urbano e come il memoriale di Kiluanji Kia Henda si configuri come una forma di resistenza alla ‘banale colonialità’. Attraverso l’analisi del memoriale, Esposito offre spunti di riflessione sul ruolo del patrimonio culturale nella decolonizzazione degli spazi urbani, discutendo le potenzialità delle pratiche artistiche nel decostruire le narrazioni egemoniche e nel promuovere una visione più complessa e inclusiva della storia nazionale.

Lo spazio dedicato agli studi culturali di questo volume si chiude con il contributo di Nerea Viana Alzola “Urban Rituals in Hamamatsu: Common thread between creativity, migration and inclusion”. L’articolo esplora il legame tra migrazione, creatività e inclusione nella città giapponese di Hamamatsu, nota per la sua significativa popolazione di *nikkeijin* (discendenti di giapponesi emigrati) dal Brasile e dal Perù. Alzola analizza come l'afflusso di migranti abbia contribuito alla nascita di nuovi spazi creativi, rafforzando il senso di appartenenza a una comunità urbana diversificata. Attraverso lo

studio del *Festa Samba* di Hamamatsu, un rituale urbano che celebra la multiculturalità, l'articolo evidenzia il ruolo dei migranti nel promuovere creativamente l'innovazione urbana in quadro di coesistenza multiculturale pacifica.

Nella terza e ultima sezione del volume, dedicata agli studi linguistici e intitolata “La città come spazio linguistico tra passato e presente invece”, si dà ampio spazio alla sociolinguistica, alla stilistica forense e a quella letteraria, nonché all’ambito del NLP (Natural Language Processing).

Nel saggio “Multilinguismo e tipologie interlinguistiche a confronto nel Mediterraneo medievale: i casi di Napoli e Palermo”, Michele Cosentino discute il contatto linguistico medievale nel Mediterraneo, focalizzandosi sulle città di Napoli e Palermo come centri di complessa interazione linguistica tra greco, arabo e lingue romanze. Cosentino utilizza modelli interlinguistici per esaminare fenomeni di prestito e interferenza, tracciando l’evoluzione dei dialetti locali.

Nell’ambito delle scienze linguistiche applicate all’analisi stilistica, invece, lo studio di Annalisa Di Santo approfondisce il rapporto tra spazio urbano e scienze nel saggio “Spazio urbano e retorica forense: analisi linguistica dell’arringa dell’avvocato A.V. Vasil’ev nel caso Markelov”. Esplorando l’area russofona, Di Santo si concentra sulla retorica e l’uso dello spazio urbano nell’arringa difensiva di Vasil’ev nel caso dell’omicidio, avvenuto nel 2009 a Mosca, dell’avvocato Stanislav Markelov e della giornalista Anastasija Baburova, utilizzando la teoria dei campi semantici per analizzare il linguaggio legale e la descrizione urbana.

In “Analyzing urban space’s presence in prize-winning sci-fi novels using token counts”, Federica Bologna analizza la presenza dello spazio urbano nei romanzi di fantascienza del XX secolo attraverso l’uso del *token count*. L’autrice esplora l’efficacia di questo metodo per identificare ambientazioni urbane, confrontando un corpus di romanzi di fantascienza nominati per i premi Hugo, Retro Hugo e Nebula nel periodo 1955-2020 con un corpus di narrativa generale. Sebbene il *token count* si riveli efficace nella narrativa generale, l’analisi rivela che nella fantascienza l’attenzione all’urbanità è presente anche in opere non ambientate in città. Lo studio conclude che la tecnica del *token count* sia utile per analizzare lo spazio urbano, ma richieda l’integrazione con altre tecniche, soprattutto nella fantascienza.

Il volume si conclude con il contributo “Narrating the city during the COVID-19 lockdown in Italy”, in cui Gennaro Nolano descrive come la narrazione delle città italiane sia cambiata dopo l’inizio del lockdown a causa della pandemia di COVID-19. Attraverso l’analisi di un corpus di tweet, l’autore identifica parole e temi correlati a specifiche città prima e durante il lockdown. I risultati mostrano una convergenza verso il tema della pandemia, ma con

## Introduzione

differenze specifiche per ogni città. L’analisi si concentra su Roma, Milano e Napoli, evidenziando come la narrazione urbana si sia adattata al contesto della crisi sanitaria.

Considerata la ricchezza di discipline, teorie, metodologie e prospettive analitiche, l’auspicio è che questo volume possa offrire un contributo a una stimolazione produttiva del dialogo interdisciplinare per una comprensione più sfaccettata della città come concetto e realtà in continua trasformazione. Il dibattito scientifico e critico in ambito umanistico sulla città e le sue rappresentazioni necessita di nuove indagini, intrecciando teoria e pratica attraverso studi che spaziano dalla letteratura all’analisi socio-culturale, passando per la linguistica, sia nelle vesti ‘socio-’ che in quelle computazionali. In qualità di curatori, ci auguriamo che tale approccio possa stimolare ulteriori ricerche e offrire strumenti di lettura applicabili anche alla progettazione di nuove teorie e alla comprensione delle città contemporanee, contribuendo al dialogo fra accademia e società su un tema di crescente rilevanza.

I curatori

Luca Gendolavigna, Rosa Schioppa

Sezione 1  
Il tessuto letterario della città



FRANCESCO SIELO  
MARIO TRIFUOGGI

**La città geniale:  
Napoli, la povertà urbana e l’immaginazione  
etnografica di Elena Ferrante**

*Abstract*

La saga letteraria de *L’amica geniale* di Elena Ferrante, pubblicata tra il 2011 e il 2014, racconta la storia di due donne cresciute in un quartiere povero della Napoli del dopoguerra. Il successo internazionale della tetralogia testimonia la perdurante popolarità di un tema letterario – quello della subalternità delle classi popolari napoletane – che ha una lunga storia alle spalle. Questo articolo discute alcuni aspetti chiave di questo tema che emergono nella tetralogia (cioè l’esclusione sociale, la ghettizzazione, l’illegalità diffusa, la violenza endemica e l’oppressione femminile) e li esamina alla luce di due classici della ricerca etnografica sulla povertà a Napoli: *The Broken Fountain* di Thomas Belmonte (1979) e *Managing Existence in Naples* di Italo Pardo (1996). L’intento dell’articolo è analizzare la narrazione di Ferrante da una prospettiva socio-antropologica, soffermandosi sulla “immaginazione etnografica” dell’autrice rispetto a due tendenze opposte che storicamente dominano la letteratura sulle classi popolari napoletane: una orientata alla stigmatizzazione e l’altra alla romanticizzazione della povertà. In tal senso, l’articolo sostiene che la saga de *L’amica geniale* segna una rottura importante col passato, discostandosi (almeno in parte) dagli stereotipi che affliggono la rappresentazione letteraria delle classi popolari napoletane.

Parole chiave: Napoli, Realismo popolare urbano, Immaginazione etnografica, Orientalismo, Elena Ferrante

## 1. Introduzione

La costruzione di Napoli come *altro* rispetto all’Europa moderna ha avuto un ruolo centrale nella storia culturale del vecchio continente (Moe 2002). In particolare, la rappresentazione letteraria delle classi popolari napoletane come moralmente arretrate è stata uno dei temi chiave della questione meridionale (Dines 2012) che tuttora rimane un nodo irrisolto del processo di unificazione italiana: non solo il divario nord-sud è ancora presente (e si sta nuovamente ampliando: Odoardi, Muratore 2019), ma il discorso su di esso continua ad avere un tono moralistico, alimentando forme ormai radicate di orientalismo interno (Chambers 2015; Schneider 1998).

La tetralogia ferrantiana si inserisce in questo dibattito, aggiungendosi a una lunga lista di testi di narrativa e saggistica che raccontano la questione

meridionale nella cultura popolare italiana. Questa serie di romanzi racconta la storia di due donne nate in un quartiere povero della Napoli del dopoguerra, affrontando diversi temi chiave della povertà urbana, tra cui l'esclusione sociale, la ghettizzazione, l'illegittimità diffusa, la violenza endemica e l'oppressione delle donne. Come molti testi attinenti alla questione meridionale, si può dire che anche la tetralogia di Elena Ferrante sia informata da una sorta di immaginazione etnografica (Atkinson 1990), vale a dire di una sensibilità estetica alla realtà sociale. Ciò richiede un esame critico della sua narrazione in relazione al problema della *alterità* nel racconto delle classi popolari napoletane: come si spiega la loro condizione di vita nella tetralogia? In che modo la loro caratterizzazione si rapporta alle forme di orientalismo interno che hanno tradizionalmente interessato questo soggetto profondamente stereotipato?

Questo articolo si propone di rispondere a queste domande analizzando il modo in cui *L'amica geniale* racconta l'esperienza della povertà urbana alla luce di due testi classici della letteratura etnografica, ovvero *The Broken Fountain* di Thomas Belmonte (1979) e *Managing Existence in Naples* di Italo Pardo (1996). Nel farlo, l'articolo riconsidera la narrazione di Ferrante da una prospettiva socio-antropologica, soffermandosi sulla immaginazione etnografica dell'autrice rispetto a due tendenze opposte che storicamente dominano la letteratura sulle classi popolari napoletane: una orientata alla stigmatizzazione e l'altra alla romanticizzazione della povertà. L'articolo confronta la sua immaginazione etnografica con quella di altri autori e autrici di spicco della letteratura su Napoli (in particolare Giuseppe Marotta, Curzio Malaparte e Anna Maria Ortese), sostenendo che il tenore *relazionale* della tetralogia ferrantiana rappresenta un modo innovativo di affrontare il tema in questione.

## 2. Il problema del realismo nella rappresentazione letteraria delle classi popolari napoletane

### 2.1. *Dai primi 'meridionalisti' agli scrittori del dopoguerra*

Tra il XVII e il XVIII secolo, le miserevoli condizioni di vita del popolo napoletano divennero fonte di ispirazione per molti poeti, scrittori e intellettuali europei. La descrizione, spesso pittoresca, dei cosiddetti 'lazzaroni' di Napoli, un vasto e variegato strato sociale di persone gravemente emarginate, compare nei diari di viaggio di eminenti autori come Dumas, Goethe, Lamartine, Stendhal e altri viaggiatori del Grand Tour, esperienza che ebbe un'influenza considerevole nella storia culturale dell'Europa moderna (Moe 2002). Tuttavia, è nel contesto del processo unitario che la rappresentazione letteraria delle classi popolari napoletane emerge come questione politica. All'indomani del Risorgimento, i leader morali della neonata nazione italiana esortarono giornalisti e scrittori "dotati di spirito nobile" a visitare Napoli per "ritrarre la vita e le condizioni

morali” della città e “denunciarle al mondo civile come un crimine italiano” (Villari 1872, 17). Di conseguenza, Napoli divenne uno degli epicentri letterari della prima generazione dei cosiddetti ‘meridionalisti’ e di chi, a vario titolo, si occupava della questione meridionale in Italia (Dines 2012).

Contrariamente al tono accattivante della letteratura del Grand Tour, che spesso esotizzava ed edulcorava le dure condizioni di vita del Sud Italia, gli scritti dei ‘meridionalisti’ puntavano a fornire resoconti dettagliati di quella che consideravano un’emergenza sociale nazionale. Questa sensibilità estetica per il realismo influenzò anche il *verismo*, movimento chiave della scena letteraria italiana dell’epoca, confondendo i confini tra fiction e non-fiction nel discorso sulla questione meridionale (Baldini 2017). Le classi popolari napoletane, per esempio, erano protagoniste anche in romanzi come *I vermi* di Francesco Mastriani (1864) e *Il ventre di Napoli* di Matilde Serao (1884), che mescolavano personaggi ed eventi reali e fintizi. Successivamente, l’ascesa del fascismo non poté che inibire la produzione di opere letterarie di questo tipo, dato che la macchina propagandistica considerava il realismo come una minaccia per il consenso nei confronti del regime (Bonsaver 2007).

Nel secondo dopoguerra, il realismo tornò al centro della cultura italiana, come dimostrato dal successo internazionale del neorealismo, soprattutto in campo cinematografico. In questo contesto, emergeva un nuovo aspetto della rappresentazione letteraria della povertà urbana a Napoli: quello della lotta per la sopravvivenza esacerbata dalle devastazioni della guerra. Tra gli anni Quaranta e Cinquanta, infatti, i ‘lazzaroni’ tornano letterariamente in auge come vittime dell’economia di guerra che faticano a tenere il passo con la ricostruzione e la modernizzazione del Paese. In romanzi come *Il mare non bagna Napoli* di Anna Maria Ortese (1994) e *La pelle* di Curzio Malaparte (1978), questa caratterizzazione si basava su descrizioni vivide e talvolta grottesche di comportamenti selvaggi e abitudini sessuali abominevoli, più animalesche che umane. Ne *L’oro di Napoli* di Giuseppe Marotta (1986), invece, la caratterizzazione delle classi popolari andava nella direzione opposta; qui la loro difformità dai modelli culturali della borghesia sembrava testimoniare un più alto grado di umanità e solidarietà che emergeva in circostanze di minaccia esistenziale.

Tuttavia, questa generazione di scrittori napoletani emersi negli anni Cinquanta non sembrò riuscire a smarcarsi da quella che sembrava essere l’antico dualismo tra due tendenze nella rappresentazione letteraria delle classi popolari: una orientata alla stigmatizzazione e l’altra alla romanticizzazione. Domenico Rea (1983), per esempio, considerava la narrazione di Marotta troppo indulgente e edulcorata, come se la proverbiale ‘arte di arrangiarsi’ del popolo napoletano, naturalmente dotato di buon cuore, potesse compensare le loro miserevoli condizioni di vita. Al contrario, Raffaele La Capria (1986) trovava

sia Ortese che Malaparte troppo severi nei confronti dei loro personaggi, le cui descrizioni sono spesso spietate e disumanizzanti.

Insomma, il dualismo con cui era stata raccontata fino ad allora l'esperienza della povertà urbana a Napoli veniva messo in discussione da una nuova prospettiva che – sulla falsariga dell'approccio interdisciplinare degli studi culturali contemporanei – è possibile ricondurre a una critica molto più ampia delle forme di orientalismo interno che affliggevano e continuano ad affliggere il Mezzogiorno italiano in generale (Chambers 2015; Schneider 1998).

In questo contesto, i romanzi di Elena Ferrante si configurano come un caso di studio interessante. Dopo la tiepida accoglienza dell'edizione italiana, il successo internazionale dell'edizione inglese ha spinto la critica locale a riconsiderare il valore e l'impatto culturale di questa tetralogia (Avalle 2021; Schwartz 2020). In particolare, il successo dei romanzi viene attribuito alla presenza nella narrazione di Ferrante di due aspetti socio-antropologici fondamentali: l'efficace descrizione della peculiare configurazione della città e la convincente costruzione della soggettività femminile delle protagoniste (De Rogatis 2018). Vale quindi la pena di esaminare, da una prospettiva socio-antropologica, come Ferrante abbia gestito questi e altri aspetti attinenti al problema del realismo nella letteratura sulla povertà urbana a Napoli.

## 2.2. *La saga de L'amica geniale*

È possibile emanciparsi culturalmente e mentalmente dalla povertà, oltre e prima ancora che materialmente? È questa la domanda chiave che Elena Greco – la voce narrante della tetralogia – si pone nel corso della storia di cui è protagonista, insieme all'amica d'infanzia Lila Cerullo. Le due amiche sono cresciute in un impreciso quartiere povero della periferia di Napoli, chiamato antonomasticamente ‘rione’ nel corso dei quattro romanzi; il fatto che Elena riesca a entrare nelle migliori università italiane (al nord) e a diventare una scrittrice affermata pur provenendo da un ‘rione’ sembra suggerire che un’emancipazione sia effettivamente possibile. Eppure, per tutta la vita, Elena continua a sentirsi oppressa dalle sue umili origini, soffrendo di un eterno complesso di inferiorità. Inoltre, Elena è la proverbiale eccezione che conferma la regola del contesto in cui è cresciuta, dove nessun altro riesce a realizzare una simile traiettoria di vita – nemmeno Lila, di gran lunga la persona più talentuosa del ‘rione’.

In qualsiasi campo Lila si cimenti, che sia lo studio o il lavoro manuale, supera tutti quelli che la circondano. Tuttavia, la sua genialità – che a volte sfiora una caratterizzazione fantastica o magica – serve a poco o a nulla di fronte alla miseria materiale e umana del quartiere, dove l'attende un destino ineluttabile. È proprio questo aspetto della trama, in cui è l'amica ‘geniale’ quella che alla fine rimane indietro, ad alimentare la forza socio-antropologica del romanzo.

Da un lato, infatti, emerge l'oggettività della condizione della povertà su cui Elena, per il fatto stesso di essere l'unica a emanciparsene e per il modo in cui ci riesce, pone enfasi narrativa e statistica, dimostrando come non sia il merito individuale a determinare i modelli di mobilità sociale a livello aggregato. Dall'altro lato, invece, la storia riesce a restituire l'esperienza soggettiva di quella condizione, che si esprime non solo nella vulnerabilità di Lila di fronte alla violenza fisica del 'rione', ma anche in quella di Elena di fronte alla violenza simbolica delle classi dominanti, da cui non può fare a meno di sentirsi intimidita nonostante la sua ascesa sociale.

In questo contesto, i romanzi della saga rappresentano efficacemente le dinamiche di emarginazione delle classi popolari napoletane, come nel caso dell'intersezione tra disuguaglianze di classe e di genere che influenzano la traiettoria di vita di Lila. In termini di disuguaglianze di classe, la povertà costringe Lila a lasciare la scuola dopo l'istruzione primaria. Non è sostenuta dai genitori – per i quali l'istruzione è un lusso sia mentale che economico – né incoraggiata fino in fondo dalla scuola, rappresentata dalla maestra Oliviero, che finisce per condannare tanto l'ignoranza dei genitori di Lila quanto l'atteggiamento orgoglioso con cui la stessa Lila sembra rifiutare la colpevolizzazione della propria condizione (al contrario della meno brillante ma più umile Elena). Per quanto riguarda le disuguaglianze di genere, nonostante il suo spirito indomito, Lila è costretta a piegarsi al volere degli uomini del 'rione' e a sposare, giovanissima, uno dei suoi numerosi pretendenti. Il padre, il fratello, il marito e i datori di lavoro sfruttano la povertà di Lila per trattare la sua femminilità come un mezzo per raggiungere i loro scopi, costringendola quindi a pagare un doppio tributo alla sua estrazione sociale e al fatto di essere una donna.

La traiettoria di Lila solleva vari interrogativi sui limiti sociali e politici della povertà. Che si tratti di intelligenza, determinazione o bellezza fisica, le sue virtù sembrano da sole insufficienti a garantirle una vita migliore e tanto meno a sovvertire le regole del 'rione'. Il forte desiderio di Lila di non conformarsi a chi, anche con mezzi criminali, le impone quelle regole, cede il passo non tanto al singolo ricatto morale di una persona cara, che trae un vantaggio egoistico dall'applicazione di quelle regole, quanto al ricatto sociale di un intero quartiere che da esse dipende per la sua sopravvivenza. A questo proposito, come si configura l'ostinazione con cui Lila cerca sempre nuovi modi per aggirare le regole del 'rione'? È la 'resistenza' di chi – al contrario di Elena, che si lascia assorbire dallo stesso sistema che ha creato la povertà del quartiere – si oppone senza compromessi al capitalismo, come gli indomabili 'scugnizzi' romanzati nella provocatoria descrizione pasoliniana di Napoli come "ultima metropoli plebea" (Pasolini 1983, 18)? O si tratta piuttosto della 'desistenza' di chi – a differenza del suo vicino Pasquale Peluso, che cerca di cambiare il sistema attraverso atti-

vità sindacali, azioni di partito e infine la lotta armata – non riesce a sviluppare una coscienza di classe e ad agire collettivamente, come le classi pericolose stigmatizzate da Marx ed Engels (1848) nel *Manifesto del partito comunista*?

### 2.3. Una prospettiva socio-antropologica

Nel corso degli anni, molti studiosi di scienze sociali hanno affrontato il problema dei limiti sociali e politici delle classi popolari napoletane, ovvero della loro agency, collocandosi in qualche modo nello spazio compreso tra i due estremi sopra descritti. A questo scopo si è spesso fatto ricorso a metodi etnografici per disvelare la prospettiva dei protagonisti dei loro studi (quindi senza allontanarsi troppo dai meccanismi narrativi di un romanzo). In *The Broken Fountain* (1979), ad esempio, l'antropologo americano Thomas Belmonte descriveva i disagi, le sofferenze e le violenze legate alla lotta per la sopravvivenza di alcune famiglie fortemente svantaggiate che vivevano in un quartiere povero del centro storico di Napoli, anticipando molti aspetti delle condizioni di vita del ‘rione’ raccontate da Ferrante.

Sulla scia della celebre teoria del familismo morale di Edward Banfield (1958), che attribuiva l'arretratezza del Sud Italia alla riluttanza dei meridionali a mettere da parte gli interessi personali e a cooperare per il bene comune, Belmonte propone un'antropologia della povertà urbana a Napoli dalla quale non sembra esserci scampo. Nei soggetti delle sue ricerche non si trova quasi traccia di agency sociale e politica, ma solo una coazione a ripetere i comportamenti egoistici a cui Lila, nei romanzi di Ferrante, cerca invano di resistere. Al contrario, in *Managing Existence in Naples* (1996), Italo Pardo – un antropologo in parte formatosi proprio a Napoli – ha tratto una conclusione molto diversa dal suo studio etnografico di un altro quartiere povero situato a pochissima distanza da quello studiato da Belmonte. Nei comportamenti, a volte anche pericolosi, dei soggetti del suo studio, Pardo ha visto qualcosa di più di una mera lotta per la nuda vita, delineando le basi morali non dell'arretratezza ma di forme di imprenditorialità sociale ed economica eterodosse che, al netto del folklore solitamente associato alla già citata ‘arte di arrangiarsi’, rappresentano strategie per la costruzione di una vita migliore tanto dal punto di vista materiale quanto spirituale. Da questo punto di vista, le classi popolari napoletane – anche se non necessariamente allineate al ribellismo di Lila – sarebbero portatrici di forme alternative di agency sociale e politica che, per Pardo e altri, potrebbero favorire uno sviluppo democratico più radicale di quello consentito dalle istituzioni borghesi dello Stato moderno.

C’è un contrasto quasi paradigmatico tra gli approcci di Pardo e di Belmonte quando si tratta di definire le classi popolari napoletane come attori politici o impolitici, rivoluzionari o reazionari. Belmonte potrebbe aver sottovalutato

l’agency dei partecipanti al suo studio anche a causa della sua biografia personale e accademica: negli Stati Uniti, la povertà urbana è stata a lungo ricondotta all’interno della categoria dell’*underclass*, un prodotto relativamente recente degli spietati processi di esclusione socio-spatiale del capitalismo americano, in cui intersezione tra disuguaglianze etniche e di classe non ha quasi eguali in Europa (Wacquant 2008)<sup>1</sup>. Al contrario, il background napoletano di Pardo può aver rappresentato un vantaggio epistemico nel discernere le forme alternative di agency dispiegate da chi si confronta con le forme di povertà locali, laddove esistono varie forme di ‘inclusione perversa’ (per esempio, il clientelismo) legate alla struttura informale di opportunità della città. Non è un caso che, nella sua etnografia redatta in inglese, Pardo abbia evitato accuratamente la nozione di *underclass* e derivati, mantenendo invece l’italiano ‘popolino’ con il preciso intento di rovesciarne la connotazione solitamente derogatoria. Tuttavia, questo rovesciamento di significato può facilmente portare all’errore opposto: quello di romanticizzare le classi popolari.

Come dimostrato da diversi studi qualitativi e quantitativi sull’impatto della deindustrializzazione e dello smantellamento del welfare state sulle dinamiche di povertà a Napoli (Goddard 1996; Morlicchio, Pugliese 2006), infatti, l’agency dei protagonisti degli studi di Pardo e Belmonte – così come quella dei personaggi dei romanzi di Ferrante – è aumentata e diminuita a innanzitutto in base a cambiamenti economici e sociali a livello macro.

In breve, se Belmonte sembra sottovalutare l’agency delle classi popolari napoletane, Pardo sembra sottovalutare la struttura che ne influenza l’efficacia. Ciò che accomuna i due studiosi come antropologi moderni, tuttavia, è la convenzione letteraria realista che informa la narrazione dei loro studi – ciò che Paul Atkinson (1990) ha chiamato immaginazione etnografica. In relazione al problema dell’‘alterità’ che tradizionalmente affligge la rappresentazione letteraria della povertà a Napoli e nel Sud d’Italia in generale, potremmo quindi chiederci provocatoriamente che tipo di immaginazione etnografica informi la narrazione di Elena Ferrante (soprattutto se confrontata con quelle di alcuni suoi importanti predecessori, tra cui Ortese, Marotta e Malaparte). La sua caratterizzazione delle classi popolari napoletane è più vicina all’*underclass* di Belmonte o al ‘popolino’ di Pardo? E come si rapporta alle forme di orientalismo interno che tradizionalmente affliggono questo tema?

<sup>1</sup> Sull’uso politicamente controverso del concetto di *underclass*, si veda anche Wacquant (2022).

### 3. L'immaginazione etnografica nelle opere di Elena Ferrante

#### 3.1. *Povertà, capitalismo e modernità*

La povertà urbana è convenzionalmente descritta come una condizione di marginalità sociale ed economica causata dallo spostamento della popolazione dalle aree rurali a quelle urbane che ha accompagnato l'industrializzazione. A questo proposito, la scelta di Ferrante di ambientare la tetralogia in un quartiere relativamente nuovo della periferia di Napoli sembra avere lo scopo di evitare l'esotismo che spesso informa la descrizione del centro storico della città e di far emergere le caratteristiche che il ‘rione’ potrebbe avere in comune con molte altre città moderne. A differenza degli studi di Pardo e Belmonte, che si muovono tra edifici e strade pluriscolari situate nel cuore della città, i personaggi di Ferrante crescono tra i condomini popolari delle periferie napoletane dei primi del Novecento. Elena e Lila non hanno nemmeno un accesso visivo al mare; di fatto, sperimentano una forma di esclusione socio-spatiale difficilmente riscontrabile nel centro storico, dove la divisione sociale dello spazio urbano, relativamente poco segregata, spesso mitiga l'emarginazione dei più poveri<sup>2</sup>.

Ambientare la storia in un impreciso quartiere popolare della periferia piuttosto che nell'iconografico centro storico della città è servito a generalizzare oltre i confini napoletani l'esperienza che i personaggi della saga fanno della povertà urbana, a sottolinearne il legame con la modernizzazione dell'Italia del dopoguerra, che è uno dei motivi principali dei romanzi. In realtà, Ferrante sembra porsi in contrasto con la modernizzazione, descrivendola come un processo globale di espropriazione e sfruttamento di cui il ‘rione’ non è altro che una metafora:

Andarsene, invece. Filar via definitivamente, lontano dalla vita che avevamo sperimentato fin dalla nascita. Insediarsi in territori ben organizzati dove davvero tutto era possibile. Me l'ero battuta infatti. Ma solo per scoprire, nei decenni a venire, che mi ero sbagliata, che si trattava di una catena con anelli sempre più grandi: il rione rimandava alla città, la città all'Italia, l'Italia all'Europa, l'Europa a tutto il pianeta. E oggi la vedo così: non è il rione a essere malato, non è Napoli, è il globo terrestre, è l'universo, o gli universi. E l'abilità consiste nel nascondere e nascondersi lo stato vero delle cose (Ferrante 2013, 19).

Questa narrazione si discosta da quella dei ‘lazzaroni’ irrimediabilmente antimoderni, avvicinando Ferrante all’interpretazione di Belmonte dell’*un-*

<sup>2</sup> In qualche misura, ciò emerge anche dalla caratterizzazione del padre di Elena: nel centro di Napoli, dove lavora come impiegato, appare sorprendentemente pacifico e accogliente con Elena, contrariamente alla sua durezza e aggressività a casa nel ‘rione’.

*derclass*: come tutte le povertà, anche quella napoletana è un fenomeno globale perché il sistema capitalistico che la produce è diventato globale, confondendosi con la modernità in quanto tale. In quest'ottica, il libro sembra riecheggiare l'immaginazione etnografica di uno dei suoi predecessori, Curzio Malaparte, la cui narrazione del drammatico impoverimento di Napoli all'indomani della Seconda guerra mondiale si concentrava interamente sull'impatto dirompente dell'intervento alleato.

Ne *La pelle* (1978), Malaparte rappresenta gli Alleati e specificamente gli statunitensi come portatori di una visione materialistica dell'esistenza, difficilmente assimilabile alla cultura umanistica e volta sostanzialmente al solo profitto. Alla vivida descrizione delle pratiche di sfruttamento condotte a discapito dei poveri, e in particolare delle donne, fa seguito un giudizio disilluso sulla corruzione morale che priva il popolo di qualsiasi altra forma di *agency* che non sia quella di una disperata lotta per la sopravvivenza:

Una cosa umiliante, orribile, è una necessità vergognosa, lottare per vivere. Soltanto per vivere. Soltanto per salvare la propria pelle. Non è più la lotta contro la schiavitù, la lotta per la libertà, per la dignità umana, per l'onore. È la lotta contro la fame [...] Gli uomini son capaci di qualunque vigliaccheria, per vivere: di tutte le infamie, di tutti i delitti, per vivere. Per un tozzo di pane ciascuno di noi è pronto a vendere la propria moglie, le proprie figlie, a insozzare la propria madre, a vendere i fratelli e gli amici, a prostituirsi a un altro uomo (Malaparte 1978, 40).

In questa battaglia senza speranza, non c'è spazio per ciò che Pardo descriveva come la lotta per una vita migliore. Proprio come i personaggi di Ferrante, quelli di Malaparte sembrano attenersi a un unico principio: ognuno per sé (principio, peraltro, implicitamente ma implacabilmente declinato al maschile). Tuttavia, a differenza di Ferrante, Malaparte traccia una chiara linea di separazione tra classi popolari napoletane prima e dopo la guerra: prima degli Alleati, infatti, esse appartenevano ancora a una "antica civiltà" (Malaparte 1978, 35), secondo l'autore, la cui cultura aveva fino ad allora risparmiato Napoli dagli orrori della modernità. Dopo la guerra, invece, il popolo napoletano si trovò improvvisamente esposto alla logica del capitalismo, senza aver avuto nemmeno il tempo di adattarvisi. Pertanto, le stesse persone la cui condizione di marginalità aveva dato loro, secondo Malaparte, le risorse per preservare la propria dignità in tempo di guerra finirono per abbandonare ogni modestia e arrendersi all'avidità di fronte alla promessa di benessere puramente materiale:

Una volta si soffriva la fame, la tortura, i patimenti più terribili, si uccideva e si moriva, si soffriva e si faceva soffrire per salvare l'anima, per salvare la

propria anima e quella degli altri. [...] Oggi si soffre e si fa soffrire, si uccide e si muore, si compiono cose meravigliose e cose orrende, non già per salvare la propria anima ma per salvare la propria pelle (Malaparte 1978, 117).

Malaparte sostiene che “non si erano mai viste simili cose, a Napoli” (1978, 29). Gli abitanti della città, che erano storicamente abituati ad adattarsi a conquistatori sempre nuovi imbrigliandoli nella secolare cultura locale<sup>3</sup>, erano come disarmati davanti al processo modernizzatore di cui l’occupazione alleata era fautrice e che la distingueva dalle tante dominazioni subite nei secoli passati: “Non è una questione d’onestà personale. È la civiltà moderna che obbliga gli uomini a dare una tale importanza alla propria pelle. Non c’è che la pelle che conta, ormai. Di sicuro, di tangibile, d’inegabile, non c’è che la pelle” (Malaparte 1978, 117).

Per Malaparte, è la sovrapposizione tra capitalismo e modernità – i pilastri di una civiltà senza Dio – a determinare le miserabili condizioni di vita del popolo napoletano. Ferrante, d’altra parte, si discosta dalla prospettiva apocalittica di Malaparte nella misura in cui, pur affondando la lama nelle contraddizioni della modernizzazione, non oppone quest’ultima a una sorta di mito del buon selvaggio. In altre parole, il racconto di Ferrante non opera una distinzione così netta fra povertà tradizionale e moderna. Per esempio, Lila ipotizza che l’accumulazione di capitale e la crescita delle disuguaglianze del ‘rione’ dipendono da “ciò che era successo prima” (Ferrante 2011, 159), riferendosi a un tempo sicuramente precedente all’occupazione alleata. Inoltre, Ferrante riconosce che i valori materialistici stigmatizzati da Malaparte sono aspetti di una logica di stratificazione sociale più ampia e antica del solo capitalismo moderno: Elena impara fin da piccola che la regola generale di vita nel ‘rione’ è “renderla difficile agli altri prima che gli altri la rend[ano] difficile a noi” (2011, 33), ma questa regola è presentata come un tratto atavico delle relazioni umane piuttosto che il mero frutto dell’albero avvelenato del capitalismo moderno.

Il pessimismo di Ferrante sulle relazioni umane emerge in molti episodi di violenza fisica e psicologica che, nel corso della saga, portano i più deboli a sottomettersi all’arroganza dei più forti sia all’interno della famiglia che del quartiere, tra parenti e amici così come tra estranei; una logica, questa, che non risparmia alcuna classe sociale. Tuttavia, a differenza della violenza agita

<sup>3</sup> “A Napoli queste cose accadono da mille anni: è quel che è capitato ai normanni, agli angioini, agli aragonesi, a Carlo Ottavo di Francia, a Garibaldi stesso, allo stesso Mussolini. Il popolo napoletano sarebbe morto di fame già da molti secoli, se ogni tanto non gli capitasse la fortuna di poter comprare e rivendere tutti coloro, italiani o stranieri, che pretendono di sbucare a Napoli da vincitori e da padroni” (Malaparte 1978, 37).

dalle classi dominanti, quella degli abitanti del ‘rione’ sembra avvitarsi in una spirale di vendette e rappresaglie che non portano mai reali vantaggi a chi la compie. Un circolo vizioso, questo, che riecheggia la descrizione di Belmonte della “cultura della povertà” in cui i soggetti della sua etnografia si trovavano intrappolati, cioè un senso interiore del proprio posto nel mondo che arriva fatalisticamente a inibire persino l’aspirazione a una vita migliore, come Elena rileva con amarezza quando Lila accetta di sposare uno dei suoi pretendenti:

Cos’era la plebe lo seppi in quel momento [durante il matrimonio], e molto più chiaramente di quando anni prima la Oliviero me l’aveva chiesto. La plebe eravamo noi. La plebe era quel contendersi il cibo insieme al vino, quel litigare per chi veniva servito per primo e meglio, quel pavimento lurido su cui passavano e ripassavano i camerieri, quei brindisi sempre più volgari. La plebe era mia madre, che aveva bevuto e ora si lasciava andare con la schiena contro la spalla di mio padre, serio, e rideva a bocca spalancata per le allusioni sessuali del commerciante di metalli. Ridevano tutti, anche Lila, con l’aria di chi ha un ruolo e lo porta fino in fondo (Ferrante 2011, 326).

Seguendo la linea di pensiero di Elena, la povertà non è solo una condizione di marginalità sociale ed economica: è un sistema mentale e comportamentale, una visione del mondo e del proprio posto in esso, da cui non si può mai uscire. È per questo che Elena continua a vivere conflittualmente la propria identità in relazione al suo percorso di mobilità sociale e che Lila, invece, suscita sentimenti di scoraggiamento e amarezza nella maestra Oliviero.

### *3.2. Classe sociale e habitus*

Il senso del proprio posto nel mondo che tormenta Elena, adombrando la sua storia di mobilità sociale, assomiglia molto al concetto di habitus che il sociologo francese Pierre Bourdieu (1977) ha definito come la struttura delle percezioni e attitudini radicata nell’educazione familiare di una persona, che ne orienta istintivamente il comportamento all’interno di specifici campi di azione sociale: il quartiere, la scuola, il luogo di lavoro e così via. Quando la mobilità sociale sradica una persona dalla sua classe di origine, portandola in una posizione sociale più elevata, il disorientamento del suo habitus provoca quella che Bourdieu (2000) ha chiamato isteresi, che è proprio il tipo di crisi d’identità che Elena sperimenta durante l’istruzione superiore e le cui ferite non si rimargineranno mai definitivamente.

Per certi aspetti, la descrizione dettagliata dell’habitus *clivé* di Elena – la sua costante sensazione di essere fuori posto – fa risaltare, per contrasto, quella “cultura della povertà” che sarebbe causa dell’emarginazione della maggior parte degli abitanti del ‘rione’, a prescindere dalle loro reali possibilità mobi-

lità sociale. In questo senso, l'immaginazione etnografica di Ferrante sarebbe più simile a quella della Ortese che a quella di Malaparte. Ne *Il mare non bagna Napoli* (1994), la Ortese tende a descrivere la povertà come una condizione innata, ereditaria, frutto di un “silenzio della ragione” (1994, 100) che fa emergere gli aspetti peggiori della natura umana. Infatti, i suoi personaggi talvolta non sono nemmeno descritti come esseri umani, ma come “larve” (ivi, 103), “vermi” (ivi, 70) e “uomini e donne senza volto” (ivi, 89) privi di qualsiasi razionalità:

Tutti quei viventi che si trascinavano in un moto continuo, pari all’attività di un febbriticante, a quella smania tutta nervosa che s’impadronisce di certi esseri [...] – quella grande folla di larve [...] era sempre agitata, turbava la calma arcaica del paesaggio, e mescolando la decadenza umana alla immutata decenza delle cose, ne traeva quel sorriso equivoco, quel senso di una morte in atto, di vita su un piano diverso dalla vita, scaturita unicamente dalla corruzione (ivi, 101).

Di conseguenza, la distinzione tra ricchi e poveri sarebbe di ordine naturale, in quanto le miserevoli condizioni di vita dei secondi esisterebbero indipendentemente dalla ricchezza e dai privilegi dei primi:

Della presenza di questa plebe, non era nessun segno sulle facce dei borghesi, eppure essa era una cosa terribile. [...] Io mi dissi che due cose dovevano essere accadute, molto tempo fa: o la plebe, aprendosi come la montagna, aveva vomitato questa gente più fina, che, allo stesso modo di una cosa *naturale*, non aveva occhi per l’altra cosa *naturale*; o, questa categoria di uomini, per altro molto ristretta, aveva rinunciato, per salvarsi, a considerare come vivente, e facente parte di sé, la plebe. Forse, scaturite ambedue queste due forze dalla natura, non era mai sorta in esse la possibilità di considerare una rivolta alle sue sante leggi (ivi, 153).

La disumanizzazione è al centro della reificazione della cultura della povertà operata da Ortese, che la costruisce narrativamente come un insieme monolitico di attributi ereditari e individuali che fluttuano al di sopra della storia e della società<sup>4</sup>. All’inizio della tetralogia, anche Ferrante disumanizza alcuni dei suoi personaggi, come Don Achille, “l’orco delle favole [...] un essere fatto di non so quale materiale, ferro, vetro, ortica, ma vivo, vivo col

<sup>4</sup> A questa incompatibilità di due forze ugualmente grandi e non affatto conciliabili, come pensano gli ottimisti, a questa spaventosa quanto segreta difesa di un territorio – la vaga natura coi suoi canti, i suoi dolori, la sua sorda innocenza – e non a un accanirsi della storia, che qui è più che altro ‘regolata’, sono dovute le condizioni di questa terra” (Ortese 1994, 117).

respiro caldissimo che gli usciva dal naso e dalla bocca” (2011, 23-24). Qui, tuttavia, la disumanizzazione è solo un espediente immaginativo utilizzato da due bambine, Elena e Lila, che crescono nella paura di un personaggio mitizzato in negativo innanzitutto dagli adulti del quartiere. Non appena entrano nell’età adulta, la narrazione di Ferrante si sposta verso una costruzione molto più sfumata del rapporto tra bene e male; così facendo, l’autrice storicaizza il crimine come uno dei sottoprodotto della disuguaglianza sociale, sottolineando ripetutamente la subordinazione culturale ed economica del ‘rione’ alla borghesia che abita il centro di Napoli. Insomma, Ferrante associa gli attributi dei suoi personaggi alla loro posizione nello spazio sociale della città piuttosto che alle loro presunte inclinazioni naturali, imprimendo un tono ‘relazionale’ alla sua rappresentazione letteraria della povertà a Napoli.

Contrariamente al ‘sostanzialismo’, che tende a reificare la cultura di specifiche comunità o territori (ad esempio il sottoproletariato, il ghetto, ecc.), il ‘relazionismo’ indica una posizione teorica nelle scienze sociali secondo la quale i valori, le credenze e i comportamenti degli attori sociali dipendono in ultima analisi dalla loro posizione in relazione gli uni agli altri all’interno della più ampia struttura sociale (ad esempio ricchi e poveri, centro e periferia, ecc.). È qui che l’immaginazione etnografica di Ferrante si discosta irreversibilmente da quella di Ortese: la descrizione di come la cultura della povertà venga interiorizzata dai suoi personaggi è inquadrata in termini di risposta e adattamento a relazioni sociali diseguali (tra classi o frazioni della stessa classe, come accade con le gerarchie interne al ‘rione’) piuttosto che come il risultato di una condizione innata ed ereditaria. Sotto tutti i punti di vista, la narrazione di Ferrante sottolinea la specificità dell’habitus come tratto relazionale e generativo dell’individuo, cioè qualcosa che interagisce con l’ambiente e può anche modificarlo – almeno in teoria – invece di riprodurlo passivamente (Vandenbergh 1999). A differenza di Ortese e di Malaparte, Ferrante inserisce quindi un certo grado di agency nella sua pur cruda caratterizzazione delle classi popolari napoletane.

### *3.3. Struttura e agency (femminile)*

Un altro dei predecessori di Ferrante è Marotta, che probabilmente si distingue per una delle caratterizzazioni più ottimistiche delle classi popolari napoletane. Ne *L’oro di Napoli* (1947), l’autore descrive la loro capacità di “rialzarsi dopo ogni caduta; una remota, ereditaria, intelligente, superiore pazienza. [...]; è l’oro di Napoli questa pazienza” (Marotta 1986, 27). Nella sua narrazione, la povertà è essenzialmente una condizione legata al puro caso, che inverte o favorisce i destini individuali, portando a disgrazie improvvise o – meno frequentemente – a fortune inaspettate. Il merito di una persona, quindi, non

risiederebbe tanto nei suoi sforzi per affermarsi socialmente, quanto nella sua capacità di reagire a ciò che è determinato dal caso; è questo il campo in cui il popolo napoletano eccellerebbe grazie alla sua proverbiale ‘arte di arrangiarsi’.

A questo proposito, la storia della famiglia di Marotta (raccontata nel romanzo) è esemplare. Da una situazione iniziale di benessere, passando per lo shock causato dalla morte improvvisa del padre avvocato, per finire con il rifiuto dell’aiuto offertogli da parenti borghesi, la sua famiglia è improvvisamente costretta a confrontarsi con la miseria, fino al punto in cui lui e i suoi fratelli arrivano a provare risentimento reciproco perché costretti a condividere una quantità di cibo insufficiente: “ma si amano veramente i fratelli, in una famiglia oppressa dalla miseria? [...] quando il pane è tagliato e ciascuno misura i buchi di ogni fetta, a tavola, dico, si amano i fratelli a tavola?” (Marotta 1986, 54).

Quello che sembra un tragico dilemma è, in realtà, descritto con molta ironia (almeno narrativa), che tiene insieme due sentimenti apparentemente inconciliabili: l’odio reciproco e la profonda solidarietà<sup>5</sup>. Oscillando tra i due, Marotta e la sua famiglia imparano ad apprezzare il valore esistenziale dei più piccoli beni materiali – “dal chicco di caffè alla goccia d’olio” (Marotta 1986, 59) – e, contemporaneamente, a considerare ogni cosa una merce sacrificabile nella lotta per la sopravvivenza. Retrospettivamente, questo atteggiamento sembra echeggiare quella sorta di fusione tra spiritualità e materialità che Pardo descrive come il fondamento del sistema morale alternativo con cui i protagonisti della sua etnografia definiscono la dignità della loro lotta per la sopravvivenza. Piuttosto che una condanna subita passivamente, la povertà sarebbe quindi il crogiuolo di forme alternative di agency sociale e politica che semplicemente sfuggono alla comprensione della borghesia.

Tuttavia, quando si tratta dell’efficacia di quest’agency (nei termini quindi del suo effettivo potere trasformativo), l’immaginazione etnografica di Marotta va in stallo; la sua narrazione, d’altronde, presenta la povertà come un fatto inevitabile della vita e quindi non riesce a prefigurare il tipo di progresso democratico radicale auspicato da Pardo. Ferrante, invece, sembra più attenta ai vincoli strutturali che la povertà impone ai suoi personaggi, la cui mancanza di organizzazione e rappresentanza è sempre stata uno degli aspetti più discussi

<sup>5</sup> Rivolgendosi idealmente alla sorella lontana, Marotta scrive: “Cara Maria, io credo che il nostro reciproco affetto sia stato, lontano dai pasti, enorme; ciascuno doveva farsi perdonare il furto di esistere danneggiando l’altro; scusami se nacqui, cara sorella; [...] Ecco la nostra infanzia: un odio e una riconciliazione di ogni giorno; ti desidero morta, nera sul bianco dei piatti, una crocetta dove era il tuo cucchiaio; ma prima e dopo ti voglio tanto bene!” (Marotta 1986, 54).

della (im)potenza politica delle classi popolari napoletane<sup>6</sup>. Nella tetralogia, la lotta di classe del ‘rione’ è frammentata, scoordinata, e quindi destinata a fallire: è schiacciata dalla violenza di genere, nel caso di Lila; deraglia verso il vicolo cieco del terrorismo, nel caso di Pasquale; e si riduce a una “battaglia meschina per cambiare classe sociale” (Ferrante 2014, 437), nel caso di Elena. In particolare, lo sviluppo estremamente traumatico delle soggettività femminili di Lila ed Elena sottolinea una dimensione di genere della povertà che non solo viene trascurata da Marotta, ma anche sottovalutata in quei lavori accademici che tendono a romanziare le classi popolari o gruppi subalterni nei termini di eroi sociali quasi sempre maschili (Roy 2002).

In effetti, sia la romanticizzazione che la stigmatizzazione delle classi popolari napoletane si basano parecchio su narrazioni di genere, in particolare sulla descrizione dei costumi sessuali delle donne. Nel biasimare gli Alleati per aver contaminato Napoli con la logica del capitalismo, Malaparte afferma che “le prime ad essere contagiate furon le donne, che, presso ogni nazione, sono il riparo più debole contro il vizio, e la porta aperta ad ogni male” (Malaparte 1978, 29). In modo simile, Ortese denigra le famiglie povere che vivono stipate in spazi comuni, con lenzuola al posto delle pareti, dove i bambini “assistono normalmente all’accoppiamento dei genitori, e lo ripetono per gioco” (Ortese 1994, 93), crescendo così “già consunti dai vizi, dall’ozio, dalla miseria più insostenibile, malati nel corpo e stravolti nell’animo, con sorrisi corrotti o ebei, furbi e desolati nello stesso tempo” (*ibid.*). Marotta, al contrario, dota i suoi personaggi femminili di una capacità talvolta inverosimile di reagire o di far fronte alle circostanze avverse. Ad esempio, descrivendo alcune adolescenti prostitutesi durante la guerra e curate poi in un ospedale, trasmette l’immagine familiare di ragazze che, durante la convalescenza, fanno “giochi puerilissimi” in cui “si divert[ono] con tutto il loro sangue, come fu delle mie sorelle e di chiunque altra alla loro età” (Marotta 1986, 161). In questo caso, la prospettiva maschile dell’autore sembra renderlo cieco di fronte alla disuguaglianza strutturale tra uomini e donne che ha costretto quelle ragazze a prostituirsi, collocando la sua narrazione all’estremità opposta dello spettro degli stereotipi sulla povertà rispetto a Malaparte e Ortese<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Antonio Gramsci, per esempio, fu ispirato dalle vicende dell’effimera Repubblica Napoletana – istituita da un’élite francofila nel 1799 e rovesciata dal popolo che sosteneva il re Borbone – nelle sue riflessioni sui concetti di rivoluzione passiva e di subalternità (Di Meo 2014).

<sup>7</sup> Un altro esempio è la descrizione di Marotta dell’usanza dello sfregio, che consisteva nel ferire il volto di una donna da cui l’aggressore sapeva o sospettava di essere stato tradito, in misura tale da lasciare una cicatrice indelebile. Marotta spiega questa usanza ricorrendo a una sorta di relativismo culturale, allontanandosi dalla prospettiva moralista di Ortese e

In questo contesto, la narrazione di Ferrante si distingue per la rappresentazione molto sfumata dell’impatto intersezionale delle disuguaglianze di classe e di genere sull’agency dei suoi personaggi femminili. Le varie forme di violenza di genere a cui Lila ed Elena sono ripetutamente esposte durante la loro crescita mostrano come la povertà possa trasformare lo sviluppo della soggettività femminile in un altro tipo di dolore, obbligando alla fine le giovani donne a piegarsi alla volontà degli uomini in quasi tutti i campi della vita. Ciononostante, Lila ed Elena riescono a ritagliarsi uno spazio autonomo negli interstizi della struttura patriarcale del ‘rione’ – e successivamente di contesti più ricchi e presumibilmente più progressisti, nel caso di Elena. Le loro esperienze di abuso domestico e violenza sessuale, ad esempio, non sono dissociate dal trauma, come in Marotta, né sono inquadrate in termini di victimizzazione passiva, come in Orteste e Malaparte; piuttosto, sono presentate come relazioni sociali strutturalmente diseguali e opprimenti in cui la parte subalterna negozia attivamente la propria agency di fronte al dominio maschile (Mandolini 2016)<sup>8</sup>.

#### 4. Conclusione

Le identità dei gruppi sociali si basano sulla “ripetizione delle differenze”, come direbbe Deleuze (1968). L’identità delle classi popolari napoletane è emersa dalle infinite ripetizioni del loro carattere presumibilmente antimoderno, che è uno degli esempi più rappresentativi dell’orientalismo interno dell’Italia. In questo articolo abbiamo sostenuto che i romanzi de *L’amica geniale* di Elena Ferrante, in una certa misura, rompono questo schema, imprimendo un tono relazionale a un tema letterario che tradizionalmente va nella direzione opposta (cioè verso un’ontologia sostanzialista). A differenza di molti suoi predecessori, la caratterizzazione di Ferrante delle classi popolari napoletane si concentra essenzialmente sulla loro posizione nelle relazioni di scambio del ‘rione’ e – a un livello più alto – della città, entrambe sineddochì della più ampia struttura della società moderna in quanto tale. Questa caratteristica del-

Malaparte. Di fatto, ciò lo porta a sminuire le basi oggettivamente oppressive di una pratica palesemente violenta.

<sup>8</sup> A quest’ultimo proposito, è stato sostenuto che la traiettoria emancipatoria di Elena, che sfugge al patriarcato solo limitatamente e attraverso un percorso comunque individuale, testimonierebbe l’ambivalenza di Ferrante rispetto all’eredità postmoderna del movimento femminista degli anni in cui è ambientata la saga (Lucamante 2018). Lo stesso discorso potrebbe essere fatto per il modo in cui la scrittrice inquadra complessivamente la lotta per la giustizia sociale: nella sua narrazione, l’individualismo sembra emergere come l’unica via d’uscita dalla povertà a fronte del tramonto postmoderno della politica di classe.

la immaginazione etnografica dell’autrice, che l’articolo ha esplorato da una prospettiva socio-antropologica, permea vari aspetti della tetralogia, dall’interiorizzazione della “cultura della povertà” alla costruzione della soggettività femminile, smarcandosi in modo significativo dalla stigmatizzazione e dalla romanticizzazione che solitamente sottolineano la presunta alterità delle classi popolari napoletane.

### 5. Nota

La versione originale di questo articolo, intitolata “My brilliant city: Naples, urban poverty and the ‘ethnographic imagination’ of Elena Ferrante”, è stata pubblicata con licenza Creative Commons dal *Journal of Modern Italian Studies* (vol. 28 no. 3, pp. 362-379). Gli autori ringraziano il Comitato scientifico e organizzativo della Graduate Conference 2020 “La città che cambia: rappresentazioni, metafore, memoria”, e tutti e tutte coloro che vi hanno preso parte, per gli stimoli ricevuti durante la presentazione della versione preliminare di questo articolo, al cui sviluppo hanno dato un prezioso contributo.

### Bibliografia

- Atkinson, Paul. 1990. *The Ethnographic Imagination: Textual Constructions of Reality*. London: Routledge.
- Avalle, Arianna. 2021. The Ultimate Ferrante Experience: Convergence Culture, Literary Tourism, and the Quest for Authenticity. *Italian Culture*, 39(1), 19-32.
- Baldini, Alessio. 2017. The liberal imagination of Giovanni Verga: verismo as moral realism. *The Italianist*, 37(3), 348-368.
- Belmonte, Thomas. 1979. *The Broken Fountain*. New York: Columbia University Press.
- Banfield, Edward C. 1958. *The Moral Basis of a Backward Society*. Glencoe: Free Press.
- Bonsaver, Guido. 2007. *Censorship and literature in fascist Italy*. Toronto: University of Toronto Press.
- Bourdieu, Pierre. 1977. *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bourdieu, Pierre. 2000. *Pascalian Meditations*. Stanford: Stanford University Press.
- Chambers, Ian. 2015. The ‘Southern Question’... again. In Mammone, Andrea, Giap Parini, Ercole e Veltri, Giuseppe (eds.), *The Routledge Handbook of Contemporary Italy: History, Politics, Society*, 25-34. London: Routledge.
- De Rogatis, Tiziana. 2018. *Elena Ferrante: Parole chiave*. Roma: E/O Edizioni.
- Deleuze, Gilles. 1968. *Différences et Répétition*. Paris: Presses universitaires de France.
- Di Meo, Antonio. 2014. La ‘rivoluzione passiva’ da Cuoco a Gramsci: appunti per un’interpretazione. *Filosofia Italiana*, 11(2), 1-32.

- Dines, Nick. 2012. *Tuff City: Urban Change and Contested Space in Central Naples.* New York: Berghahn Books.
- Ferrante, Elena. 2011. *L'amica geniale.* Roma: Edizioni e/o.
- Ferrante, Elena. 2012. *Storia del nuovo cognome.* Roma: Edizioni e/o.
- Ferrante, Elena. 2013. *Storia di chi fugge e di chi resta.* Roma: Edizioni e/o.
- Ferrante, Elena. 2014. *Storia della bambina perduta.* Roma: Edizioni e/o.
- Goddard, Victoria A. 1996. *Gender, Family and Work in Naples.* Oxford: Berg.
- La Capria, Raffaele. 1986. *L'armonia perduta.* Milano: Mondadori.
- Lucamante, Stefania. 2018. Undoing Feminism: The Neapolitan Novels of Elena Ferrante. *Italica*, 31-49.
- Malaparte, Curzio. 1978. *La pelle.* Milano: Mondadori.
- Mandolini, Nicoletta. 2016. Telling the abuse: a feminist-psychoanalytic reading of gender violence, repressed memory, and female subjectivity in Elena Ferrante's Troubling Love. In Bullaro, Grace Russo, Stephanie V. Love (eds), *The Works of Elena Ferrante*, 271-292. New York: Palgrave Macmillan.
- Marotta, Giuseppe. 1986. *L'oro di Napoli.* Milano: Rizzoli.
- Mastriani, Francesco. 1864. *I vermi: studi storici su le classi pericolose in Napoli.* Napoli: Gargiulo.
- Marx, Karl, Engels, Friedrich. 1848. *Manifest der Kommunistischen Partei.* London: Kommunistischer Arbeiterbildungsverein.
- Moe, Nelson. 2002. *The View from Vesuvius. Italian Culture and the Southern Question.* Berkeley: University of California Press.
- Morlicchio, Enrica, Pugliese, Enrico. 2006. Naples: Unemployment and Spatial Exclusion. In Musterd, Sako, Murie, Alan and Kesteloot, Christian (eds.), *Neighbourhoods of Poverty*, 180-197. London: Palgrave Macmillan.
- Odoardi, Iacopo, Muratore, Fabrizio. 2019. The north-south divergence in Italy during the Great Recession. *The Manchester School*, 87(1), 1-23.
- Ortese, Anna Maria. 1994. *Il mare non bagna Napoli.* Milano: Adelphi.
- Pardo, Italo. 1996. *Managing Existence in Naples. Morality, Action and Structure.* Cambridge: Cambridge University Press.
- Pasolini, Pier Paolo. 1983. *Lutheran Letters.* Manchester: Carcanet Press.
- Rea, Domenico. 1983. Giuseppe Marotta. *Il Mattino*, 10 ottobre.
- Roy, Ananya. 2002. *City requiem, Calcutta: Gender and the politics of poverty.* Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Schneider, Jane (ed.). 1998. *Italy's 'Southern Question'. Orientalism in One Country.* Oxford: Berg.
- Schwartz, Cecilia. 2020. Ferrante Feud: The Italian Reception of the Neapolitan Novels before and after their International Success. *The Italianist*, 40(1), 122-142.
- Serao, Matilde. 1884. *Il ventre di Napoli.* Milano: Treves.

- Vandenbergh, Frédéric. 1999. ‘The real is relational’: an epistemological analysis of Pierre Bourdieu’s generative structuralism. *Sociological Theory*, 17(1), 32-67.
- Villari, Pasquale. 1872. *La scuola e la questione sociale in Italia*. Florence: Le Monnier.
- Wacquant, Loïc. 2008. *Urban Outcasts: A Comparative Sociology of Advanced Marginality*. Cambridge: Polity Press.
- Wacquant, Loïc. 2022. *The Invention of the ‘Underclass’: A Study in the Politics of Knowledge*. Hoboken: John Wiley & Sons.



AGNIBHA BANERJEE

**“Cities Like Dreams”:  
*Heterotopia and Posthuman Urbanism in Italo Calvino’s  
Le città invisibili***

Abstract

Eluding assimilation into hegemonic narratives of uniformity, urban spaces posit a plurality of possible futures, diverse utopias, a “no place” that defies the violence of monolithic identities. This paper situates Calvino’s novel *Le città invisibili* (1972) in such a nexus of contending negotiations, tracing the emergence of a thoroughly “posthuman urbanism” that not only exposes power as fragmented but also evokes an image of the modern city as a Deleuzian rhizoid, a cornucopia of subversive potentialities. This paper investigates how, in staging a dialogic war between two opposing approaches to knowledge – one characterized by control (represented by the Emperor Kubla Khan) and the other marked by *differance* (represented by the traveller Marco Polo) – the novel problematises ideological notions of space-time, dispersing them into postmodern assemblages that frustrate algorithmic models of causality and predictability. Drawing on Rosi Braidotti’s concept of the nomadic subject, this essay demonstrates how cities remain a fecund ground for the infinite proliferation of potential worlds, envisioning an intricate kaleidoscope of memories and desires, a Foucauldian heterotopia of sempiternal possibilities.

Keywords: Calvino, City, Heterotopia, Nomadic Subject, Posthumanism

In “The Tale of the Vampire’s Kingdom”, Italo Calvino presents two dialectically opposed yet interconnected approaches to empire-building in general and to the city in particular. The King claims that his capital city is hierarchical, prosperous, and above all, solid and substantial, “like a crystal,” continually developing, “proceeding for the best” (Calvino 1998, 80). The Fool, however, undermines the King’s confidence, “sows doubt, anxieties, alarms” by painting a radically altered yet eerily similar image of the same city as a chaotic, self-consuming space whose “great mechanism is driven by infernal beasts” (*ibid.*), barely able to hold the rapidly encroaching wilderness at bay. Even as the King gloats over the immensity of the forest, mistaking it to be a part of his kingdom, the Fool urges the King to be cautious, reminding him that the wilderness is not so easily overruled by the dictates of empire, that the other-than-human is always already an integral part of the human – “It is not outside the illuminated metropolis that the forest spreads its shadow, but within: in the heads of your subject, consequential and executive” (*ivi*, 81).

The Emperor Kubla Khan finds himself in a similar crisis at the beginning of Calvino's *Le città invisibili*, constructed as a series of interactions between the Khan and the traveller Marco Polo. The Khan's empire, what he prided to be "the sum of all wonders", is instead revealed to be "an endless, formless ruin" where "corruption's gangrene has spread too far to be healed" by his "spectre", his sovereign power (Calvino 1997, 1). The exigency confronting the Emperor is thus a political one, and requires a political answer. Under such circumstances, the merchant Polo inadvertently provides the Khan with such a solution: if the Emperor cannot achieve complete possession of his kingdom, he can at least gain total control of the narrative, the knowledge of his realm through the myriad accounts of the traveller. The Khan attempts to discern in the merchant's tales, which are accounts of the various cities he has visited in his travels, "the tracery of a pattern so subtle it could escape the termites gnawing" (*ibid.*) for he has already lost dominion over his empire, a possession revealed to be transient, contingent, and illusory. He thus desperately seeks something that would escape the ravages of time, something transcendental, beyond the petty quagmire of politics, that would enable him to achieve permanent and unassailable control of his kingdom. He thus perceives the tales of Marco Polo with the accumulative gaze of an Emperor and a cartographer, his objective being to chart and accommodate the discordant fragments of his cities into the overarching logic of his sovereignty. Invisible cities, however, are not so easily mapped.

To map is to inscribe upon the materiality of the land the contours of power, to transform the unknown into the known, and therefore the haphazard into the categorised and the governable. As Robert Ryan's essay on the novel emphasizes, the Khan's attempt to reclaim his kingdom through "a constant state of surveillance" over Polo's narrations marks a shift in his "concept of sovereignty" from a structure reliant on "total geography" to a system constituted by "total knowledge" (Ryan 2016, 225). Further, the Khan tries to appropriate the former by the latter, intending to possess the unmanageable geography of his empire as 'knowledge' which he can construct and disseminate. Such an attempt by the Khan enacts on the populace what Michel Foucault terms a "disciplinary gaze" (Foucault 1991, 174), an apparatus of power that not only confines the people in prescribed and foreclosed identities but also simultaneously marks the production of knowledge on and of that populace, a production that diffuses, disperses, and yet consolidates his sovereignty. As Foucault notes in *Discipline and Punish*, in the disciplinary mechanisms of the state is "articulated the effects of a certain type of power and the reference of a certain type of knowledge, the machinery by which the power relations give rise to a possible corpus of knowledge, and knowledge extends and re-

inforces the effects of this power” (ivi, 178). The Khan, in sanctioning Polo’s travels all across the empire, a land “too large to ever be seen” (Calvino 1997, 53), and in listening intently to his tales, endeavours to (re)establish, (re)order, and (re)inscribe his sovereign power through the construction of a discursive totality within which he can locate and limit the disjointed and dissimilar cities of his kingdom. The Emperor’s totalising efforts, however, are frustrated not only by the slippery and ambiguous nature of language, the system of signification itself, marked and marred as it by difference, but also by the adamant refusal of Marco Polo to play to the Khan’s ambitions. The Khan, in attempting to recalibrate Polo’s tales as a weapon for sovereign consolidation, fails to account for the ability of language to breach the conditions of its use, for, as Derrida argues, “every sign [...] can break with every given context, and engender infinitely new contexts in an absolutely nonsaturable fashion” (Derrida 1984, 47). Polo’s evocations of the cities he traversed generates multiple possibilities which intersect and diverge to form a volatile flux of floating signifiers that refuse to be completely subordinated by the dominant system of signification ordained by the Emperor. “No one, wise Kublai,” cautions Polo, “knows better than you that the city must never be confused with the words that describe it” (Calvino 1997, 53). Referring to the city of Olivia, where any attempt to narrate its prosperity is met with “someone who bursts out laughing in the dark” and is constrained by “metaphors of soot” (ivi, 54), Polo not only suggests that the Khan’s empire is limited by the languages that describe it, but, more radically, is itself constituted by those languages. “Falsehood,” claims Polo, is thus “never in words, but in things” (*ibid.*) for they seem to suggest a (meta-)reality outside language when that reality itself is a linguistic construct, when, to return to Derrida, “there is nothing outside of the text” (Derrida 2016, 159). The metaphysical privilege which the Khan claims for himself as an architect of “the model city from which all possible cities can be deduced” (Calvino 1997, 61) is thus decentred by the *differance* immanent in language which defers a finality of meaning through an ever-expanding network of differences.

Such fluidity, plurality, and incompleteness of meaning is perceived, for instance, in Polo’s account of the city of Tamara where “the eye does not see things but images of things that mean other things... as if they were written pages” and the traveller can only record “the names with which Tamara defines herself and all her parts” (ivi, 12). The cities, the texts, the words that comprise Kubla’s kingdom are thus interlaced with other texts, other networks of signification, for, as Julia Kristeva accentuates in *Desire in Language*, “the literary word is an intersection of textual surfaces rather than a point [...] it is a dialogue among several writings” (Kristeva 1980, 73). This indeterminacy, con-

tingency, and polyvalence in the narratives through which the Emperor aims to reclaim his kingdom, aggravates his crisis for he fears that all his conquests are unreal and effervescent, “nothing but a zodiac of the mind’s phantasms” (Calvino 1997, 19). Fallaciously hoping to achieve complete knowledge of (and therefore complete power over) his empire by assuming total control of its systems of signification and representation, the Khan asks Polo, “On the day when I know all the emblems, shall I be able to possess my empire at last?”, to which the merchant retorts, “do not believe it, on that day you will be an emblem among emblems” (ivi, 19). The Emperor’s fantasy of absolute domination over his kingdom would thus dismantle and dispel his illusion of metaphysical privilege, and instead expose his sovereignty as merely another emblem, another floating signifier in a vast and chaotic web of interconnected signs that resist subjugation to unitary meaning-imposing narratives.

This proliferation of an excess of signs without a stable referent aggravates the Khan’s crisis as he realises that “the empire is being crushed by its own weight” (ivi, 65). Determined to hold on to his delusion that his kingdom is symmetrical and inviolable, “made of the stuff of crystals, its molecules arranged in a perfect pattern” (ivi, 51), the Emperor begins to attack the authenticity and viability of Polo’s tales. “Why do your travel impressions stop at disappeared appearances? [...] Why do you linger over inessential melancholia? Why do you hide from the emperor the grandeur of his destiny?” (ivi, 52), accuses Kubla Khan, resolute in his ambition to establish “the unique and final city” (*ibid.*) as the eternal fulcrum of his empire. Unperturbed, Polo exposes the hegemonic violence committed in the name of imposing the Emperor’s vision of a perfect, unchanging city, asserting that the cities whose stories he narrates are built out of “the ashes of the other possible cities that vanish to make room for it, cities that can never be rebuilt or remembered” (*ibid.*). The predicament of the Khan, as the listener and thus the reader of Marco’s tales, recalls that of the conventional reader in Calvino’s *Se una notte d’inverno un viaggiator*; who seeks “a pattern, a route that must be there [...] an abstract and absolute space and time in which you could move, following an exact taut, trajectory,” but instead is “motionless, blocked, forced to repeat everything from the beginning” (Calvino 1992, 75). In a similar vein, Kubla Khan’s “boundless extension of territories” is steadily eroded by a “sense of emptiness” (Calvino 1997, 1), for in the absence of a metanarrative to coalesce and hierarchize his conquests into a coherent entity, his empire is little more than a random and haphazard collection of isolated and dishevelled fragments.

Not one to give up, the Khan alters the trajectory of his attack on Polo, endeavouring to limit the traveller’s tales to the circumscribed safety of the past, locked away from the immediacy of the present. “So then, yours is truly

a journey through memory [...] you return from voyages with a cargo of regrets” (ivi, 89), claims the Emperor, believing that he “finally had Marco with his back to the wall, attacking him, putting a knee on his chest” (*ibid.*). Polo, however, conjures through his narratives a perception of time that is non-linear and non-chronological, and is instead a composite of perpetually recurring moments which, like a “sponge swollen with vital matter that no longer flows” (ivi, 90), is constituted by “the jam of past, present, future that blocks existence calcified in the illusion of movement” (*ibid.*).

For Polo, therefore, the past and the future of a city are contained within the present of the city, and what emerges, as Sambit Panigrahi notes in his study of postmodern temporalities in *Le città invisibili*, is “time’s de-chronologized landscape where past, present, future lose their singular and individuated presences and dissolve in the all-inclusive welter of timelessness” (Panigrahi 2017, 86). Moreover, movement, and consequently progression and development, so vital to empire-building is subverted (quite literally in the merchant’s tale of the city of Sophronia which is subject to repetitive structural dismantlement) by Polo’s delineation of time as multiple yet recursive where the past is inseparable from the present. His description of the city of Zaira is a prime example for in this city, the past and the present coexist, and “a description of Zaira as it is today must contain all Zaira’s past” for though the city “does not tell its past [...] it contains it like the lines of a hand... every segment marked with scratches, indentations, scrolls” (Calvino 1997, 9).

The Khan, however, is resistant to such an evocation of time as cyclic yet disjointed, and derides Marco’s tale with sarcastic questions such as: “You advance always with your head turned back?”, “Is what you see always behind you?”, “Does your journey take place only in the past?” (ivi, 24). The traveller’s retort tears asunder the Emperor’s attempt to pin the tales to specific and definite spatiotemporal dimensions, emphasising that “the traveller’s past changes according to the route he has followed,” and on entering a new city, “the traveller finds again past of his he did not know he had,” or perhaps even “a possible future of his” which is “now someone else’s present” (*ibid.*). Calvino in Polo thus creates a character who, like Giorgio Agamben’s ‘contemporary,’ is able to self-reflexively maintain a simultaneous participation in and ironic detachment from his timeframes. “Contemporariness,” writes Agamben “is a singular relationship with one’s own time, which adheres to it and, at the same time, keeps a distance from it [...] through disjunction and anachronism” and thus defies confinement to singular and linear temporal coordinates (Agamben 2009, 58).

In defiance of Kubla Khan’s attempts to classify, compartmentalize, and contain time, Marco Polo’s tales posit time as porous and dynamic, as, to draw

on Gilles Deleuze's *Difference and Repetition*, "the repetition of instants," a perpetual synthesis which "contracts the successive independent instants into one another, thereby containing the lived, or living presence" where "the past and the future do not designate instances distinct from a supposed present instant, but rather dimensions of the present itself" (Deleuze 2014, 91). This intimation of time where the past and the future are inexplicably intertwined with the present is seen in Polo's story of Laudomia where the living, the dead, and the unborn cohabit the city concurrently. There occurs a shuffling and reshuffling of stable spatiotemporal coordinates, and what emerges is a complex multidimensional maze that cuts across monolithic demarcations of time such that "the living Laudomia has to seek in the Laudomia of the dead the explanation of itself," and "every pore of every stone" is filled with "millions of persons yet to be born" (Calvino 1997, 127). Such a disruption of stable, chronological time suggests that Marco Polo's attitude to time is distinctly postmodern, and as such helps him resist ideological appropriation by the Emperor, since postmodernism, defined by Lyotard as "incredulity towards metanarratives" (Lyotard 1984, 23), transgresses monolithic meaning-imposing institutions (like the Khan's sovereignty). As Fredric Jameson argues in his essay 'The End of Temporality', "older habits of clock time are thereby eclipsed, [...] some new nonchronological and nontemporal patterns of immediacy come into being" (Jameson 2003, 698). No longer bound by rigid sovereign markers that restrict time to definite and linear graphs, the cities in Polo's stories escape the Khan's anxiety of control.

The city of Leonia "refashions itself everyday" (Calvino 1997, 102) through a simultaneous expulsion and influx of its rejected goods while the city of Eutropia is caught in an endless loop, "repeating its life [...] remaining always the same" (ivi, 56-57), and in the city of Adelma, the living bear an uncanny resemblance with the dead who cohabit the land. Marco's tales of these cities debunk the delimitation of time as progress, and reveals time to be a conglomeration of moments indivisible into neat demarcations of past, present, and future – as something that, to quote Calvino in his short story 'Shell and Time', "disintegrates, that unravels, that collapses like a bank of sand, that is as multifaceted as saline crystals, as ramified as a coral reef, as porous as a sponge" (Calvino 2010, 354). The cities conjured by Polo's stories thus posit cities which in Foucauldian terms may be described as heterotopias. A heterotopia is made of a spatiotemporal flux that not only juxtaposes "different spaces and locations that are incompatible with each other," but also forms a "pure symmetry of heterochronisms," a montage of incongruous space-time continuums where "all the real arrangements that can be found within society are at one and the same time represented, challenged, and overturned" (Foucault 2005, 332).

Kubla Khan’s stratagies for repossessing his dilapidated empire through an ownership of the narratives and therefore the knowledge of his conquered territories are thus repeatedly foiled by Polo’s stories that refuse to fit into the hegemonic frames instrumentalised by the Emperor. As Judith Butler points out in *Frames of War*, such frames take the form of a “taken-for-granted reality” where “subjects are constituted through norms which, in their reiteration, produce and shift the terms through which subjects are recognised” (Butler 2008, 3-4). Failing to impose this reality by constructing an intelligible and therefore governable empire out of his disintegrating territories, the Khan attempts to reframe and reinitiate his dialogues with Polo in the form of exchanges over and through the game of chess. Chess, with its long association with kings and their tactics of conquest, and its premise of multiple yet fixed, limited, and prescribed possibilities, seems to offer to Kubla the perfect metaphor for comprehending his empire. “If each city is like a game of chess, the day when I have learned the rules, I shall finally possess my empire”, (Calvino 1997, 109) the Khan hopes, mistaking the rules, the frames, the premeditated discourses of empire to be equivalent to the varied and volatile, dynamic and incoherent reality of the cities and the people that constitute his empire. Through the game, he searches for “the invisible order that sustains cities,” deluding himself that “he was on the verge of discovering a coherent, harmonious system underlying the infinite deformities and discords” (ivi, 110).

The rigid structurality of the game of chess, however, fails to contain his empire, and the Khan is inflicted with a vertiginous loss of coherence and meaning: “the game’s purpose eluded him [...] Each game ends in a gain or a loss: but of what? What were the true stakes?” (*ibid.*). In the absence of a clearly discernible purpose, a method to the madness that is his empire, Kubla’s conquests are reduced to a purposeless and disjunct array of flotsam and jetsam. A strategy to gain command over the narratives of his kingdom yields for Kubla the opposite result, with his illusion of control shattering and his realm effaced to a meaningless void: “the definitive conquest, of which the empire’s multiform treasures were only illusory envelopes [...] was reduced to a square of planed wood: nothingness [...] to a square of planed wood” (ivi, 111, 118). The Khan is thus confronted with a non-logical excess, an indelible remainder, that resists complete assimilation into the dominant ideology. This excess, perceived as “nothingness” by the Khan, is, for Polo, symptomatic of the infinite fertility and indomitable vitality of living matter stripped of all hegemonic inscriptions and appendages. The traveller peers into the wooden squares of the chessboard and weaves fanciful stories of the trees from which the chessboard was made. These tales, through a celebration of the bacchanalian fecundity of life, disrupt the algorithmic logic of sovereignty perpetrated by the Emperor:

“The quantity of the things that could be read in a little piece of smooth and empty wood overwhelmed Kublai; Polo was already talking about ebony forests, about rafts [...] of docks, of women at the windows” (ivi, 119).

Determined to cling on to the rapidly dwindling vestiges of his sovereignty, the Khan tries one last time to repossess his empire as knowledge. Using his atlas where “all the cities of the empire... are drawn” (ivi, 123), he attempts to chart, and therefore to locate, define, and delimit the cities in his kingdom. Infected by the inchoate and contingent discourse of Polo, however, the Khan’s atlas, originally a tool for royal appropriation and conquest, becomes instead a prolific catalogue of infinite worlds, possible realities that escape the authority of the Khan: “The atlas depicts cities which neither Marco nor the geographers know exist or where they are, they cannot be missing among the form of possible cities” (ivi, 124). Blurring the line between past and present, reality and fantasy, history and myth, the text and the world, the atlas reveals cities ranging from Jericho, Carthage, and Troy in the ancient world, to contemporary New York and San Francisco, to “promised lands visited in thought but not yet discovered or founded: New Atlantis, Utopia [...]” (ivi, 147). The atlas, through its conjuration of potentialities beyond ideologically ordained actualities, thus summons ephemeral yet persistent cities that surpass the epistemic structures through which the Khan strategized to reclaim his kingdom. “An episteme,” as Foucault explains in *The Archaeology of Knowledge*, “is something like a world-view [...] which imposes on each one the same norms and postulates, a general stage of reason, a certain structure of what that men of a particular period cannot escape” (Foucault 1982, 191). Transgressing the discursive limits sanctioned by Kubla, the atlas becomes an endless “catalogue of forms” where “until every shape has found its city, new cities will continue to be born” and where “in the last pages [...] there is an outpouring of networks without beginning or end” (Calvino 1997, 126). This delineation of cities as an intersection of indefinite and innumerable networks, an assemblage of incohesive (non-)structures, posits a space akin to the rhizome as theorised by Deleuze and Guattari in *A Thousand Plateaus*. The city, as rhizome, becomes a perpetually intersecting matrix where no singular node is privileged over another, a space where “any point [...] can be connected to anything other” (Deleuze, Guattari 2013, 15) such that “there is no longer a tripartite division between a field of reality (the world) and a field of representation (the book) and a field of subjectivity (the author)” (ivi, 21).

The dispersed and tenuous rhizoid spaces summoned by the atlas appals the Emperor. His anxiety is augmented further by Polo’s commitment to a city that is “made of fragments,” that is “discontinuous in space and time,” that is “rising within the confines” (Calvino 1997, 147) of the Khan’s empire. Kubla

is afraid of giving in to Marco’s logic of contingency and indeterminacy, fearing that an effacement of the centralising and cohering force of his sovereignty will leave behind only a chaotic world devoid of purpose: “It is all useless, if the last dwelling place can only be the infernal city, and it is there that, in ever-narrowing circles, the current is drawing us” (ivi, 147).

Polo, however, retorts that sovereignty and consequently the empire is always already splintered by difference, and the infernal city exists within and over the ideal city: “The inferno of the living is not something there will be; if there is one, it is what is already here, the inferno where we live every day, that we form by being together” (ivi, 148). What emerges from the debate between the Khan and Polo is two radically opposed ideas of the subject since it is in the subject that the system, the empire, the “inferno” actualises itself. Kubla denies the subject any autonomy and agency in negotiating with the discourses that constitute and constrain him, and thus, in Althusserian terms, his ideal citizen is the interpellated subject who can exist “only by and in an ideology” (Althusser 2014, 37).

In stark contrast to the Khan’s monolithic and foreclosed delineation of the subject, Polo, drawing from his perception of power, language, and time as fractional, plural, and multidimensional, invokes a fragmented, incomplete, and transitory subject located at the ever-shifting intersections of assemblages that are themselves fractured and nonunitary. Marco’s presentation of the subject may be theorised in terms of what Rosi Braidotti in *Nomadic Theory* accentuates as “a vision of the subject” as “multiplicity, process, and becoming” that, unlike the “structured and ordained Humanist subject of the European Enlightenment,” is characterized by “the fleeting copresence of multiple timezones, in a time continuum that activates and deterritorializes stable identities” (Braidotti 2011, 209). What emerges is the subject “created as an in-between space of zigzagging and of crossing: nonlinear and chaotic [...] nomadic yet accountable and committed; creative and hence affective, relational, and cognitively driven; discursive and materially embedded” (ivi, 226). Polo’s invocation of such a subject, performing a disjunct and motley patchwork of subjectivities scattered across a multiplicity of spatiotemporal assemblages of power, reveals the irreparable lacunae in the Khan’s ambition of consolidating his kingdom. Through an invocation of difference and heterogeneity, the traveller infects the Emperor’s language, and Kubla begins to doubt the ontological status of his sovereignty, his conquests, and his conversations with Polo: “I, too, am not sure I am here [...]. Perhaps this dialogue of ours is taking place between two beggars nicknamed Kublai Khan and Marco Polo; as they sift through a rubbish heap, piling up rusted floatsam, scraps of cloth, wastepaper, while drunk on a few sips of bad wine” (Calvino 1997, 93-94).

The cities conjured by Calvino through the tales of the traveller Marco Polo are invisible since they escape the panoptic gaze of the Emperor and thus cannot be rendered visible (and therefore manageable) within the spectrum of power-knowledge legislated by the Khan. What emerges on the stage of Calvino's poriferous and effervescent cities is – to borrow Debra Benita Shaw's terminology – a “distinctly posthuman urbanism” where urban spaces are “reimagined, repurposed, reappropriated” such that they “herald the collapse of the separating operations” of dominant power structures, and celebrate “the promise of escape from the ontological determinacy of institutional mapping” (Shaw 2018, 186). Written as “something like a last love poem addressed to the city at a time when it is becoming incredibly difficult to live there” (Calvino 1983, 40), *Le città invisibili* echoes such a promise. Eschewing both the idyllic dreams of utopia and the apocalyptic nightmares of dystopia, Calvino presents the two as overlapping and inseparable. In the concluding dialogue between the Khan and Polo, both seem to be agreeing that “inferno” is an unavoidable element of contemporary urban existence. For Polo, however, it is this acceptance that opens up the possibility to negotiate with, to explore, and to navigate urban spaces in a quest to “seek and learn to recognise who and what, in the midst of inferno, are not inferno, then make them endure, give them space” (Calvino 1997, 148). Aware that such an approach “demands constant vigilance and apprehension” (*ibid.*), Calvino challenges the human to journey beyond its calibrated coordinates and become architects of invisible cities “like dreams” (ivi, 77).

## Bibliography

- Agamben, Giorgio. 2009. “*What is an Apparatus?*” and Other Essays. Translated by David Kishik and Stefan Pedatella. Redwood City: Stanford University Press.
- Althusser, Louis. 2014. *On the Reproduction of Capital: Ideology and Ideological State Apparatuses*. London: Verso.
- Braidotti, Rosi. 2011. *Nomadic Theory: The Portable Rosi Braidotti*. New York: Columbia University Press.
- Butler, Judith. 2008. *Frames of War: When is Life Grievable?*. London: Verso.
- Calvino, Italo. “Italo Calvino on ‘Invisible Cities’”. *Columbia: A Journal of Literature and Art*, 8 (1983), pp. 37-42.
- Calvino, Italo 1992. *If On A Winter’s Night A Traveller*. Translated by William Weaver. London: Vintage.
- Calvino, Italo. 1997. *Invisible Cities*. Translated by William Weaver. London: Vintage.
- Calvino, Italo. 1998. *The Castle of Crossed Destinies*. Translated by William Weaver. London: Vintage.

- Calvino, Italo. 2010. *The Complete Cosmicomics*. Translated by Tim Parks and William Weaver. London: Penguin.
- Debra, Benita Shaw. 2018. *Posthuman Urbanism: Mapping Bodies in Contemporary City Space*. London: Rowman and Littlefield.
- Deleuze, Gilles. 2014. *Difference and Repetition*. Translated by Paul Patton. London: Bloomsbury Academic.
- Deleuze, Gilles, Felix Guattari. 2013. *A Thousand Plateaus*. Translated by Brian Massumi. London: Bloomsbury Academic.
- Derrida, Jacques. 1984. *Margins of Philosophy*. Translated by Alan Bass. Chicago: Chicago University Press.
- Derrida, Jacques. 2016. *Of Grammatology*. Translated by Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Foucault, Michel. 1982. *The Archaeology of Knowledge*. Translated by Alan Sheridan. London: Penguin.
- Foucault, Michel. 1991. *Discipline and Punish*. Translated by Alan Sheridan. London: Penguin.
- Foucault, Michel. 2005. “Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias”. In *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*, William Braham, Jonathan Hale (eds.), New York: Routledge.
- Jamson, Frederick. 2003. “The End of Temporality”. *Critical Inquiry* 29, 4, pp. 695-718.
- Kristeva, Julia. 1980. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia University Press.
- Panigrahi, Sambit. “Postmodern Temporality in ‘Invisible Cities’”. *Italica* 94, 1 (2017), pp. 82-100.
- Ryan, Robert. “Politics, Discourses, Empire: Frames Knowledge in Italo Calvino’s ‘Invisible Cities’”. *Interdisciplinary Literary Studies* 18, 2 (2018), pp. 222-237.



ELISABETTA ILARIA LIMONE

## «Da Pompei si ritorna con la memoria a Dresden». Durs Grünbein tra città antica e città sepolta

### *Abstract*

Il presente lavoro prende in analisi il tema della “città antica” – Pompei – e della “città sepolta” – Dresden – nell’opera di Durs Grünbein. L’accento è posto sulla raccolta poetica *Porzellan. Poem vom Untergang meiner Stadt*, sulla poesia *Gedicht über Dresden* e sul saggio *Vulkan und Gedicht*. Il quadro poetico e storico offerto dall’analisi condotta sottolinea non solo la presenza corposa di Pompei e Dresden nell’opera grünbeiniana, ma mette in risalto il compito del poeta-archeologo che, attraverso la poesia, ricostruisce le immagini e i ricordi frammentati delle città per poterne ripristinare la memoria.

Parole chiave: Grünbein, Pompei, Dresden.

### 1. Introduzione

In occasione della lezione di poetica *Luftkrieg und Literatur* (“Guerra aerea e letteratura”) presso l’Università di Zurigo nel 1997, Winfried Georg Sebald accusa la letteratura tedesca di aver dato poco spazio al racconto dei bombardamenti delle città tedesche durante il secondo conflitto mondiale (Deckert 2010, 21). Non è però il caso della città di Dresden, la cui distruzione per mano dei bombardamenti aerei anglo-americani nel 1945 è stata commemorata nelle opere di numerosi poeti tedeschi come Heinz Czechowski (1935-2009), Volker Braun (1939), Thomas Rosenlöcher (1947) o lo *Spätgeborener* (“nato più tardi”) Durs Grünbein (1962).

Nel presente lavoro l’attenzione è rivolta a Durs Grünbein e alla rappresentazione letteraria di Dresden in alcune delle poesie tratte sia da *Porzellan. Poem vom Untergang meiner Stadt* (“Porcellana. Poema sulla devastazione della mia città”) del 2005, sia dalla raccolta precedente *Schädelbasislektion* (“Lezione su base cranica”, 1991), dalla quale verrà estrapolata *Gedicht über Dresden* (“Poesia su Dresden”).

A Dresden si affianca Pompei, città sigillata dalla lava nel 79 d. C., e che ha svolto un ruolo decisivo nella formazione letteraria di Grünbein. Pompei è stata una vera e propria iniziazione per il poeta, come egli stesso afferma nel saggio *Vulkan und Gedicht* (“Vulcano e poesia”) che viene qui analizzato nel terzo paragrafo.

L’interesse “archeologico” del poeta a scavare sia negli strati della memoria storico-culturale sia in quelli mnemonici è legato al ricordo che egli ha di

una Dresda sommersa da montagne di macerie e che da bambino gli apparivano enormi e fumanti proprio come il cratere di un vulcano.

Questo lavoro vuole essere un contributo alla rappresentazione letteraria che Durs Grünbein offre di Dresda e di Pompei. L’analisi testuale delle opere trattate mette in risalto l’importanza che le città svolgono nella storia e nella letteratura: esse sono uno scrigno di ricordi, la loro fisicità esprime presenza, sono il legame con il passato e il compito del poeta è quello di preservarne il ricordo attraverso la forza espressiva della poesia, archivio di memoria collettiva e culturale.

## 2. Il *topos* di Dresda nelle poesie di Durs Grünbein

### 2.1. *Durs Grünbein, lo Spätgeborner di Dresda*

Nato a Dresda nel 1962, Durs Grünbein mostra fin da giovane un rapporto conflittuale con la sua città natale, famosa per la sua bellezza barocca e la produzione della porcellana di Meißen e rasa al suolo dai bombardamenti aerei nel 1945. La consapevolezza di non essere stato un testimone oculare della distruzione di Dresda perché nato più tardi (*Spätgeborner*), porta Grünbein a fare del capoluogo sassone il centro della memoria culturale e uno dei *topoi* fondamentali della sua produzione letteraria.

Nel periodo post-bellico Dresda fu ricostruita secondo i parametri architettonici della DDR: funzionalismo e maestosità degli edifici. Successivamente, in seguito alla caduta del muro di Berlino, la ricostruzione di antichi monumenti serviva anche a fare di Dresda il simbolo della rinascita dalle macerie per glorificare la Germania riunificata. Ma Grünbein non celebra un’abolizione della storia tragica; i suoi testi concettualizzano Dresda come uno spettacolo irreale, come un’opera d’arte distrutta (Goebel 2007, 492-493). Sebbene ricostruita, Dresda rimane per Grünbein la bella città barocca fatta letteralmente a pezzi dalla violenza bellica. Quello che resta da fare al poeta è preservare la memoria culturale della sua città per mezzo della forza poetica<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Per Grünbein ogni espressione poetica ha un’origine fisica e la poesia viene vista come manifestazione idiosincratica di impressioni, percezioni, stimoli e ricordi del cervello. Attraverso la lingua poetica vengono riattivate immagini, tanto che per Grünbein la poesia è sia “pittura che parla” – *redende Malerei* – sia archivio di memoria. Fondamentale punto di riferimento per Grünbein per questo rapporto intrinseco tra poesia e memoria è la *ars memorativa* classica consistente di tre componenti principali: luoghi, immagini e ordini. Questa tecnica si fa risalire al poeta greco Simonide di Ceo, considerato da Cicerone il fondatore della mnemotecnica. Per ulteriori approfondimenti si veda Müller (2004, 84-117); Eshel (2001, 407-416).

«Da Pompei si ritorna con la memoria a Dresda». Durs Grünbein tra città antica e città sepolta

## 2.2 Gedicht über Dresden: arte e distruzione

Nel 1991 viene pubblicata *Schädelbasislektion*, raccolta di poesie che scandaglia le zone grigie cerebrali e analizza il corpo con occhio clinico per metterne in risalto le caratteristiche anatomiche, ossee e fisiologiche (Testa 2019, 23). La raccolta offre un quadro poetico complesso all'interno del quale viene messa sotto osservazione sia la natura umana sia la grigia realtà che ad essa si presenta<sup>2</sup>. La poesia qui di seguito analizzata è *Gedicht über Dresden* (Grünbein 1991, 112)<sup>3</sup>:

Scheintote Stadt, Barockwrack an der Elbe  
Schwimmend in brauner Lauge, spät fixiert  
Taucht sie aus Rotz und Wasser auf, ein Suchbild  
    Ein Puzzle, königlich, mit dem der Krieg  
Die Schrecken der Zerstörungswelt entschärft.  
    ... was diesen Brücken keinen Abbruch tat,  
    Der Silhouette nicht, den schmalen Türmen  
    Chiaveris Schwan und dem Balkon Europas, -  
Sandstein der alles weichmacht was hier aufwächst.  
    Das beste Depressivum ist der genius loci  
    An einem Ort, gemästet mit Erinnerungen,  
    Schwammfäule, schön getönt als Nostalgie  
    Narkotisch wie die psychotropen Jamben,  
    Die anglo-sächsische Version von *nevermore*.

Auch Dresden ist ein Werk des Mahlerlehrings  
    Mit dem in Wien verstümperten Talent  
Der halb Europa seinen Stilbruch aufzwang.  
    In diesem Fall ergab sich wie von selbst  
    Die Technik flächendeckender Radierung  
    Durch fremde Bomber, Meister ihres Fachs  
In einer Nacht mit schwarzem Schnee im Februar.  
    Getreu den Plänen seines Kunstfreunds Speer  
(»Die Zukunft, Albert!«) bleibt von *Bausubstanzen*  
    Nach Tausend Jahren noch, groß im Verfall  
    Die Schönheit der Ruinen, ihr *Ruinenwert*.  
    So praktisch kommt Romantik in der Hand

<sup>2</sup> La lirica di Grünbein esplora la natura umana scandagliandola nelle sue sfumature neurologiche e psicologiche, cercando tra l'altro di analizzare quei processi creativi che governano l'atto poetico e si manifestano nel momento in cui il singolo riesce a liberarsi da tutte quelle categorie prestabilite. Si veda Quadrelli (2003, 201-213); Maletta (2019, 435-458); Testa (2006, 99-124).

<sup>3</sup> È stato rispettato l'aspetto grafico-visuale originale della poesia.

Von Ingenieuren. Ein *Gesamtkunstwerk*  
Singt unter Trümmern noch im höchsten Tönen.

Im Futur II wird alles still geworden sein.

La composizione riprende l'immagine cupa e desolata di Dresda, già descritta con simili termini in *Grauzone morgens* (1988), sottolineando, tra l'altro, la pesantezza della realtà socialista e il suo lento e irreversibile disfacimento. In *Gedicht über Dresden* la prima immagine che il poeta offre è quella di una *scheintote Stadt, Barockwrack an der Elbe*, cioè di una città che sembra morta e che ricorda un relitto barocco sull'Elba. La poesia di Grünbein rappresenta il trauma di chi è nato dopo la distruzione di Dresda e che è cresciuto, poi, in una Germania divisa. Soltanto attraverso racconti e foto Grünbein ha avuto modo di ricostruire un'immagine più unitaria della città<sup>4</sup>. *Gedicht über Dresden* può essere letta come una poesia intertestuale, un insieme complesso di riferimenti storico-culturali il cui arco temporale va dalla bellezza barocca della capitale sassone al suo bombardamento nel 1945. La terrazza di Brühl, complesso architettonico voluto da Heinrich von Brühl (1700-1763) e che grazie alla sua posizione panoramica sul fiume Elba venne definita «balcone d'Europa» da Goethe, o le opere architettoniche di Chiaveri che segnarono la seconda fase barocca della città, sono un puzzle storico e culturale che cerca di rimettere insieme i singoli pezzi di una Dresda frammentata. Ma vano risulta il tentativo di ricostruire una totalità ormai perduta. La poesia continua con un chiaro riferimento ad Adolf Hitler e alla sua carriera di pittore mai decollata. In questo modo Grünbein intende ribaltare l'idea che il patrimonio culturale possa essere neutro e innocuo. Hitler e il suo architetto Albert Speer sono infatti un esempio di come invece l'arte possa essere uno strumento di propaganda politica<sup>5</sup>. Per rafforzare tale posizione Grünbein fa ricorso al vocabolo *Radierung* che assume due accezioni: da un lato esso fa riferimento alla tecnica artistica dell'acquaforte, dall'altro ricorda il verbo *ausradieren* che significa “radere al suolo”, “cancellare”, “annichilire” e rientrava nel vocabolario nazionalsocialista utilizzato da Hitler e i suoi seguaci (Fuchs 2019, 78). Tutti i nemici dovevano essere eliminati, annientati, cancellati dalla terra. Grünbein ricorda come la propaganda nazionalsocialista avesse fin dall'inizio fatto ricorso all'arte come mezzo di assoggettamento ideologico, come manipolazione delle debolezze altrui. Basti pensare al concetto di *Ruinenwert*, “il valore da rovina”. Esso si basava sull'idea che gli edifici dovessero essere progettati

<sup>4</sup> Si veda anche Grünbein 2015.

<sup>5</sup> Si veda anche Grünbein 2020.

«Da Pompei si ritorna con la memoria a Dresda». Durs Grünbein tra città antica e città sepolta

in modo tale che potessero lasciare delle rovine esteticamente affascinanti, una volta crollati, in quanto simbolo della grandezza della Germania, proprio come fu per i resti archeologici dell'antica civiltà greca e romana. A tale teoria si ispirò l'architetto Albert Speer, trovando in Hitler un forte sostenitore<sup>6</sup>, e che Grünbein menziona nella poesia:

Getreu den Plänen seines Kunstmfreunds Speer,  
  (»Die Zukunft, Albert! «) bleibt von *Bausubstanzen*  
Nach Tausend Jahren noch, groß im Verfall  
Die Schönheit der Ruinen, ihr *Ruinenwert*<sup>7</sup>.

Grünbein insiste inoltre sul fatto che non furono le bombe a radere al suolo la sua città, quanto il nazionalsocialismo: la posizione di Grünbein è fortemente legata al concetto di memoria culturale, e citando Speer e la *Ruinenwerttheorie*, il poeta intende ricordare che la rovina di Dresda sia avvenuta prima di tutto da un punto di vista culturale, poi fisico con i bombardamenti aerei.

Il concetto wagneriano di *Gesamtkunstwerk*, “opera d’arte totale”, era comunemente associato anche a Dresda e prevedeva la riunificazione di tutti i generi artistici – soprattutto musica, danza e poesia – per raggiungere sia una perfetta totalità estetica sia l’approvazione del pubblico (Goebel 2007, 494). Ma Grünbein rifiuta tale idea “artistica” di Dresda in quanto legata all’ideologia nazionalsocialista e vede nella ricostruzione della città dopo la riunificazione della Germania un elevato valore di perdita memoriale. Il poeta sostiene che ricostruire fedelmente la *Frauenkirche*<sup>8</sup> significa cancellare dalla memoria culturale dell’umanità tutte quelle tracce che servivano a ricordare quanto il passato fosse stato distruttivo. Ricordare il passato è per il poeta un modo per capire la vera natura dell’uomo; occorre analizzare con occhio clinico e critico la realtà, leggerla attraverso la sua presenza fisica – quindi anche attraverso la città – e liberarsi dalla pressione delle propagande politiche, viste come limitazione alle libertà individuali.

<sup>6</sup> Si veda Ladd (1997, 127-173).

<sup>7</sup> Fedele ai piani del suo amico d’arte Speer, / («Il futuro, Albert!») della sostanza costruttiva degli edifici rimane / ancora dopo mille anni, maestosa nella decadenza, / la bellezza delle rovine, il loro valore di rovine. Ove non altrimenti specificato, le traduzioni sono a cura di chi scrive.

<sup>8</sup> La *Frauenkirche*, in italiano “chiesa di Nostra Signora”, è un edificio di culto luterano, da sempre simbolo della città di Dresda, e andato in rovina durante i bombardamenti del 1945. La sua ricostruzione ebbe inizio negli anni ‘90 del Novecento e fu consacrata nel 2005.

### 2.3 *Porzellan. Poem vom Untergang meiner Stadt*: una città tra macerie e frammenti di memoria

Dal 1992 al 2005 Grünbein si dedica alla stesura di 49 poesie che nel 2005 vengono pubblicate sotto il titolo di *Porzellan. Poem vom Untergang meiner Stadt*. L'opera è integralmente dedicata a Dresda.

Già dal titolo si evincono due punti cardine dell'intera opera: il senso di appartenenza del poeta alla sua città (*meiner Stadt*) e il riferimento alla bellezza ma anche fragilità della porcellana di Meißen, che evoca anche la distruzione di Dresda. Al senso di appartenenza si affianca quello di perdita, ma anche di lontananza dall'evento tragico del 1945, e di critica storica. Infatti l'incipit della poesia 1° del ciclo inizia così: *Wozu klagen, Spätgeborner?* “Perché piangere, tu che sei nato più tardi?”. La domanda pone il lettore dinanzi a una questione fondamentale: perché lamentarsi della distruzione della città se tale tragedia non è stata vissuta in prima persona? Secondo Marek Gross (2011) Grünbein dà spazio sia all'io poetico sia all'io storico in *Porzellan*, giocando quindi con i diversi punti di vista che vengono poi a sovrapporsi e intrecciarsi. L'io storico prende in considerazione la distruzione di Dresda, evento drammatico rimasto impresso nella memoria collettiva; l'io lirico analizza invece questi eventi tragici dalla prospettiva poetica, cercando di allontanarsi da quel *kollektives Trauergedächtnis* (“memoria collettiva del dolore”)<sup>10</sup> diffusosi nella Germania postbellica (Gross 2011, 112-114), ormai devastata fisicamente e moralmente. Le immagini di morte e distruzione che caratterizzavano il quotidiano, avevano spianato la strada a una rimozione collettiva degli eventi traumatici della guerra per dare spazio al senso di sopravvivenza. Ma questa necessità di liberarsi dal trauma diviene successivamente il nodo irrisolto della storia della Germania postbellica. Grünbein cerca di sciogliere questo nodo e, come ricorda Fuchs (2019, 90), egli prende le distanze da una narrazione eccessivamente vittimistica del popolo tedesco ricordando al lettore la persecuzione ebraica e il senso di colpa della Germania.

Grünbein, nato diciassette anni dopo la fine del secondo conflitto mondiale, come egli stesso sottolinea, mette in risalto la sua posizione post-memoriale che gli permette comunque di ricostruire il passato grazie ai ricordi delle figure femminili della sua famiglia (Fuchs 2019, 90). Per il poeta non esiste la storia di una sola Dresda, ma di “tante Dresda” quante sono le persone in grado di creare una connessione memorativa con lo spazio urbano che conserva i segni del proprio

<sup>9</sup> Dato che la raccolta *Porzellan* non presenta pagine numerate, si indicherà la numerazione delle singole poesie (1-49).

<sup>10</sup> Per ulteriori approfondimenti si veda anche Kettenacker 2003.

passato. L’io lirico cerca di liberarsi dalle catene di una realtà attuale fortemente legata alla storia e lo fa smascherando la retorica dell’io storico come una limitazione allo spazio della memoria individuale. Secondo Grünbein è compito del poeta cercare di ricomporre l’immagine frammentata di Dresda, pur sapendo che non sarà mai più possibile ristabilire una totalità originaria. Il senso di perdita che si percepisce nell’intero ciclo poetico sottolinea infatti il concetto di una città che sarebbe dovuta esserci, ma che non esiste più (Klein 2008, 173).

*Porzellan* celebra una Dresda sommersa dalle macerie, ma si carica anche di una forte componente erotica che Grünbein riconosce negli artefatti in porcellana percepiti come morbide e sinuose figure femminili. A tal proposito Dora Osborne sostiene che

[...] *Porzellan* carries a lascivious, sexually aggressive undertone, which signals the deeply conflicted relationship of the “Spätgeborener” to his place of birth and questions the extent to which the collection can be read primarily as Grünbein’s challenge to the postwar memorialization of Dresden (2014, 21).

La poesia 1 termina con la domanda *wozu brüten?* “perché rimuginare?”, chiudendosi in modo circolare e ricollegandosi con la domanda di apertura del primo verso, per lasciare infine trasparire il carattere riflessivo e critico dell’io lirico che ritorna ciclicamente all’interno della raccolta.

Degna di nota è anche la poesia 4 che inizia ricordando quanta porcellana sia stata distrutta durante i bombardamenti:

Porzellan, viel Porzellan hat man zerschlagen hier,  
Püppchen, Vasen und Geschirr aus weißem Meißner Gold<sup>11</sup>.

Il riferimento alla porcellana andata in rovina è una metafora dell’intera città della quale rimangono solo le macerie fumanti. Grünbein evoca l’epoca aurea di Dresda attraverso il richiamo *Ach, es war einmal*, “ah, c’era una volta”, carico di nostalgia, e il pogrom del 9 novembre 1938 durante il quale furono distrutte in Germania e Austria sinagoghe, negozi e case di proprietà degli ebrei. Rimasero solo macerie e frammenti di vetro sparsi ovunque, da cui poi derivò il nome *Kristallnacht*, “notte dei cristalli”. Il parallelismo tra i cocci luminosi delle porcellane distrutte e i frammenti di vetro della *Kristallnacht* si evince dai versi che seguono:

[...]. Ach, *es war einmal* – ein Klirren,  
Und als Donner kam es auf den Tatort zugerollt.

<sup>11</sup> Porcellana, qui fin troppa porcellana è stata distrutta, / bambole, vasi e piatti in oro bianco di Meißen.

Nein, kein Polterabend<sup>12</sup> war, was Volkes spitze Zungen  
Die *Kristallnacht* nannten, jener Glückstag für die Gläser<sup>13</sup>.

Anche la poesia 8 del ciclo riporta alla mente del lettore la tragedia dell’olocausto:

Schwarzer Schnee. Die Kindheit hat erst angefangen.  
Dresden ruht, die ruinierte Stadt, ruht stolz sich aus<sup>14</sup>.

La “neve nera”, *schwarzer Schnee*, è un chiaro riferimento agli *schwarze Flocken* di Paul Celan, cioè alle ceneri che fuoriuscivano dai forni crematori nei campi di sterminio. A tale immagine funesta si affianca quella di Dresda, descritta nel secondo verso come città in rovina che “orgogliosamente riposa”. Il tema del “dormire”, o “riposare”, viene ripreso nella poesia 19, in cui Grünbein effettua un ulteriore parallelismo che va oltre il rapporto dialettico distruzione-morte-sonno. Il poeta sembra fare un salto nel suo passato, quando da piccolo sentendo la parola magica *Schlafenszeit* “l’ora di andare a dormire”, sapeva quanto fosse tassativo addormentarsi dopo aver ascoltato l’ultima favola della sera. Grünbein associa, quindi, la *Schlafenszeit* della sua infanzia al sonno inerme di Dresda, rimasta in silenzio e dormiente sotto le macerie dei bombardamenti. Il tema del sonno riporta alla mente del lettore anche Pompei che cadde nel *Todesschlaf*, “sonno della morte”, in seguito all’eruzione del Vesuvio. Il parallelismo tra una Pompei sommersa per sempre dalla lava e sigillata nella sua bellezza e grandiosità e una Dresda dilaniata dai bombardamenti e caduta in un inerme sonno sotto le macerie fumanti sarà ripreso nel prosieguo di questo saggio.

<sup>12</sup> Nella tradizione tedesca il *Polterabend* è l’addio al celibato e si festeggia il giorno prima del matrimonio. Esso prevede la rottura di oggetti in porcellana – ad esempio piatti e tazze – e di altri materiali fragili come simbolo di buon augurio. Secondo la tradizione popolare, infatti, i cocci portano fortuna (*Scherben bringen Glück*) e il rumore dovrebbe tenere lontano demoni e spiriti maligni dai futuri sposi. Nella poesia Grünbein evoca il *Polterabend* giustapponendolo agli eventi del 9 novembre 1938 e ricordando amaramente che il rumore dei vetri rotti durante la notte dei cristalli non fu per gli allegri festeggiamenti del *Polterabend*, ma per la distruzione dei negozi ebraici.

<sup>13</sup> Ah, c’era una volta – un tintinnare, / e come un tuono giunse rollando sul luogo del delitto. / No, non fu alcuna festa di addio al celibato, quel giorno fortunato per i vetrai, quello che le taglienti lingue del popolo chiamarono *notte dei cristalli*.

<sup>14</sup> Neve nera. L’infanzia ha appena avuto inizio. / Dresden riposa, la città rovinata, si riposa orgogliosamente.

«Da Pompei si ritorna con la memoria a Dresda». Durs Grünbein tra città antica e città sepolta

Ritornando a *Porzellan*, un riferimento a Pompei è presente nella poesia 38:

»Donnerschlag«. Das wars. Und von der Stadt am Morgen  
Wie von Troja blieb, Pompeji, nur ein Trümmerfeld.<sup>15</sup>

Come un tuono, *Donnerschlag*, e nulla rimase se non un campo di macerie, un *Trümmerfeld*, che ricorda Troia e Pompei. Il tema delle macerie ripercorre in modo ciclico le opere grünbeiniane, sottolineando lo stretto legame Dresda-Pompei. Già in questi primi due versi della poesia 38 si realizza un intreccio storico-temporale che proietta il lettore nel secondo libro dell'*Eneide* di Virgilio dove Enea trasporta sulle spalle il vecchio padre Anchise, per fuggire da Troia in fiamme. Ma a differenza dell'opera virgiliana, Grünbein sottolinea nel sesto verso della poesia che questa volta non ci sarà nessun Enea fiducioso nel futuro e col padre sulle spalle a fuggire: *Kein Aeneas, huckepack den Vater, zukunftsfröh*. Questa immagine lascerebbe trasparire una critica di Grünbein alla mancanza di ottimismo per il futuro della sua città.

Il tema della non-appartenenza di Grünbein a una precisa cultura del ricordo, e cioè a quella dei testimoni della distruzione di Dresda, ritorna anche nella poesia 42. Il poeta lascia la parola a quanti si salvarono dai bombardamenti e che lo definiscono uno *Schlitzohr*, un “furbastro” che non ha alcuna idea della sofferenza patita quando la città fu rasa al suolo:

Stop, wer spricht da? Dieses Schlitzohr, ist er Sachse?  
Beißt sich durch die Gestrigkeiten, Clown und Historist,  
Scherbensammler, Freizeit-Christ<sup>16</sup>.

Nei versi successivi la voce dei testimoni si fa più aggressiva e le nuove generazioni vengono accusate di essere delle canaglie che conoscono gli orrori della guerra solo attraverso i film proiettati nei cinema e, adagiati comodamente sulle poltrone, sgranocchiano popcorn:

Diese Brut, die Krieg nur aus den Kinosesseln kennt,  
Popcorn futtern dort im Dunkel, weit zurückgelehnt - [...]<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> «Tuono». E basta. E al mattino della città rimase soltanto un campo di macerie, come fu di Troia, così Pompei.

<sup>16</sup> Stop, chi è che parla? È sassone questo furbastro? / A fatica si fa largo fra tutti i suoi ieri, clown, storicista, / raccoglitore di cocci, cristiano a tempo perso.

<sup>17</sup> Queste canaglie che conoscono la guerra solo dalle poltrone del cinema, spaparanzati al buio, la bocca piena di popcorn - [...]. [Trad. a cura di D. Vecchiato (2019, 84)].

La raccolta si conclude con la poesia 49, in cui Grünbein riprende ancora una volta il tema della memoria collettiva. Una parola-chiave è *Stolperstein*, “pietra d’inciampo”, che viene inserita nel selciato stradale della città e serve a ricordare le vittime delle deportazioni nei campi di sterminio. Ma sotto la pietra e nel profondo della terra giace anche il ricordo della Dresda di un tempo e poi rasa al suolo.

*Porzellan* si fa sì portavoce dell’importanza della memoria culturale e collettiva, ma anche di una sana e critica visione della storia. Non condividendo l’idea che i tedeschi fossero “vittime di guerra”<sup>18</sup> Grünbein ricorda al lettore anche la colpa storica della Germania proponendo nel ciclo di poesie numerose immagini che ricordano gli orrori dell’Olocausto (Fuchs, 2019, 90). Nonostante la posizione critica di Grünbein nei confronti del proprio popolo, va comunque detto che egli riesce a mantenere un equilibrio tra la sua visione storico-critica nei confronti del “mito di Dresda” e del dolore del popolo tedesco e il rispetto verso i superstiti della guerra.

### 3. Pompei come iniziazione poetica: il saggio *Vulkan und Gedicht*

In occasione della visita nel 1994 agli scavi archeologici di Pompei Grünbein rimane colpito dal fascino di quel mondo antico ritornato alla luce diciassette secoli dopo la sua distruzione. L’unicità di Pompei stimola Grünbein a dare forma a successive produzioni letterarie, tra cui il saggio *Vulkan und Gedicht*, scritto nel 1994 e pubblicato nel 1996 in *Galilei vermißt Dantes Hölle und*

<sup>18</sup> Il tema del popolo tedesco come vittima di guerra è molto complesso e andrebbe ulteriormente approfondito. Va intanto detto che già prima di Grünbein molti autori si erano occupati di tale argomento prendendo posizioni ideologiche differenti. Si pensi al ciclo di lezioni di poetica di Sebald tenute a Zurigo nel 1997 e raccolte successivamente nel volume intitolato *Lufkrieg und Literatur*. Secondo Sebald era stato dato poco spazio nella letteratura al tema relativo ai bombardamenti aerei delle città tedesche, e le tesi esplicate durante le sue lezioni innescarono un acceso dibattito che portò nuovamente al centro della discussione la questione della guerra aerea contro la Germania. Egli era dell’opinione che Hans Erich Nossack (1901-1977) fosse stato l’unico scrittore che in qualche modo aveva tentato di raccontare quello che aveva visto facendo ricorso ad una scrittura misurata. Un’altra opera che accese un forte dibattito fu *Der Brand – Deutschland im Bombenkrieg 1940-1945* (2002) di Jörg Friedrich. Egli sosteneva che dal 1944 in poi i bombardamenti aerei sulle città tedesche non avessero seguito più una logica militare, quanto una strategia bellica disumana. *Der Brand* suscitò diverse reazioni positive, soprattutto nell’ambito culturale conservatore, che a loro volta innescarono altrettante critiche negative. Alcuni critici accusarono infatti Friedrich di aver trattato la questione del *Lufkrieg* senza tenere in considerazione il fatto che era stata la Germania ad aver scatenato la Seconda Guerra Mondiale e per aver fatto, secondo loro, ricorso ad un linguaggio che in qualche modo ricordava gli orrori dell’Olocausto. A tal riguardo si veda anche *Ein Volk von Opfern* (Kettenacker 2003), raccolta di saggi concepita in seguito alla pubblicazione dell’opera di Jörg Friedrich.

«Da Pompei si ritorna con la memoria a Dresda». Durs Grünbein tra città antica e città sepolta

*bleibt an den Maßen hängen* (“Galilei misura l’inferno di Dante e resta impigliato nelle misure”). Grünbein ricorda nelle prime righe del saggio la catastrofica esplosione del Vesuvio e le sue orribili conseguenze:

[...] Tausende Menschen fielen in Todesschlaf und verbrannten zu schwarzen Puppen. Eine urbane Welt wurde vollständig im Schlamm konserviert, Pompeji, Stabiae, Herculaneum<sup>19</sup>.

Fondamentale è anche il seguente passaggio: *Jedes einzelne Ding hatte der Vulkan in Geröll und Lava versiegelt*, [...] <sup>20</sup>. Il verbo *versiegeln*, “sigillare”, si carica di un elevato valore semantico e fa riferimento alla lava che, travolgendo uomini e villaggi, aveva sigillato nella morte – ma anche nella memoria eterna – tutto ciò che le si presentava dinanzi. Interessante anche il passaggio successivo nel quale Grünbein, immaginando un cittadino campano che vive con lo sguardo costantemente rivolto al Vesuvio, si ricorda improvvisamente della prima volta che attraverso il finestrino della metropolitana vide montagne di macerie e rifiuti circondare Dresda. Sembravano grandi e minacciose come un vulcano.<sup>21</sup> Grünbein ha trascorso la sua infanzia a Hellerau<sup>22</sup> tra le “montagne di macerie”, *Triümmerberge*, nelle quali da bambino cercava oggetti da poter barattare con i suoi compagni di gioco, e diventate poi soltanto sinonimo di immondizia e morte. Le rappresentazioni di entrambe le città distrutte, una a causa di una catastrofe naturale, l’altra a causa della barbarie umana, portano Grünbein a vedere nell’immagine sinonimo per evitare ripetizione del poeta anche quella dell’archeologo: come quest’ultimo scava per portare alla luce i reperti archeologici che, sebbene nella loro frammentarietà, possono restituirci un’immagine grossolanamente compatta del passato e della storia, così il poeta va a fondo della parola scavando nel suo ventre per ascoltarne la voce. E la parola ascoltata, come sottolinea Kocziszky (2015, 231), è frammento che si distingue da tutte le altre voci del passato, è parola estranea, è un Überbleibsel, un “avanzo” di una lingua morta che giunge all’orecchio sensibile del poeta, le cui poesie diventano archivi di memoria. Il

<sup>19</sup> [...] Migliaia di uomini caddero nel sonno della morte e bruciarono fino a divenire pupazzi neri. Un mondo urbano fu conservato del tutto nel fango, Pompei, Stabia e Ercolano.

<sup>20</sup> Il vulcano aveva sigillato ogni singola cosa con pietrisco e lava, [...].

<sup>21</sup> Il tema del “rifiuto” (*Müll*) come “portatore di memoria” (*Erinnerungsträger*) e la “discarica” (*Müllhalde*) intesa come “magazzino della memoria” (*Gedächtnisspeicher*), sono alla base della poetica grünbeiniana. Un’attenta analisi è fornita da Vecchiato 2014, 219-238.

<sup>22</sup> Hellerau è un piccolo quartiere e sobborgo di Dresda che si trova nel distretto Klotsche, Sassonia.

poeta-archeologo è allo stesso tempo anche un *Müllsammler*, “un raccoglitore di rifiuti”: questi ultimi sono sì testimonianza di oblio, perdita e morte, ma se raccolti creano, come la poesia, un archivio di memoria.

Grünbein termina il saggio offrendo da un lato un parallelismo tra la forza espressiva della parola e quella esplosiva del vulcano<sup>23</sup>, dall’altro sostenendo che le poesie vengono alla luce grazie sia all’uso del piccone e pennello dell’archeologo, sia alla pala del raccoglitore di rifiuti. Quest’ultima immagine è un esplicito riferimento al lavoro “archeologico” del poeta che mette insieme i resti del passato scavando, frugando nelle macerie, nei rifiuti.

#### 4. Conclusioni

Alla luce di quanto illustrato, si può dire che le opere analizzate hanno evidenziato una presenza corporea di Dresda e Pompei, città che si caricano di un’elevata potenza espressiva e memoriale.

Il *Leitmotiv* della memoria collettiva e culturale è da un lato declinato nell’immagine di Pompei che diviene fonte di ispirazione poetica e filosofica per Grünbein, dall’altro lato nella città di Dresda che, oltre a rappresentare il legame di Grünbein con la sua infanzia, è anche simbolo di una posizione di critica storica che è post-memoriale per l’autore. Infatti “l’essere nato dopo” ha permesso a Grünbein di mostrare una solidarietà transgenerazionale parziale nei confronti delle famiglie tedesche che vissero le tragedie della guerra, senza però dimenticare gli orrori dell’Olocausto.

Il compito del poeta sarà quindi duplice: ascoltare la voce delle città che gli parlano attraverso la loro fisicità e le cicatrici del passato, e scavare nel ventre della lingua, di ogni singola parola, per portare alla luce la sua forza espressiva. Quella di Grünbein è una poesia che mette insieme i tasselli della storia e ricomponendoli si impegna a preservare la memoria collettiva e culturale, fondamentale per l’identità di ciascun popolo.

#### Bibliografia

##### Letteratura primaria

- Grünbein, Durs. 1988. *Grauzone morgens. Gedichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.  
Grünbein, Durs. 1991. *Schädelbasislektion. Gedichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

<sup>23</sup> Il tema dell’esplosione vulcanica è molto frequente in Grünbein e diviene sinonimo di ricordo e oblio. Infatti la lava distrugge tutto ciò che le si presenta dinanzi, ma paradossalmente conserva intatta quella vita interrotta in quel dato istante nel passato come accadde per Pompei. Si veda anche Klein 2008, 83-110.

«Da Pompei si ritorna con la memoria a Dresda». Durs Grünbein tra città antica e città sepolta

- Grünbein, Durs. 1996. *Galilei vermißt Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen. Aufsätze 1989-1995*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Grünbein, Durs. 2005. *Porzellan. Poem vom Untergang meiner Stadt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Grünbein, Durs. 2015. *Die Jahre im Zoo. Ein Kaleidoskop*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Grünbein, Durs. 2020. *Jenseits der Literatur. Oxford Lectures*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

#### Letteratura secondaria

- Assmann, Aleida. 2018. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: C.H. Beck Paperback.
- Assmann, Jan. (1992) 2018. *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: C.H. Beck Paperback.
- Berg, Florian. 2007. *Das Gedicht und das Nichts. Über Anthropologie und Geschichte im Werk Durs Grünbeins*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Braun, Michael. 2002. „»Vom Rand her verlöschen die Bilder«. Zu Durs Grünbeins Lyrik und Poetik des Fragments“. *Text+Kritik* 153 (1/02): 4-18.
- Bremer, Kai, Fabian Lampart, Jörg Wesche (a cura di), 2007. *Schreiben am Schnittpunkt. Poesie und Wissen bei Durs Grünbein*. Freiburg im Breisgau: Rombach.
- Deckert, Renatus. 2010. *Das zerstörte Dresden im Werk von Volker Braun, Heinz Czechowski und Durs Grünbein*. Dresden: Thelem.
- Eshel, Amir. 2001. “Diverging Memories? Durs Grünbein’s Mnemonic Topographies and the Future of the German Past”. *The German Quarterly*, 74 (4), Sites of Memory, Wiley: 407-416. <<https://www.jstor.org/stable/3072634>>.
- Eskin, Michael, (a cura di). 2013. *Durs Grünbein. A Companion*. Vol. 2 di *Companions to Contemporary German Culture*. Berlin/Boston: de Gruyter.
- Friedrich, Gerhard. 1999. “Panorami cerebrali, la lirica di Durs Grünbein”. In *Terra di nessuno. La poesia tedesca dopo la caduta del muro di Berlino*, a cura di Anna Chiarloni e Gerhard Friedrich, 234-262. Torino: Edizioni Dell’Orso.
- Fuchs, Anne. 2019. “Porcellana. I bombardamenti di Dresda nella poesia di Durs Grünbein” (traduzione di Daniele Vecchiato). In *Versi per dopodomani. Percorsi di lettura nell’opera di Durs Grünbein*, a cura di Daniele Vecchiato, 73-91. Milano: Mimesis Edizioni.
- Goebel, Rolf J. 2007. “‘Gesamtkunstwerk’ Dresden: Official Urban Discourse and Durs Grünbein’s Poetic Critique”. *The German Quarterly* 80, (4): 492-510. <<http://www.jstor.org/stable/27676108>>.
- Gross, Marek. 2011. *Bruch und Erinnerung: Durs Grünbeins Poetik. In den Straßen Roms: ein Gespräch mit Durs Grünbein*. Münster: LIT.
- Kettenacker, Lothar, (a cura di). 2003. *Ein Volk von Opfern? Die neue Debatte um den Bombenkrieg 1940-45*. Berlin: Rowohlt.

- Klein, Sonja. 2008. »Denn alles, alles ist verlorne Zeit«. *Fragment und Erinnerung im Werk von Durs Grünbein*. Bielefeld: Aisthesis.
- Kocziszky, Eva. 2015. *Das fremde Land der Vergangenheit. Archäologische Dichtung der Moderne*. Köln: Böhlau.
- Ladd, Brian. 1997. *The Ghosts of Berlin. Confronting German History in the Urban Landscape*. Chicago: University of Chicago Press.
- Maletta, Rosalba. 2019. “Tra poesia e psicoanalisi. Note sull’opera di Durs Grünbein”. *Enthymema*, n. XXIV: 433-458. <<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/12599>>.
- Müller, Alexander. 2004. *Das Gedicht als Engramm. Memoria und Imaginatio in der Poetik Durs Grünbeins*. Hamburg: IGEL.
- Osborne, Dora. 2014. “Diese heiklen Formen: Destruction and Desire in Durs Grünbein’s Porzellan”. *Germanic Review*, 89 (1): 20-39. <<https://dro.dur.ac.uk/18956/1/18956.pdf?DDD36+mbws15+d700tmt>>.
- Quadrelli, Paola. 2003. “Durs Grünbein. La condizione umana”. In «Le storie sono finite e io sono libero». Sviluppi recenti nella poesia di lingua tedesca, a cura di Maurizio Pirro, 201-213. Napoli: Liguori.
- Testa, Italo. 2006. “Anatomia dell’io. Un dialogo tra Durs Grünbein e Italo Testa su lirica e soggettività”. *La società degli individui*, n. 25, anno IX (1): 99-124. <[https://www.academia.edu/34842494/Durs\\_Gruenbein\\_Italo\\_Testa\\_Anatomia\\_dello\\_Un\\_dialogo\\_su\\_lirica\\_e\\_soggettivit%C3%A0](https://www.academia.edu/34842494/Durs_Gruenbein_Italo_Testa_Anatomia_dello_Un_dialogo_su_lirica_e_soggettivit%C3%A0)>.
- Testa, Italo. 2019. “«Nos numerus sumus». Lingua e *physis* nel primo Grünbein”. In *Versi per dopodomani. Percorsi di lettura nell’opera di Durs Grünbein*, a cura di Daniele Vecchiato, 23-44. Milano: Mimesis Edizioni.
- Vecchiato, Daniele. 2011. “«Tu, solo, con la storia alle spalle». Durs Grünbein e la DDR: un bilancio critico”. *Studia Theodisca*, XVIII: 55-86. <[https://www.researchgate.net/publication/307684129\\_Tu\\_solo\\_con\\_la\\_storia\\_alle\\_spalle\\_Durs\\_Grunbein\\_e\\_la\\_DDR\\_un\\_bilancio\\_critico](https://www.researchgate.net/publication/307684129_Tu_solo_con_la_storia_alle_spalle_Durs_Grunbein_e_la_DDR_un_bilancio_critico)>.
- Vecchiato, Daniele. 2014. „Ausgraben und Aufbewahren. Durs Grünbeins Poetisierung des Mülls als Erinnerungsträger“. *Zeitschrift für deutsche Philologie* 133: 219-238. Berlin: Erich Schmidt.
- Vecchiato, Daniele, (a cura di). 2019. *Versi per dopodomani. Percorsi di lettura nell’opera di Durs Grünbein*. Milano: Mimesis Edizioni.

ALESSANDRO PULIMANTI

“emerse dall’alba la città delle città”.

Fotografia, architettura, immagini-guida. La città sognata e riscoperta nel cinema di Wenders e nella letteratura di Peter Handke.

Un confronto tra *Il cielo sopra Berlino* e *Lento ritorno a casa*

*Quando il bambino era bambino,  
[...]*

*aveva un vortice tra i capelli  
e non faceva facce da fotografo.  
[...]*

*Quando il bambino era bambino,  
[...]*

*a ogni monte  
sentiva nostalgia d’una montagna ancora più alta,  
e in ogni città  
sentiva nostalgia d’una città ancora più grande,  
e questo, è ancora così*

P. Handke<sup>1</sup>

Berlino.

*Qui sono straniera,*

*e tuttavia tutto è così familiare.*

*In ogni caso non ci si può perdere,  
s’arriva sempre al Muro.*

*Aspetterò davanti a un automatico  
e poi verrà fuori una foto con un altro viso.  
Così potrebbe cominciare una storia.*

P. Handke, W. Wenders<sup>2</sup>

### *Abstract*

Nell’universo culturale di lingua tedesca, la città sembra rivestire un ruolo pregnante, fungendo per certi versi da *Leitmotiv*.

Scopo del contributo è, nello specifico, quello di rappresentare un universo urbano che, nella letteratura di Peter Handke e nell’arte cinematografica di Wenders, diviene

<sup>1</sup> Handke, *Elogio dell’infanzia*, 1987, 10, 15-16, 50, 55-59.

<sup>2</sup> *Il cielo sopra Berlino*, regia di Wim Wenders, sceneggiatura di Peter Handke e Wim Wenders (1987; Germania Ovest, Francia: Ripley’S Home Video, 2019), DVD.

spazio d'inclusione, volto a condensare gli aspetti più disparati della storia, riflettesi poi sulla memoria collettiva.

È così che scorci di città osservate “dall'alto”, o elementi del paesaggio naturale che troviamo accanto a edifici o a grattacieli, portano le voci del narratore e del regista a intrecciarsi, regalando al lettore/spettatore attimi sempre nuovi di riflessione, squarci di salvezza in spazi urbani pur ‘lacerati’ dalla Guerra.

Il “selvaggio bisogno di redenzione” esperito dal geologo Valentin Sorger nel *Lento ritorno a casa* di Handke, ci conduce in una Manhattan capace di mutare il destino dei singoli; un po’ come accade, in definitiva, a quell’angelo che nel *Cielo sopra Berlino*, in una città divisa e resa grigia dalla Storia, si fa uomo per amore guardando il mondo “ad altezza d’occhi”.

La città perduta e ritrovata, è qui riflesso esterno del mondo interiore: New York e Berlino non sono, poi, così distanti.

Parole chiave: Peter Handke, *Lento ritorno a casa*, Wim Wenders, *Il cielo sopra Berlino*, Memoria collettiva

## 1. Nota introduttiva

“Capisco che sopra questa città c’è il paradiso, quando guardo in alto”<sup>3</sup>; così recita Wim Wenders nel 2018, in un testo di accompagnamento alla versione restaurata de *Il cielo sopra Berlino*.

Nella riflessione del regista, seppure tra le righe, compaiono già lineamenti che il volto della città assume nella letteratura di Peter Handke (Griffen, 1942-) e nel cinema di Wenders (Düsseldorf, 1945-); si pensi, a tal proposito, al ruolo rivestito dalle immagini, dalla fotografia, dalla prospettiva ‘aerea’.

Alla base del contributo, vi è la volontà di ricreare in sintesi il modello di una città che, nella narrativa handkeana, nasce inizialmente come luogo di apparente esclusione, per farsi poi – gradualmente – teatro di riscoperta delle proprie radici, luogo d’inclusione.

Ci si baserà nello specifico – rispetto all’opera dell’austriano – su un romanzo, in particolare: *Lento ritorno a casa* (1979).

Attraverso il percorso di ‘redenzione’ descritto nel *Lento ritorno* avremo quindi modo di osservare come città pur caotiche e densamente popolate quali Berlino e New York, sappiano conferire agli occhi dei due attori un nuovo senso di equilibrio; di “sicurezza” individuale, e collettiva.

Muovendo da nozioni già largamente affrontate, nell’ambito degli studi contemporanei di Germanistica – si pensi alla ripresa aerea nel cinema di Wenders, o al ruolo rivestito da monumenti che sono, nella Berlino divisa, “serba-

<sup>3</sup> Wenders, “Gli angeli possono invecchiare?”, 2018, in *Il cielo sopra Berlino*, versione restaurata in 4K, trad. Piero Panseri (Ripley’S Home Video, DVD, novembre, 2019), 1.

toi della memoria” (Gargano, Padularosa 2018; Gargano, Iannucci 2019) – il presente lavoro intende soffermarsi, nello specifico, su temi raramente presi in esame, finora. Tra questi, ci si limita a citare il ruolo che la dimensione estetica o il personaggio del nativo americano – riflesso della memoria storica e richiamo autobiografico, nell’opera di Handke – rivestono in una dimensione urbana che si fa spesso teatro di un ritorno alle origini.

Ci si baserà, oltre che su nozioni legate al cinema wendersiano, su una componente critico-letteraria e intertestuale e, al contempo, sulle riflessioni di matrice storica e socio-antropologica racchiuse in Assmann (1999). Fondandosi sulla critica rivolta – così Nora (1997) – all’eccessivo aumento di “luoghi del ricordo” che una modernità feroce naturalmente comporta, Aleida Assmann si sofferma poi sull’istanza del monumento cittadino, come motore di omogeneità del “gruppo”.

Allo stesso modo, muovendo da interviste e discorsi pubblici tenuti da Wenders negli anni precedenti o immediatamente successivi al crollo del Muro, ci si concentrerà infine su quell’istanza puramente plurale-collettiva rivestita dallo spazio urbano.

Alla città, nel romanzo di Handke così come nel *Cielo sopra Berlino*, spetta dunque il compito non impossibile di trasformarsi – da teatro di guerra – in ‘serbatoio della memoria’ (Grass 1998). Sarà allora possibile, al termine del percorso, dimostrare – o, quanto meno, supporre – come il *kosmos* diviso e lacerato si faccia, in conclusione, elemento ‘salvifico’.

## 2. Il viaggio, la metamorfosi: La città come (ri)scoperta di se stessi

Da quello zoccolo di argilla [...] cominciava l’enorme territorio del fiume che da est a ovest inondava la placca continentale e scintillava spopolato [...] punteggiato di qualche insediamento ma in realtà inabitato, serpeggiando verso nord e sud in interessanti meandri [...] (Handke 1986, 12).

Alaska. Una cittadina semideserta segna il punto di partenza del viaggio compiuto dal geologo Valentin Sorger lungo un tragitto che, passando poi per città dello Oregon e del Colorado, troverà il suo punto di approdo in New York, fino al ritorno definitivo all’Austria natale.

Scelgo di adottare in questa sede, in merito alla figura del protagonista, l’appellativo di ‘sciamano’: il personaggio handkeano è infatti volto, per sua natura, a cercare quel punto di contatto tra il proprio ‘io’ e la città o il luogo di volta in volta esplorati, sufficiente a innescare una “benefica forza interna”, l’“effetto tonificante e calmante” (Handke 1986, 13) reso dalle immagini del paesaggio. In questo *Lento ritorno* verso la Mitteleuropa, il viaggio si fa sinonimo di ricerca di se stessi, attraverso gli strati più profondi del proprio essere.

Il primo richiamo, nel testo, al fenomeno poliedrico e multiforme della città appare nella fase iniziale del viaggio ‘iniziatico’. Frutto di una sorta di rito ctonio, la città immaginata da Sorger nasce in realtà da una capacità innata di presentire la conformazione primordiale del suolo e del terreno “fino a una certa profondità”, lasciando dunque che gli spazi urbani sboccino come “semplici forme sulla carta” (Handke 1986, 14).

Il culto sorgeriano si lega, qui, a una ricerca della propria identità:

Sorger aveva bisogno della natura, ma non semplicemente lasciata così com’è “natura” – gli bastava accorgersi, per esempio in qualche grande città, di gobbe o conche appena percepibili anche sotto il manto d’asfalto, di lievi avvallamenti o protuberanze nel lastriico stradale, di pavimenti di chiese e scale di pietra consumati dal calpestio nei secoli; oppure gli era sufficiente scendere con la fantasia tutti i piani di un grattacielo ancora ignoto, dalla sommità al sottosuolo, e in tal modo sognare a occhi aperti [...] (Handke 1986, 15).

“Da lungo tempo non più a casa in nessun posto”, annota Handke, “e quindi non in condizione di trovarsi tra le proprie quattro mura” (Handke 1986, 15), lo scienziato in missione trova rifugio in una fede laica che, nel suo essere rivolta a misteriose e ambigue divinità della terra, reca in sé il sapore di quel “dio della città”, demone della metropoli già cantato da Georg Heym, uno dei padri del primo Expressionismo berlinese. “C’era in lui”, si legge, “l’esigenza di una fede in qualche cosa, senza che potesse mai figurarsi un dio; ma nei momenti di afflizione notava che gli veniva [...] di pensare sempre, quasi supplichevolmente a un dio” (Handke 1986, 17). Se nel componimento di Heym, tuttavia, la città appare come metaforica Babele, concentrato di vizi infernali della città moderna<sup>4</sup>, per il geologo handkeano il “dio della città” funge invece da panacea per la propria afflizione personale (Handke 1986, 17-18).

Una prima descrizione pseudoantropologica del villaggio in Alaska lascia intravedere la *facies* degli abitanti come appartenenti a una sorta di setta: “I membri della tribù” (Handke 1986, 27) appaiono agli occhi del geologo-sciamano come novelli Feaci che, gelosi delle donne della propria comunità, si rivelano mal disposti ad accettare la relazione instauratasi tra l’incaricata locale del dipartimento di Sanità, e lo stesso Sorger. Afflitto dalla non accettazione

<sup>4</sup> Si pensi al richiamo a “Baal”, divinità semitica arbitrariamente assimilata a creatura pseudodemoniaca dalla tradizione cristiana: “Sopra un blocco di case sta seduto, / gli cingono la fronte i venti neri, / e guarda irato ove laggiù, sperduti, / si confondono gli ultimi quartieri. / Accende il rosso ventre, a Baal, la sera, e le grandi città stanno in ginocchi / a lui d’intorno. Innumeri rintocchi / salgon dalla marea di torri nera.”, Georg Heym, *Il dio della città*, 1911, 1-4, 5-8, in *Umbra vitae*, trad. Paolo Chiarini (Torino: G. Einaudi, 1970).

nel gruppo di indiani, il protagonista trova una compensazione nel sogno; in uno stato simile al dormiveglia, Valentin si fa allora osservatore compiaciuto di un grottesco stato di metamorfosi, in cui “sistemi di finestre tutte uguali” si trasformano in “agglomerati interi di grattacieli” (Handke 1986, 34). Ottentuto – seppure in sogno – l’onore di essere ammesso nell’antropologicamente intesa “società di arrivo” (Van Gennep 1909), Sorger si accorge di non avere davanti “paesaggi abitati”, bensì “tanti volti, tristissimi e privi di connotati popolari, a lui tutti sconosciuti [...] nell’insieme [...] una viva moltitudine di cui lui faceva parte” (Handke 1986, 34). Un interesse maggiore rispetto al rapporto tra Sorger e la città è dato, in questa sede, dalla natura stessa di un protagonista fatalisticamente costretto a farsi viandante nella ‘città-labirinto’ contro la sua stessa volontà: “Per quanto conoscesse bene la città”, leggiamo nel secondo capitolo, “trovarsi per strada significava ogni volta un deviare che finiva in un perdersi: <Sorger> ‘si perdeva’ in una chiesa; in riva al mare; in un bar notturno” (Handke 1986, 93).

Il personaggio handkeano offre, per questa sua natura di ‘viandante’, lo spunto per (ri)pensare la Berlino esplorata da Wenders nel 1991. Nella città da poco riunificata, il regista ammette di osservare con più stimolo le superfici vuote, gli spicchi di strada segnati dalle bombe e dalle macerie, e trasformati dalla Guerra in “terre di nessuno” (Wenders 1992, 90). “A Berlino”, spiega lui, “sono gli spazi vuoti a consentire agli uomini di farsi un’immagine della città.” Così, se strade e angoli urbani eccessivamente appesantiti da edifici e tracce umane rischiano di produrre aridità, è proprio attraverso le “falle” delle superfici vuote che “si può vedere il tempo che, in termini generali, è l’elemento che scandisce la storia” (*ibid.*).

Nel film, definito non a caso come “l’ultima opera d’arte sul muro vissuto come definitivo stallo” (Kitzmüller 2001, 112), assistiamo al flusso di pensieri della trapezista Marion – Solveig Dommartin (1961-2007) – che, attraversando una *Friedrichstadt* puntellata di muri frangifuoco, “garage” e “roulotte” (Wenders 1992, 96), denuncia l’impossibilità di sentirsi parte di un luogo in cui, in fondo, “s’arriva sempre al Muro”<sup>5</sup>. Novella Arianna, la trapezista angelica icona della Berlino di Wenders reclama l’inizio di una storia – “Aspetterò davanti a un automatico / e poi verrà fuori una foto con un altro viso. / Così potrebbe cominciare una storia”<sup>6</sup> – che, forse, possa cambiare il volto della città e dei propri abitanti, segnati da una divisione fisica che si riflette all’interno. Sui volti spenti dei protagonisti della Berlino divisa – magistralmente resi dal

<sup>5</sup> Wenders, *Il cielo sopra Berlino*.

<sup>6</sup> Vedi nota precedente.

bianco e nero di Henri Alekan (1909-2001), maestro indiscusso dell'arte fotografica francese – si sofferma Wenders in un discorso pubblico del novembre 1991. Il popolo tedesco qui ritratto a due anni dalla caduta del Muro, si intesse di “sguardi vuoti nei supermercati, nelle isole pedonali [...] nei negozi di video [...] nelle discoteche, nei voli charter” (Wenders 1992, 140). Il contesto diviso e divisorio nel quale Marion si sente “straniera”, riaffiora nelle parole di un Wim Wenders intento a criticare, ora, la ricerca disperata e quel disperato consumo di immagini nuove. Gli abitanti della ‘nuova’ Berlino si ritirano in casa al termine di ogni viaggio in una qualsiasi città, e questo al solo fine di “vedere le loro foto e i loro video” (Wenders 1991, 140); soluzione palliativa volta ad autoconvincersi di aver attraversato – ma non davvero vissuto – una città che non sia Berlino (Wenders 1992, 140).

## *2.1. “Un pianeta urbano impossibile da localizzare”. La memoria, lo spazio, la terra di nessuno: Dalla Berlino wendersiana all’America di Handke*

È ancora Wenders, nel suo slancio rivolto al nutrito pubblico di architetti nel contesto del convegno di Tokyo (1991), a esaltare il carattere e il valore storico che un apparente stato di abbandono può assegnare a un dato luogo – o edificio – nella città.

“Io amo le città”, chiarisce, “ma a volte è necessario lasciarle, osservarle da lontano, per capirne i pregi” (Wenders 1992, 92). Il regista si sofferma, in questa sede, su fotografie urbane come “una casa, una strada in rovina, una linea ferroviaria dismessa” che, proprio come “un distributore di benzina abbandonato o un motel” (Wenders 1992, 92) sanno mostrare, nel complesso e sotto una diversa angolazione, gli aspetti più genuini di una città. Se, dunque, la comparsa nel deserto di reliquie di civiltà rischiano di rendere il paesaggio “ancora più vuoto”, è proprio quella “terra di nessuno all’interno di una metropoli” a rivelare, nei suoi colori più sinceri, la forza di un paesaggio urbano circostante (Wenders 1992, 92).

A tessere le lodi della (macro)storia e della wendersianamente intesa “terra di nessuno” troviamo – nel film – Curt Bois (1901-1991); icona, questo, del teatro e del cinema tedesco.

Fedelmente accompagnato dall’angelo Cassiel – Otto Sander (1941-2013) – l’Omero di Bois incarna quel *trait d’union* che, tra presente e passato, lega inevitabilmente Berlino alle macerie e ai luoghi della ricostruzione. “Non riesco a trovare Potsdamer Platz”<sup>7</sup>, lamenta Bois-Omero mentre si reca con Cassiel sulla piazza, annerita dai riflessi oscuri della Storia e dilaniata dal Muro.

<sup>7</sup> Vedi nota precedente.

“emerse dall’alba la città delle città”. Fotografia, architettura, immagini-guida.

“Allora, non può essere qui Potsdamer Platz. / No. / Non si incontra nessuno, cui poter chiedere” conclude, affranto, la voce narrante della città e della sua memoria; nella piazza, un tempo crocevia economico di Berlino, non vi sono più “tram, omnibus a cavalli”, né “auto”<sup>8</sup>, ma una poltrona logora, sulla quale Omero siede nella suggestione del ricordo.

Potremmo associare l’Omero/Bois al pensiero di Wenders che, nell’ottobre 1991, denuncia ancora una civiltà colpevole di aver “completamente estinto o rimosso l’idea dell’appartenenza alla terra”; le città, davvero, avrebbero reso “invisibile la terra”, fosse solo per nascondere i propri “sensi di colpa” (Wenders 1992, 93). Tuttavia, la visione wendersiana secondo la quale la roccia nel *Central Park* di New York o la “sabbia” di Berlino fungerebbero da “moniti”, riflette a sua volta la dinamica del terzo viaggio nel *Lento ritorno*.

Ritornato in volo dall’Alaska verso “<la> costa occidentale” (Handke 1986, 72) degli *States*, il geologo si trattiene per un breve periodo in una città che – data la presenza di un campus di ricerca non “lontano dal Pacifico” (Handke 1986, 98) – potrebbe trovarsi nello Oregon<sup>9</sup>. Qui, nella città in riva a un braccio di mare, Sorger si ferma a rimirare una nuova forma di terra di nessuno; ed è in questo “pianeta urbano impossibile da localizzare” (Handke 1986, 92), che il protagonista ripensa alla misteriosa lettera dall’Europa ricevuta tempo prima. Si fa più forte, allora, il desiderio di allontanarsi da quel *milieu* di “cittadini del mondo, come lui senza origini” (Handke 1986, 77), e di dar luogo al graduale, pur sofferto, “ritorno a casa”.

## 2.2. “Come gli indiani nel Grande Nord”. Frammenti del ricordo dal Lento ritorno al Cielo sopra Berlino: Dalla macro- alla microstoria

Prima del volo aereo da New York all’Europa centrale, Sorger compie una tappa intermedia dalla “città [...] automatizzata” (Handke 1986, 92) nello Oregon a una città – anche in questo caso – indefinita, e collocata “ai piedi della catena rocciosa” (Handke 1986, 121).

Se Bois-Omero incarnava un esempio fisico di passaggio dalla memoria collettiva – quella, ovvero, del popolo tedesco – alla dimensione microstorica, un esempio simile di trasposizione del dato generale a livello individuale è

<sup>8</sup> Vedi nota precedente.

<sup>9</sup> Il silenzio che l’autore propone rispetto al nome delle città di volta in volta visitate dallo scienziato si deve, forse, alla natura di un Sorger immerso “senza averlo deciso” (93) nel dedalo sempre nuovo di un contesto urbano. Non sappiamo neppure, di fatto, quale sia la cittadina dell’Alaska in cui si apre l’intreccio. Potremmo però azzardare, in questo caso, si tratti di Homer; supponendo quindi un implicito omaggio al personaggio che, proprio per scelta di un Peter Handke-sceneggiatore, compare nella Berlino del 1987.

pure ravvisabile in quelle sagome di indiani intraviste da Valentin nel giorno del suo arrivo “a oriente” (Handke 1986, 121).

Dopo lo scalo dall’ipotetico Oregon nella “Mile High City” (Handke 1986, 121)<sup>10</sup>, il geologo decide di sostare in una cittadina situata nei pressi delle “montagne rocciose propriamente dette” (Handke 1986, 126).

Una prima visione pseudomistica cattura qui l’attenzione di Valentin: “sagome d’indiani delle cupole dei monti, ancor sempre lontani” (Handke 1986, 126). Per quanto paradossale, il rapporto intrinseco tra nativo americano e processo di urbanizzazione si tinge davvero, nella letteratura handkeana, di un valore autobiografico e denso di sfumature storico-politiche.

Riprendo, a tal proposito, le osservazioni di Höller (2013). Nell’ambito di un omaggio all’autore carinziano, il critico tedesco ricorda come, riadottando il *topos* caro alla letteratura di J.F. Cooper e dell’austriano Stifter, Handke individui nel personaggio del nativo americano l’emblema della storica deprezzazione linguistico-culturale subita dalla Carinzia slovena, dalla quale Handke stesso proviene (Höller 2013, 71-72). L’apache, il navajo, lo athabaska, segnano per l’autore l’emblema dei “soli, unici, superstiti” (Höller 2013, 72)<sup>11</sup>, testimoni effettivi di un trauma di guerra che riaffiora nella letteratura.

In seguito al volo notturno dalla *High City* a una New York ripresa, attraverso un linguaggio mitico, come in una fotografia aerea – “Sbuffi di nuvole sgusciavano via sul finestrino e poi, al margine del campo visivo, emerse dall’alba la città delle città” (Handke 1986, 129) – il protagonista si ritrova ad affrontare, e forse per la prima volta nell’intreccio, il proprio passato. Affrettandosi a raggiungere il luogo dell’appuntamento con il connazionale Esch, l’attenzione del protagonista viene catturata da blocchi di granito simili ad “ali di aerei sepolti” (Handke 1986, 131) – molto probabilmente il *Cat- e Rat Rock*, massi di roccia tra le principali attrazioni del *Central Park* – e in quest’immagine, perfino nella popolatissima Manhattan, in una “conca [...] tra due colline” appaiono ancora indiani del Nord; volti a rappresentare, questi, “immagini ideali dei [...] defunti”, degli sloveni di Carinzia:

Mentre si preparava in questo modo all’incontro, <Sorger> infilò lentamente un viale del parco e si fermò davanti a uno dei blocchi di granito che sporgevano dal tappeto erboso come ali di aerei sepolti. Alzando gli occhi vide poi in un’ampia conca, ancora in ombra tra due colline, la gente passare come gli

<sup>10</sup> Possiamo qui scorgere un non troppo implicito richiamo a Denver; la *Capital City* del Colorado è nota proprio come “Mile-High City”, ed è situata in una fascia decisamente ‘orientale’, appunto, rispetto allo stesso Oregon.

<sup>11</sup> Ove altrimenti non specificato, le traduzioni sono a cura di chi scrive.

“emerse dall’alba la città delle città”. Fotografia, architettura, immagini-guida.

indiani nel Grande Nord: e da quella processione continua balzavano fuori a tratti le immagini ideali dei suoi defunti. [...] bastava immergersi nelle masse metropolitane che si spostavano in tutti i sensi, e qua e là, in un piccolo gesto [...] la visione si ampliava in tutta naturalezza [...] estendendosi ai trapassati che non ostacolavano comunque il movimento della vita [...] ma anzi lo accen-devano rinfocolandolo (Handke 1986, 131).

Mi piace pensare, in questo frangente, al Sorger handkeano come a un novello Omero newyorchese. Se il Bois del *Cielo sopra Berlino*, in fondo, esclama speranzoso vagando attraverso le macerie di *Potsdamer Platz*: “non mi do per vinto, finché non ho trovato Potsdamer Platz”<sup>12</sup>, Sorger ritrova invece, in un diverso *kosmos* urbano, le immagini di una cerchia parentale da tempo perduta. Il riaffiorare dei volti amici scandisce, per il Sorger-Omero, il rintocco di una componente storico-collettiva e individuale al contempo; la ‘sua’ *Potsdamer Platz*, nel cuore di Manhattan:

Sorger andò pure in una chiesa e [...] partecipò alla messa domenicale. [...] Allo stesso modo venne salutato da sconosciuti; passò accanto, nella strada inondata dalla luce del mattino, all’allegra compagnia di un corteo funebre; seguì sfilare nell’avenue vicina, in costumi quasi militari, la parata di un gruppo etnico di slavi meridionali cui erano appartenuti i suoi avi (e tra i quali anche i bambini più piccoli, appena in grado di camminare, inciampavano in costume come gli altri) (Handke 1986, 155-156).

A comparire nel cuore di Manhattan sono, questa volta, “slavi meridionali”; ceppo nel quale trova spazio, non a caso, la stessa componente slovena (Magni 2014, 34-35).

Mostrandosi sotto una luce nuova, New York si fa qui città ritrovata, e di riscoperta.

3. “Un senso di comunanza, addirittura di sicurezza”. Tra memoria storica e collettiva: La città ‘riscoperta’

Che le immagini, insieme al cinema, siano strumenti fondamentali per la comprensione della realtà urbana lo testimonia – non è un caso – l’arte di Wim Wenders.

“Berlino rappresenta per me un simbolo del mondo intero” (Wenders 1992, 96-97), precisa il regista esplicitando a Hans Kollhoff le motivazioni che lo

<sup>12</sup> Wenders, *Il cielo sopra Berlino*; Klaus R. Scherpe, “La Staatsbibliothek di Berlino”, trad. Francesco Fiorentino, in Francesco Fiorentino e Giovanni Sampaolo, ed., *Atlante della letteratura tedesca* (Macerata: Quodlibet, 2009), 567.

hanno spinto a scegliere proprio Berlino come fulcro spaziale della pellicola. Per quanto paradossale, scopriamo come il Muro, graffio sul volto della città, assuma nel 1987 una connotazione simbolica per certi aspetti positiva: “Quei muri sono come libri di storia, se vogliamo”, conclude Wenders (ivi, 97).

A scandire il tempo del ricordo, in questo particolare tipo di prospettiva urbana, sono gli stessi elementi di una città che, nel passaggio dalla narrativa al cinema, si fa a sua volta ‘antropomorfa’:

Una strada, una fila di case, una montagna, un ponte [...] sono per me qualcosa di più di un semplice sfondo. Possiedono infatti una storia, una personalità, un’identità che deve essere presa sul serio; e influenzano il carattere degli uomini che vivono in quell’ambiente, evocano un’atmosfera, un sentimento del tempo, una particolare emozione. [...]

Ogni collina, ogni roccia porta in sé una storia intimamente legata alla loro epoca mitica (Wenders 1992, 89).

Le riflessioni wendersiane sposano – almeno in parte, a mio parere – le linee critiche tracciate da Assmann (2002), nella sua descrizione delle *Forme e mutamenti della memoria culturale*. Rifacendosi alla suddivisione proposta da Halbwachs, la studiosa precisa come i “resti” (Assmann 2002, 149) – intesi anche come macerie nello spazio urbano – leghino gli individui a una memoria tanto “storica”, quanto “collettiva”. Se, difatti, la memoria storica muove dalla metamorfosi come processo inestricabilmente rivoluzionario, la memoria collettiva pone l’accento su una dimensione necessariamente ‘plurale’, garantendo quindi “la specificità e l’omogeneità di un gruppo” e, di conseguenza, il rafforzamento del valore identitario (Assmann 2002, 146).

“A New York”, insiste Wenders nel suo discorso sulle ‘reliquie’ urbane, “abitai per un periodo in un appartamento con vista sul Central Park. Tutte le volte che uscivo dal palazzo vedeva davanti a me un grande macigno di roccia, ai margini del parco, che a seconda del tempo cambiava colore” (Wenders 1992, 89). Il *trait d’union* tra New York e la dimensione macrostorico-collettiva dei suoi abitanti si trasforma in un crogiolo di sensazioni interne e interiori, capaci di condurre all’inevitabile confronto con la realtà berlinese:

Ogni volta che gettavo uno sguardo sul masso <del Central Park> ne traeva una sensazione di equilibrio: era molto più antico della città intorno a me, era robusto e mi dava sicurezza perché stranamente mi sentivo legato a lui. Ricordo una volta di avergli rivolto un sorriso, come a un amico: irradiava su di me una sorta di quiete, mi rendeva più calmo. La città in cui ora vivo poggia su un vastissimo strato di sabbia, dal colore molto chiaro; e di tanto in tanto la si vede, sia pur in un cantiere. Anche questa sabbia risveglia in me un senso di

“emerse dall’alba la città delle città”. Fotografia, architettura, immagini-guida.

comunanza, addirittura di sicurezza, perché mi indica il luogo in cui mi trovo. Ovviamente anche gli edifici lo fanno, ma in maniera diversa. Berlino è una città particolare, perché durante la guerra ha subito lacerazioni devastanti, che la successiva divisione della città non ha certo guarito (Wenders 1992, 89-90).

Eppure, nell’intervista rilasciata a Friedrich Frey (1988), commentando il ruolo svolto dalla città divisa in *Summer in the City* (1970) e nella Berlino ‘celeste’ del 1987, il regista tenta di trovare una risposta alle “lacerazioni devastanti” inflitte dalla divisione postbellica. Il “cambiamento radicale” nel passaggio dal primo al secondo film risiederebbe nel fatto che, pur facendosi uomo e smarrendosi anch’egli nel presente, l’angelo Damiel continua comunque a preservare al suo interno “una memoria essenziale” (Wenders 1992, 167). La città del *Cielo* non è più, allora, memoria di un luogo ma “luogo con una memoria, una differenza che conta” (*ibid.*).

Le parole del regista di Düsseldorf ci introducono al tassello finale del nostro discorso; la città divisa e ferita può farsi specchio di salvezza: città ‘salvifica’.

### *3.1. “L’ultima immagine dell’altro continente”. Tra distruzione e ricostruzione: New York come riflesso di “redenzione”*

Quel *Central Park* ‘radiante’ attraversato da Wenders fa ritorno nell’ultima tappa statunitense di Sorger.

Dalla camera nella quale il geologo alloggia, “stanza d’angolo in un edificio che <va> rastremandosi come una torre” (Handke 1986, 130), la prospettiva aerea contribuisce questa volta a rendere una sfumatura mistico-salvifica rivestita, ora, dalla stessa metropoli. La vista del ‘polmone verde’ nel cuore di Manhattan dà luogo al primo dei vari esempi di *trance* visiva di cui si legge nella sezione finale dell’opera, e che contribuisce a innescare in Valentin un primo desiderio di ritorno in patria:

A ovest lo sguardo portava sul grande parco immerso nel centro della città, col lago che fungeva da riserva d’acqua potabile, e là si posava; mentre volgendo a sud passava sopra la superficie del fitto agglomerato di tetti, sotto la quale la rete stradale, invisibile, guizzava poi via di colpo nell’orizzonte, sbarrato da un’estremità all’altra dai colossi dei palazzi commerciali che toccavano il cielo, per cui era come se la metropoli vera e propria cominciasse soltanto nell’azzurro di quella lontananza.

[...] Vide nitido il volto dello sconosciuto [...] con una ciocca di capelli che fendeva la fronte [...] e sentiva la sua voce saltellata, ora alta ora bassa [...]. Le linee severe dei grattacieli, il brillio degli aerei, l’ululare delle sirene della polizia, tutto era come un lancio di lazo: nella stanza un tendere che veniva dall’intera città (Handke 1986, 130-131).

Il “volto dello sconosciuto” (Handke 1986, 130) di cui si legge è proprio quello di Esch, connazionale incontrato per puro caso appena atterrato a New York. Primo messaggio subliminale, questo, del valore ‘catartico’ di una città che spinge in questo senso – implicitamente – a un ritorno effettivo alle origini. La connotazione salvifica della metropoli è evidente inoltre nell’elemento della “benedizione” che, per tre volte, compare nel testo.

All’appuntamento designato tra Sorger e il connazionale, sullo sfondo di una città “rischiarata d’un giallo pallido” e disegnata da un “ombra particolare” (Handke 1986, 142), Sorger si fa egli stesso ‘sacerdote’ e profeta laico, predicendo allo sconosciuto “buone cose” e dando una benedizione che sfocia, nei lineamenti di Esch, in un’ossimorica “triste contentezza”:

Sorger divenne il suo <di Esch> raccomandatore: [...] lo liberò dal suo dolore; gli predisse buone cose e gli diede infine la benedizione, al che dall’apertura della sua bocca sparì l’ultima ombra buia e il volto del “gentleman” [...] non mostrava più che una “triste contentezza”. (Handke 1986, 142)

Rientrato nella camera d’albergo, in un quadro cittadino fatto di aerei notturni e di “stelle” che brillano, tutt’intorno, “come immagini-guida” (ivi, 154), Valentin riceve la visita di una cameriera che, d’improvviso, entra in scena lasciandosi andare a un purificatore “God bless you. Touch home soon” (ivi, 155). Parole, queste, che non possono non richiamare l’augurio rivolto a un incuriosito e spaesato geologo, da un altrettanto ambiguo “parlatore” (ivi, 66) nella cittadina dell’Alaska: “Dio ti benedica, uomo. [...] Da dove vieni? [...] Stai attento a te. Goditi te stesso. E fai buon viaggio. Touch home soon” (ivi, 66-67).

Il legame tra il viaggio – interiore – di Sorger e la città come “luogo di memoria” è visibile nel fatto che l’“ultima immagine dell’altro continente <l’Europa natale>” (Handke 1986, 156), si manifesti proprio di fronte a un museo.

La penna di Handke può rispecchiare in questo frangente lo slittamento da *milieu a lieu de mémoire* che – spiega Assmann (2002) rifacendosi a Nora (1997) – “forza il costante mutamento degli stili di vita e comporta un costante aumento di musei e luoghi del ricordo” (Assmann 2002, 377).

Così, “in alto sulla monumentale scalinata interna di pietra” (ivi, 156), l’affollata Manhattan si fa volto trasfigurato di una Mitteleuropa che riappare con le sue “bancarelle dei brezel”, e coi bambini che giocano “sotto la neve” (ivi, 157). Lo Handke-Sorger riesce, infine, a figurarsi nell’attimo di un “eterno, selvaggio bisogno di redenzione”, una storia dell’umanità da compiersi “nell’armonia e senza terrore” (ivi, 158).

La città austriaca apparsa a Valentin, assume ora tratti intimistico-religiosi che strizzano l’occhio, per certi versi, a quella Berlino altrettanto ‘angelica’ del 1987.

È, questa, la premessa per le riflessioni conclusive del nostro percorso.

“emerse dall’alba la città delle città”. Fotografia, architettura, immagini-guida.

#### 4. Osservazioni conclusive. Un nuovo “mondo di immagini e desideri”: Berlino e il processo di creazione di luoghi futuri

Abbiamo, di fatto, potuto constatare come la città si faccia continua (ri)scolpita tanto nella narrativa di Peter Handke, quanto nel cinema di Wenders.

Se, agli occhi di quest’ultimo, gli spazi vuoti di una città si trasformano – dato il valore storico che veicolano – in nuovi slanci simbolici in cui dal “vuoto” si passa facilmente alla “pienezza” delle immagini (Wenders 1992, 90), l’universo urbano permette allo stesso Handke di ricreare il nuovo accogliendo, e facendo proprio, il passato.

Attraverso il *Lento ritorno* del geologo Valentin Sorger – *alter ego* evidente e ‘doppio’ dell’autore – abbiamo seppur brevemente osservato come da una componente strettamente iniziativa, il tessuto urbano si faccia portavoce di una nuova istanza salvifica.

È quello che avviene – lo si è detto – nella New York di Handke-Sorger, in cui l’infanzia perduta e ritrovata si manifesta in contesti spesso distanti dalla componente architettonica *par excellence* di una metropoli; pensiamo, ad esempio, a quella “conca [...] tra due colline” in cui il geologo ritrova le “immagini-guida” dei cari scomparsi (Handke 1986, 154). La città di luci si trasfigura però in uno sguardo vivente rivolto al futuro, in cui mistica e ricerca culminano in un’estasi salvifica, ben rappresentata dall’elemento del ritorno in patria.

Scorgendo, a sua volta, sensazioni di equilibrio e una sorta di rassicurazione personale negli elementi ‘naturali’ presenti in città estremamente urbanizzate, Wenders ripensa il fenomeno dell’appartenenza del singolo alla realtà urbana, trasferendolo verso un sentimento collettivo.

Alla domanda postagli da Kollhoff (in Wenders 1992) sulla ragione che lo avesse spinto a inserire la scritta “To be continued.” alla fine del *Cielo* – mentre la fotografia rende una Berlino grigia osservata dall’alto e fatta di gru, grattacieli ed edifici in costruzione – il regista giustifica la scelta salutando una città in grado di reclamare “un seguito”; “E Berlino, nonostante i suoi diffusi legami col passato, è una città che rimanda continuamente al futuro, che ci spinge in avanti” insiste lui, per poi concludere: “qui a Berlino si finisce sempre nel futuro, anche zoppicando” (ivi, 106).

In una città in grado di farsi “libro di storia aperto [...] immagine esemplare” (ivi, 97), le stesse macerie, le piazze distrutte e ricostruite trasudano la volontà di cambiamento, fotografia di una metamorfosi urbana: “Ritengo che le città”, conclude Wenders, “abbiano un ruolo in questo senso. Creano una relazione temporale per i loro abitanti, e li collocano in qualche modo in una terra di nessuno tra passato e futuro. Ci sono città che stimolano la voglia di cambiamento, e Berlino è una di queste” (ivi, 106). Che la città divisa, oltre

a farsi testo di storia, riesca anche a racchiudere una componente catartica è lampante nella stessa immagine dei ‘bambini’; i soli, nel film di Wenders, a percepire anche fisicamente la presenza spirituale dei due angeli. Si pensi alle scene iniziali del film in cui, muovendo dallo sguardo rivolto dall’alto della *Gedächtniskirche*<sup>13</sup> da Damiel – Bruno Ganz (1941-2019) – i bambini sono gli unici a soffermarsi e a trovare il tempo per guardare in alto o ricambiare il sorriso. E sono proprio loro, dei bambini, gli unici ad accorrere al centro di una *Mehringplatz* deserta per ‘consolare’ Damiel, che lì siede a gambe incrociate. Il dialogo che qui si innesca è indicativo; ai due bambini che chiedono curiosi: “Che ci fai qui? / Sei triste? / Stai male? / Che cos’hai?”, un Damiel sconsolato risponde: “Mancanza”<sup>14</sup>.

Ed è questa “mancanza” – riflesso della condizione interiore del personaggio – a spingere lo stesso Wenders (1992) a sognare un nuovo “paesaggio urbano” che possa farsi, in definitiva, “creazione di luoghi futuri” per la generazione che verrà:

Le città e i paesaggi andranno a forgiare il loro <dei bambini> mondo di immagini e desideri. E vorrei anche che provaste <voi architetti> a considerare ciò che per definizione è l’esatto contrario del vostro lavoro: voi infatti non dovete solo costruire edifici, bensì creare spazi liberi per conservare il vuoto, affinché la sovrabbondanza non ci accechi, e il vuoto giovi al nostro ristoro (ivi, 93).

Così come la New York del *Lento ritorno*, la Berlino wendersiana insegna – attraverso la voce di Bois-Omero – a guardare al futuro senza mai smarrire la memoria collettiva, la propria “infanzia”:

Omero:

Dispensato dai tumulti dell’ora  
e risparmiato per il futuro.

[...]

Devo darmi per vinto, ora?

Se mi do per vinto, allora, l’umanità perderà il suo cantore.

E quando l’umanità avrà perso il suo cantore,  
avrà perso anche l’infanzia.<sup>15</sup>

<sup>13</sup> La *Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche*, letteralmente: “Chiesa commemorativa dell’imperatore Guglielmo”, è una chiesa evangelica situata a Charlottenburg; distretto questo, all’epoca del film, di Berlino Ovest.

<sup>14</sup> Wenders, *Il cielo sopra Berlino*.

<sup>15</sup> Wenders, *Il cielo sopra Berlino*.

“emerse dall’alba la città delle città”. Fotografia, architettura, immagini-guida.

## Bibliografia

### Letteratura primaria

- Grass, Günter. 1998. È una lunga storia. A cura di Claudio Groff. Torino: G. Einaudi.
- Handke, Peter. 1984. *Attraverso i villaggi*. A cura di Rolando Zorzi. Milano: Garzanti.
- \_\_\_\_\_. 1986. *Lento ritorno a casa*. A cura di Rolando Zorzi. Milano: Garzanti.
- \_\_\_\_\_. 1992. *Theaterstücke in einem Band*. Fr. am Main: Suhrkamp.
- \_\_\_\_\_. 1993. *Il gioco del chiedere ovvero Il viaggio nella Terra Sonora*. A cura di Rolando Zorzi. Milano: Garzanti.
- \_\_\_\_\_. 2007. *Don Giovanni (raccontato da lui stesso)*. A cura di Claudio Groff. Milano: Garzanti.
- \_\_\_\_\_. 2015. *Ancora tempesta*. A cura di Angela Scrobina e Ylenia Carola. Macerata: Quodlibet.

Heym, Georg. 1970. *Umbra vitae*. A cura di Paolo Chiarini. Torino: G. Einaudi.

### Letteratura secondaria

- Gargano, Antonella, (a cura di). 2018. *Memoria dei paesaggi, paesaggi della memoria*. Con la collaborazione di Daniela Padularosa. Roma: Artemide.
- \_\_\_\_\_. 2019. *Ritratti urbani: Memoria e rappresentazione delle città contemporanee*. Con la collaborazione di Giulia Iannucci. Roma: Artemide.
- Höller, Hans. 2013. “Stifters Traum vom indianischen Weltbild”. In *Eine ungewöhnliche Klassik nach 1945: Das Werk Peter Handkes*, 71-72. Berlin: Suhrkamp.
- Scherpe, Klaus R. 2009. “La Staatsbibliothek di Berlino”. A cura di Francesco Fiorentino. In *Atlante della letteratura tedesca*, a cura di Francesco Fiorentino e Giovanni Sampaolo, 563-567. Macerata: Quodlibet.
- Schöttl, Eva-Maria. 2016. “Pierre Nora und das Konzept des Erinnerungsorts”. Hauptseminararbeit, Universität Passau, Philosophische Fakultät. Norderstedt: Books on Demand GmbH.
- Wenders, Wim. 1992. “Trovatemi una città per vivere”. Intervista di Hans Kollhoff. *Quaderns*, n° 176, settembre, 1987.
- \_\_\_\_\_. “Realizzare un film durante le riprese”. Intervista di Friedrich Frey. *Frankfurter Rundschau*, 10 settembre, 1988;
- \_\_\_\_\_. “The Urban Landscape”. Discorso pubblico. Tokyo, 12 ottobre, 1991;
- \_\_\_\_\_. 1992. *L’atto di vedere: The Act of Seeing*. A cura di Roberto Menin con la collaborazione di Cristina Durastanti. Milano: Ubulibri.
- \_\_\_\_\_. 2018. “Gli angeli possono invecchiare?”. In *Il cielo sopra Berlino*, versione restaurata in 4K, novembre, 2019. A cura di Piero Panseri, 1-9. Ripley’S Home Video, DVD.

### Manuali, testi di teoria e contributi critici

- Assmann, Aleida. 2002. “Memoria funzionale e memoria-archivio: due modalità del ricordo”; “L’aura dei luoghi della memoria”. In *Ricordare: Forme e mutamenti*

- della memoria culturale.* A cura di Simona Paparelli, 145-161; 375-377. Bologna: il Mulino.
- Handke, Peter. 2018. *I giorni e le opere: Scritture di accompagnamento.* A cura di Alessandra Iadicicco. Milano: U. Guanda.
- Kitzmüller, Hans. 2001. “Sceneggiature ed esperienze di regia (2)”. Cap. 15 in *Peter Handke: Da Insulti al pubblico a Giustizia per la Serbia*, 108-113. Torino: Bollati Boringhieri.
- Magni, Elisabetta. 2014. *Linguistica storica.* Bologna: Pàtron.
- Nora, Pierre. 1997. *Les Lieux de mémoire.* 3 voll. Paris: Gallimard.
- Van Gennep, Arnold. 1909. *Les rites de passage : Étude systématique des rites ; de la porte et du seuil, de l'hospitalité, de l'adoption.* Paris: É. Nourry.

#### Filmografia

- Al di là delle nuvole* (Michelangelo Antonioni e Wim Wenders, 1995).
- Il cielo sopra Berlino* (*Der Himmel über Berlin*, Wim Wenders, 1987).

#### Sitografia

- D'Addio, Andrea. 2014. “L'Elogio dell'infanzia: La splendida poesia di Handke con cui inizia *Il cielo sopra Berlino*”. *Berlino Magazine: Il sito degli italiani a Berlino.* Ultimo accesso 23 gennaio, 2021. (<https://berlinomagazine.com/lelogio-dellinfanzia/>).
- Fallanca, Marco. 2019. “Nel capolavoro di Wenders il ritratto di una città che non c’è più: *Il cielo sopra Berlino* torna in sala restaurato in 4K; Il dolente inno alla vita e alla memoria di un racconto di formazione che si muta in poema neoromantico”. *Pickline: News e approfondimenti.* Ultimo accesso 23 gennaio, 2021. (<https://pickline.it/2019/11/09/il-cielo-sopra-berlino-documento-fotografico-di-una-berlino-che-non-ce-piu/>).
- Iadicicco, Alessandra. 2015. “Handke: La scrittura che accompagna i giorni”. *Scritti e pensieri* (WordPress blog). Ultimo accesso 23 gennaio, 2021. (<https://scrittiepensieri.wordpress.com/2015/12/06/handke-la-scrittura-che-accompagna-i-giorni/>).
- Redazione IE Cinema.* 2020. “Il cielo sopra Berlino di Wim Wenders: La versione restaurata”. *Indie-eye Cinema: Rivista di Critica Cinematografica.* Ultimo accesso 23 gennaio, 2021. (<https://www.indie-eye.it/cinema/dvd/il-cielo-sopra-berlino-di-wim-wenders-la-versione-restaurata-blu-ray-2-dvd-video-unboxing.html>).
- Vannuccini, Vanna. 2005. “una intervista a Peter Handke: *Le immagini perdute*”. *SEGNALAZIONI* (blog Associazione culturale *Amore e Psiche*). Ultimo accesso 23 gennaio, 2021. (<http://segnalazioni4.blogspot.com/2005/01/una-intervista-pe-ter-handkele-immagini.html>).

ANNA BONAVOGLIA

## La Bilbao di Unamuno: uno sguardo geoletterario

### *Abstract*

Il presente contributo intende applicare uno sguardo geografico ad alcuni scritti di Miguel de Unamuno, per rintracciare il legame con la sua città natale, Bilbao. Lo scrittore guarda con stupore ai cambiamenti del suo *bochito* durante il processo di industrializzazione, contrapponendo i luoghi dei suoi ricordi a una realtà che fatica ad accettare. L'obiettivo dello studio è quello di interpretare l'evoluzione di Bilbao attraverso gli stimoli emotivi e visivi offerti da Unamuno, per ottenere una visione urbana che possa far luce sulle trasformazioni della città e sulla percezione dello scrittore.

Parole chiave: Unamuno, Bilbao, Geografia letteraria

### 1. Letteratura e geografia

Gli studi di geografia letteraria hanno riconosciuto, a partire dalla fine del secolo scorso, un'intima connessione tra due discipline apparentemente distanti per interessi e finalità: lo sguardo soggettivo sui luoghi, offerto dalla letteratura, dialoga con la ricerca geografica, scoprendo un comune interesse per l'osservazione, la descrizione e l'interpretazione del mondo.

Alla base di questo rapporto si colloca la crescente attenzione, da parte dei geografi, nei confronti dello spazio percepito e del modo in cui esso viene raccontato (Marengo 2016, 17): il carattere olistico e universale della letteratura la rende, infatti, una preziosa fonte di informazioni concrete e di percezioni (Pocock 1989, 253) che, oltre a cogliere i valori e le atmosfere di un territorio, aiutano a comprenderne l'evoluzione, arricchendo e diversificando gli studi geografici (Pocock 1988). Nella descrizione di un paesaggio, sia esso rurale o urbano, le emozioni, la sensibilità e il vissuto personale degli scrittori si sovrappongono alla realtà oggettiva (Popeanga Chelaru 2009), la quale può essere esplorata attraverso l'analisi geografica per rintracciare al suo interno elementi altrimenti difficilmente visibili.

Al contempo, la letteratura, nel riportare i fatti geografici, esprime percezioni collettive ed evoca una serie di “valori, sentimenti e sensazioni espressi dai paesaggi e dai luoghi” (Gavinelli 2019, 597), offrendosi a un’indagine delle trame emotive alla base del legame tra l’individuo e il luogo e ad un’interpretazione dei suoi significati più reconditi. Una prospettiva letteraria, dunque, consente di guardare dall’interno il “tessuto territoriale, in quanto si tratta di una visione corrispondente alla prospettiva di uno scrittore che possiede un’esperienza diretta

del luogo” (De Fanis 2001, 47) ed è in grado, quindi, di “farcì ‘aprire gli occhi’ su alcuni particolari del territorio rappresentato per noi confusi o sfuggenti” (*ibid.*). La presenza dei paesaggi in letteratura nasconde “potenti implicazioni simboliche, messe in moto da attività psicologiche, come la memoria, la sofferenza e la nostalgia. Queste ultime strutturano [...] quello spazio di valori e sentimenti che, andando ben oltre il solo aspetto fisico-naturale, riescono a suggerire in pieno il suo *sense of place*, la sua sacralità” (Lando 1993, 2).

In tale contesto, assumono particolare rilievo le città che, ponendosi come palcoscenico di esperienze di vita, ispirano romanzi, poesie e racconti di viaggio. Esse possono essere guardate da un *outsider*, come un viaggiatore, o dall’abitante, che ne è un “testimone privilegiato [...] perché più di altri sensibile a luci, colori, suoni e soprattutto all’aspetto umano di uno spazio che diviene eminentemente soggettivo” (Martines 2004, 1). In quanto tale, egli “non può limitarsi all’immagine stereotipata della città. Il rapporto di profonda complicità [...] con lo spazio urbano gli consente di ricercarvi un significato più profondo” (*ibid.*). Gli *insiders*, nell’accezione fornita da Cosgrove (1990, 34), sono individui che appartengono a un dato luogo e, pertanto, racchiudono in sé uno sguardo sulla realtà che è, al contempo, sia oggettivo che soggettivo: cogliendo dettagli impercettibili a un occhio esterno, essi cedono a elogi colmi di gratitudine per i luoghi ‘propri’, ma si dimostrano anche in grado di evidenziarne, lucidamente, le mancanze, i vuoti, le crepe. Quando ci si confronta con un testo letterario, dunque, si entra in contatto con il mondo da cui l’autore proviene, giacché “dietro ogni luogo di enunciazione c’è il fantasma della propria città, del luogo proprio” (Fiorentino, Solivetti 2012, 26).

Il presente contributo intende applicare uno sguardo di tipo geografico ad alcuni scritti di Miguel de Unamuno, per rintracciare i costanti riferimenti a Bilbao, la sua città natale, ed esaminare l’immagine che di essa viene restituita, oltre il contrastante sentimento di *odi et amo* che accompagna lo scrittore per tutta la vita. Con l’obiettivo di indagare il legame con la città, si individua, all’interno della sterminata produzione unamuniana, la presenza di Bilbao in alcuni testi di carattere autobiografico, poesie, raccolte di ricordi o riflessioni, in cui la rappresentazione del contesto urbano è filtrata attraverso l’emotività e la sensibilità dello scrittore. Il valore simbolico che Unamuno riconosce al paesaggio fa sì che il suo complesso mondo interiore si rifletta nei suoi luoghi, consentendo di tracciare una connessione tra la percezione che ha di essi e la sua personale esperienza di vita (Serrano Poncela 1953, 31).

## 2. Topografia dei ricordi

Nel 1864, anno di nascita di Unamuno, Bilbao è un piccolo centro urbano, dedito essenzialmente al commercio e all’agricoltura, “una humilde puebla de

pescadores y venaqueros” (Unamuno 1997, 106), tra i cui vicoli lo scrittore trascorre un’infanzia spensierata, come racconta in *De mi país* (1903):

Nací en lo más lúgubre y sombrío del sombrío Bilbao: en la calle de la Ronda [...] amasada en humedad y sombras [...]. Mamónculo aún, lleváronme a la calle de la Cruz, donde he vivido unos veintiséis años; allí, cerca del portal de Zamudio [...], uno de los hogares de la villa, su Puerta del Sol en algún tiempo, frente a Artecalle y la Tendería [...]. Al otro lado tenía las Calzadas, [...] escalera también para subir al mirador de Begoña, la matriz de Bilbao, [...] desde donde, con una sola mirada, puede abrazarse a la acurrucada villa, que se presenta cual una sola vivienda: tan compacto en su caserío (Unamuno 1966, 170).

I paesaggi della fanciullezza sono ricorrenti nei *Recuerdos de niñez y de mocedad* (1908), lavoro autobiografico nel quale Unamuno contempla con malinconia la città in cui ha vissuto fino all’età di sedici anni, quando si trasferisce a Madrid per proseguire gli studi. Lo scrittore sembra idealizzare il ricordo del suo *bochito*<sup>1</sup>, richiamando alla memoria i luoghi che lo hanno visto diventare adulto:

¡Bilbao, villa fuerte y ansiosa, hija del abrazo del mar con las montañas, cuna de ambiciosos mercaderes, hogar de mi alma, Bilbao querido! [...] ¡Cuántas veces abrazándote en una sola mirada desde las alturas de Archanda, acurrucada en el fondo de tu valle, agarrada a tu ría madre, cuántas veces al contemplarte así no he sentido que se abrían las fuentes de mi niñez e inundaban desde ellas mi alma aguas de eternización y de reposo! (Unamuno 2012, 156-158).

Nelle vivide descrizioni della città, Unamuno rievoca quell’*acurrucada villa* conosciuta durante la giovinezza, che si sviluppava, compatta, intorno alle cosiddette *Siete Calles*, il gomitolo di strade del centro storico: a quel tempo, Bilbao era una città dinamica e pittoresca, animata da una lunga tradizione commerciale, favorita dalla posizione strategica del suo porto, essenziale per l’esportazione di ferro e lana in Europa settentrionale e in Nord America (González Portilla 1995, 48-49).

Nonostante gli echi della modernità si avvicinassero, Bilbao conservava i tratti di un borgo mercantile e, in *Paz en la guerra* (1897), Unamuno descrive le sue strade come un “caleidoscopio espectáculo de los géneros de los comer-

<sup>1</sup> L’origine dell’appellativo con cui Unamuno frequentemente si rivolge a Bilbao va ritrovata nella parola *bocho* che indica un foro nel suolo, simile a quello che si realizza per giocare a biglie: esso rimanda, dunque, a un senso di sicurezza e protezione.

cios, a la vista pública”<sup>2</sup> (Unamuno 1940, 77). È questa un’immagine che lo scrittore ripropone anche nell’articolo *Desde Bilbao* (1911):

Recuerdo aquel Bilbao plácido y familiar, mercantil más que industrial, sencillo y alegre, [...] aquel Bilbao provincial [...] que cantaba las excelencias de su puente colgante y de su modesto, modestísimo paseo del Arenal. Era aquel Bilbao cuya vida encontraban tan dulce y tan grata los forasteros que a él llegaban [...] (Unamuno 1997, 250).

La fanciullezza trascorsa nella città natale rappresenta l’unico momento della sua vita vissuto in piena pace, libero dai tormenti interiori che, invece, contrassegnano gli anni a venire: Unamuno attribuisce a Bilbao la *simiente* del proprio pensiero<sup>3</sup> e l’origine del suo travagliato sentimento di fede. Sono frequenti, nella produzione unamuniana, i riferimenti ai principali luoghi sacri della città, che offriranno sempre conforto ai turbamenti dello scrittore; particolarmente tocante è il componimento *En la Basílica del Señor Santiago de Bilbao* (1906):

Tú sabes los dolores que murieron,  
tú las tragedias que tragó la tumba,  
en ti de mi Bilbao duerme la historia  
sueño enigmático.

Y hoy al entrar en ti siento en mi pecho  
luchas de bandos y civiles guerras,  
y con rabia de hermanos se desgarran  
en mí mis ímpetus.

[...]

Oh, mi Bilbao! Tu vida tormentosa  
la he recojido yo; tus banderizos  
junto á tus mercaderes en mi alma  
viven sus vértigos.

[...]

Vives en mí, Bilbao de mis ensueños;  
sufres en mí, mi villa tormentosa,  
tú me hiciste en tu fragua de dolores  
y de ansias ávidas.

<sup>2</sup> La comparazione tra l’attività commerciale di Bilbao e il caleidoscopio è ripresa anche in un altro passaggio di *Paz en la guerra* (Unamuno 1940, 18): “sus tiendas ostentaban al exterior todo un caleidoscopio de boinas, fajas, elásticos, de vivos colores todo ello, yugos, zapatos”.

<sup>3</sup> Nel discorso pronunciato in occasione dei *Juegos Florales*, tenutisi a Bilbao nel 1901, afferma “De mi Vizcaya, de mi Bilbao, la simiente; de mi Castilla, de mi Salamanca, el fruto” (Unamuno 1958a, 327).

Como tu cielo es el de mi alma triste  
y en él llueve tristeza a fino orvallo,  
y como tú entre férreas montañas,  
sueño agitándome.  
(Unamuno 1958b, 254-258)

Nei continui rimandi a Bilbao, Unamuno dimostra che, oltre a possedere una conoscenza profonda della città (Salazar Arechalde 2008, 190), lega a essa, in modo indissolubile, la propria identità. La sua anima sembra essere intimamente connessa alla Plaza Nueva<sup>4</sup>, la cui costruzione, ultimata nel 1851, costituisce uno dei primi progetti di rinnovamento della città. Agli occhi di Unamuno, la piazza risulta esteticamente poco gradevole, *fría, pobre* e *geométrica*, probabilmente perché riconosce in essa la testimonianza tangibile della sgradita trasformazione urbana. Tuttavia, egli sente una forte predilezione per questo luogo, sotto i cui portici hanno preso forma le sue riflessioni filosofiche giovanili<sup>5</sup>, ed esprime un sincero senso di riconoscimento nei suoi confronti nella poesia *Las magnolias de la Plaza Nueva de Bilbao*<sup>6</sup>, inserita nella raccolta *Poesías* del 1907:

¡Mi Plaza Nueva, fría y uniforme,  
cuadrado patio de que el arte escapa;  
mi Plaza Nueva, puritana y hosca  
tan geométrica!  
Tus soportales fueron el abrigo  
de mis vagas visiones juveniles,  
mientras el cuadro de tu pardo cielo  
llovía lúgubre.  
(Unamuno 1958b, 260)

<sup>4</sup> “No sé bien por qué mi bochito se me simboliza no en las siete calles, no en el secular Puente Viejo [...] sino en cosa mucho más moderna: en la Plaza Nueva” (Unamuno 1966, 171).

<sup>5</sup> “[...] Oh, esa Plaza Nueva, pobre, geométrica, escueta, qué de ensueños míos no ha recibido! [...] Y yo, dando vueltas a sus soportales, gorjeaba mis metafísicas embriagado con el perfume del misterio” (Unamuno 2012, 109).

<sup>6</sup> Come evidenziato da Scotto di Carlo nell’edizione critica della raccolta *Poesías* (Unamuno 2016, 63-64), è possibile rintracciare dei “rispecchiamenti testuali” tra il componimento poetico e la descrizione della Plaza Nueva nei *Recuerdos* (Unamuno 2012, 154): questa connessione, oltre a testimoniare la continua tensione tra prosa e poesia nell’opera unamuniana, mette in luce il valore evocativo che egli riconosce a tale luogo.

Durante l'esilio a Parigi, l'affinità architettonica tra Place des Vosges e la Plaza Nueva, costruita proprio su modello della *place royale* francese (González Portilla 1995, 337), riporta questo luogo nei pensieri di Unamuno, a dimostrazione di come la città natale gli sia di conforto in ogni momento:

Sentado en un rincón de los soportales de la Plaza de los Vosgos, [...] me acordaba de aquellos soportales de mi Plaza Nueva de Bilbao, donde, mientras fuera – dentro de la plaza – caía la lluvia, el sirimiri que allí se dice, iba yo hilando el lino de mis ensueños trascendentales (Unamuno 1957, 90).

Molti dei riferimenti a Bilbao presenti nell'opera di Unamuno riconducono a luoghi collegati ai momenti di svago, diletto e libertà della fanciullezza e la sua predilezione per i paesaggi agresti può essere rintracciata proprio nelle esperienze giovanili vissute nelle campagne situate nei dintorni della città (López Ontiveros 2009, 146-151). Egli conserva un ricordo affettuoso dei giochi d'infanzia al Campo Volantín<sup>7</sup> e dei balli campestri nella zona di Albia, la “iente huerta de Albia, sobre la que extiende hoy sus garras el Ensanche” (Unamuno 1966, 171).

Con il processo di urbanizzazione, queste aree sono inglobate dalla città, perdendo i loro tratti peculiari, e ciò spiega la profonda malinconia di Unamuno che, guardandole cambiare irrimediabilmente, vede svanire i suoi ricordi e teme che, con essi, perda consistenza la sua stessa identità. Per far fronte alle nuove dinamiche in atto, infatti, nel 1876 viene approvato un progetto di *ensanche*, al fine di ampliare la superficie urbana di Bilbao in direzione delle campagne circostanti (Santana 2007, 37-38). Ciò conduce alla progressiva scomparsa di quei paesaggi caratterizzati da spazi aperti e tranquilli, ben presto sostituiti da una fitta rete urbana e industriale, a cui lo scrittore si oppone strenuamente:

Con tu ría hecha canal preso en pretilles; encerrado entre vías férreas, asfaltado tu Arenal, antaño frondoso; transformadas tus siete calles; desfigurado o transfigurado por tu Ensanche; muerto un día el tilo; si te estropean tus campestres alrededores, ¿qué será de ti? Serás otro más bello tal vez, de seguro más glorioso, pero el mío [...] ¡ni sombra! (Unamuno 1966, 172).

### 3. “Mi Bilbao ya no existe”: lo scontro con il progresso

Nel 1891, ottenuta la cattedra di Greco all'Università di Salamanca, Unamuno lascia definitivamente Bilbao, ma, ad ogni ritorno, fatica sempre più a ritro-

<sup>7</sup> “[...] hacia el Campo del Volantín de ordinario, formados de dos en dos, y no bien sonaba la palmada había que ver cómo nos desparramábamos a correr entre los árboles y sobre la yerba, junto a la ría, por la que de tiempo en tiempo pasaba uno de aquellos viejos vapores de ruedas que nos hacía prorrumpir a coro, subidos en los bancos para mejor verlos: ¡el Vizcaíno Montañés!” (Unamuno 2012, 36).

vare l'essenza del suo *bochito*, in costante trasformazione: il piccolo nucleo urbano, prima caratterizzato da una struttura socio-economica omogenea, va assumendo i caratteri e i contrasti propri delle grandi città, rifugiate dallo scrittore perché ritenute carenti di personalità (Litvak 1980, 75).

Lo sviluppo industriale dà il via a una riorganizzazione degli spazi urbani attraverso una serie di trasformazioni urbanistiche che gettano le fondamenta della Bilbao contemporanea; la città antica, con le sue strade strette e la sua atmosfera familiare, è chiamata ad adattarsi ai rinnovati ritmi produttivi ed economici, che conducono all'introduzione di nuove infrastrutture di comunicazione e produttive.

L'alterata immagine di Bilbao genera in Unamuno una sensazione di estraneità che lo spinge a riportare in vita, costantemente, i luoghi dei suoi ricordi, contrapposti a una realtà che fatica a riconoscere. Rievocando i tempi in cui l'avvento dell'industria sembrava ancora lontano, lo scrittore sembra voler mitigare il profondo turbamento e l'amara malinconia per la trasformazione in atto: “Tan rápidamente cambia este mi pueblo, que para volver a ver aquel Bilbao familiar y recogido, en cuyo seno maduraron mi corazón y mi mente, me es preciso cerrar los ojos y soñar lo que fue” (Unamuno 1997, 106). Egli prova in ogni modo a riportare alla memoria un mondo ormai smarrito per sempre<sup>8</sup>, quello stesso che “poco más que por muertes y nacimientos se renovaba” (Unamuno 1966, 169), prima che il suo aspetto cambiasse radicalmente e la sua popolazione subisse un vertiginoso aumento.

A partire dalla fine dell'Ottocento, infatti, si assiste a un'impressionante crescita demografica, dovuta ai flussi migratori dei lavoratori che, da tutta la Spagna, giungono a Bilbao per trovare occupazione nelle sue fiorenti fabbriche: dal 1888 al 1900, infatti, gli abitanti della città passano da 60.000 a circa 165.000 (Beascochea Gangoiti 2017, 132).

Nell'evocazione costante del periodo pre-industriale, oltre a esprimere un profondo dolore per la scomparsa delle aree rurali e della vita semplice<sup>9</sup>, sacrificate per fare spazio ai luoghi e ai tempi del progresso, Unamuno estende il suo senso di disprezzo alla perdita dei valori morali nel mondo moderno. Lo

<sup>8</sup> È presente anche in *Paz en la guerra* il ricordo degli albori dell'industrializzazione: “¡Tiempos aquellos en que sin fábricas, ni más puente que el viejo, con las viejas forjas catalanas en la provincia, y la chanela para completo del puente, era la tacita de plata un hogar, en que todos vivían en familia!” (Unamuno 1940, 15). Sembra significativo il riferimento all'emblematico *puente viejo*, il ponte di San Antón, risalente al Medioevo, poi abbattuto per far spazio a strutture più consone alla nuova economia industriale.

<sup>9</sup> In *De mi país* emerge il disprezzo per il processo di urbanizzazione che invade le campagne: “Hoy son muchos de aquellos rinconcillos de verde follaje lo más feo que puede darse: solares de construcción” (Unamuno 1966, 172).

tormenta il vuoto spirituale che pervade le città, i cui nuovi ritmi sono scanditi dagli imperativi della produzione, e solo a contatto con la natura egli riesce a ritrovare la pace soffocata dalla frenesia urbana.

In soli pochi anni, il perimetro urbano di Bilbao si ritrova disseminato di impianti industriali e strutture ferroviarie adibite al trasporto delle merci, un cambiamento che sancisce un taglio netto con la città dei ricordi dello scrittore, come si legge in questo passo dell'articolo *En Alcalá de Henares. Castilla y Vizcaya* (1889):

Usted no ve en nuestro país mucho más que las chimeneas de las fábricas, las calderas de vapor, las líneas paralelas del ferrocarril, los tinglados de hierro y los depósitos de carbón de piedra. Aun esto tiene su poesía, una poesía más honda de lo que se cree (Unamuno 1966, 130).

Il simbolo di questa trasformazione viene individuato nel fiume Nervión, cuore pulsante della città, le cui rive costituiscono la localizzazione ideale di impianti siderurgici, acciaierie e cantieri navali, privando Bilbao dell'elemento che per Unamuno, come per ogni altro bilbaino, più la caratterizza<sup>10</sup>.

Yo no nací en aldea, ni por mi pueblo natal cruza un arroyo, sino una ría, una ría apretada entre pretils, que es hoy un canal, una ría de reflejos metálicos, sucia de ordinario con escurrallas negras de carbón y rojas de mena de hierro, una ría que se hincha a las horas de la marea con el agua del mar cercano, y luego, en bajamar, se convierte casi en una cloaca; una ría que parece arteria de enfermo, cubierta por el cordaje de los buques, y en el rizo de cuyas leves ondas cabrillea el reflejo de estos buques mismos; pero esta ría, este melancólico Nervión. (Unamuno 1966, 365)

Al Nervión, custode del *genius loci* della città, Unamuno dedica nel 1911 una lunga poesia intrisa di amore e nostalgia, che vede lo scrittore perdersi nel grigiore delle acque fluviali e, come in un gioco di specchi, riconoscere in esse la propria immagine

¡Ay mi triste Nervión, preso entre muros,  
pobre arteria de enfermo; cada día  
del corazón desnudo de la tierra,  
del mar, en ti sentimos  
el pulso rítmico!

<sup>10</sup> Nel prologo al *Cancionero*, lo definisce “el río que se abre a todos los pueblos, el que ha hecho la riqueza material y la espiritual de mi Bilbao” (Unamuno 1958c, 15).

[...]

Gozaste bajo el cielo la verdura  
del valle en el sosiego, ¡quién me diera  
ver tu niñez, Nervión, ver estos campos  
cuando aún no eran la villa,  
cual Dios los hizo!  
Cortáronnos el curso, río mío,  
nos apresaron entre recios muros,  
nos robaron verduras de la orilla,  
¡juguetejar por el valle  
ya no nos dejan!

[...]

Cual tú, preso entre muros, hoy trasporto  
cargas de pensamientos en mis aguas  
y en vez de nubes blancas o de rosa  
reflejo, carnal triste,  
¡negrura de humos!

(Unamuno 1958b, 822-824)

Il parallelismo tra il suo animo cupo e l'infelice destino del fiume, ormai trasformato in una discarica di detriti e liquami industriali, è rintracciabile anche nell'articolo *Desde mi cuna* (1907):

siglos hace [...] el río iba serpenteando y jugueteando [...] entre los fuertes brazos de las montañas extendidas a sus dos lados como los brazos de una madre flankeados en torno a su hijo que da los primeros pasos vagarosos [...]. Después lo han enderezado y encauzado, cortando con trazos rectos sus meandros y circunvoluciones; lo han aprisionado entre murallas de piedra y lo han ensuciado. Hoy, rojo por los detritus de la mena de hierro que desde los lavaderos vierten en él, lleva al mar y trae desde él buques cargados de mercancías, y sólo refleja las espesas humaredas de las chimeneas de las fábricas. [...] Lo mismo que a ti, Nervión, le ha pasado a este tu hijo. También yo [...] iba jugueteando y serpenteando por el valle de la vida [...] y también a mí me quitaron la verdura de las orillas del alma, me encauzaron ésta aprisionándomela entre muros de piedra [...] (Unamuno 1997, 106).

Nella sua opera, lo scrittore offre un'immagine cangiante della città che riflette i cambiamenti del suo animo, le pieghe nascoste dei suoi pensieri, ma si dimostra unito ad essa da un legame controverso che è, al contempo, odio e amore, repulsione e attrazione: sembra che sia proprio l'avversione nei confronti della città a spingerlo, costantemente, a tutelarne il ricordo, per provare a proteggere la propria identità che da quella mutevole realtà è stata forgiata.

Con il passare del tempo, tuttavia, egli sembra accettare la metamorfosi del suo *bochito* e acquisire consapevolezza dell'inevitabilità del cambiamento, inteso come il corso naturale degli eventi, riuscendo così a lasciare da parte la malinconia per fare spazio a nuove consapevolezze (Sáiz 2011, 92).

Y ahora, que me he desahogado... ¡viva Bilbao! Es decir, transformese, cambie, depúrese, rompa su estrecha cárcel de crisálida y échese a volar sobre el fragor de la industria, que con el capullo vacío nos quedaremos los que hagamos del alma panteón de dioses muertos, de héroes deificados por la muerte purificadora (Unamuno 1966, 173).

Comprendere che il progresso sia necessario, a Bilbao come nel resto della Spagna, per non soccombere al tempo che passa, lo porta, infatti, ad affermare che “nadie desea que [...] quede la villa petrificada a manera de fósil” (Unamuno 2017, 403).

Un pensiero che si rafforza negli anni di esilio, quando egli torna a scrivere di Bilbao *in absentia*, trovando rifugio e conforto nel pensiero della sua *patria chica*. La distanza forzata porta con sé una necessità di contemplazione dello spazio personale, per ritrovare la pienezza del proprio vissuto e riempire con essa i giorni a venire. Quando, nel 1924, Unamuno scrive “¡Ay, mi Bilbao, mi Bilbao! Pero que viva y crezca, que también yo, gracias a él, crezco y vivo” (Unamuno 1966, 541-3), egli sembra riscoprire un legame identitario con la città, il cui perpetuarsi offre una risposta al suo spasmodico desiderio di immortalità: se il progresso di Bilbao ne garantisce la sopravvivenza, allora anch’egli, che ad essa lega indissolubilmente le proprie radici, potrà continuare a vivere.

Una preziosa testimonianza, in tal senso, è offerta dalla poesia *Bilbao* (1931), in cui lo scrittore riconosce nel *bochito* l’immagine dell’eternità (Lanz 2005, 521), poiché la città, come una madre, sa proteggerlo dalla Storia e dallo scorrere inesorabile del tempo:

Tú no, tú no, Bilbao, me cuentas  
historias;  
tú, con labios de madre, lentas  
memorias  
que hablan de eternidad  
[...]  
(Unamuno 1958c, 714)

I percorsi evolutivi di Unamuno e Bilbao sembrano svilupparsi lungo traiettorie similari, consentendo di individuare un parallelismo tra lo scrittore, pronto a mettere in discussione le proprie certezze, e la città, in perenne muta-

mento e proiettata verso il futuro. Il senso di smarrimento e la malinconia per il *bochito* perduto che accompagnano Unamuno per tutta la vita saranno sempre uniti alla consapevolezza che, nessun luogo, a parte Bilbao, sia la sua casa.

## Bibliografia

- Azaola, José Miguel de. 1967. *Bilbao y el mar en la vida y en la obra de Unamuno*. Bilbao: Junta de Cultura de Vizcaya.
- Beascoechea Gangoiti, José María. “Bilbao, de la ciudad industrial al triunfo de la sociedad de masas (1876-1936)”. *Registros* 13, 1 (2017), pp. 131-148.
- Cosgrove, Daniel. 1990. *Realtà sociali e paesaggio simbolico*. Milano: Edizioni Unicopli.
- De Fanis, Maria. 2001. *Geografie letterarie*, Roma: Meltemi.
- Fiorentino, Francesco e Carla, Solivetti. 2012. *Letteratura e geografia. Atlanti, modelli, letture*, Roma: Quodlibet.
- Gavinelli, Dino. 2019. “Introduzione”. In *Geografia e letteratura: luoghi, scritture, paesaggi reali e immaginari*, Dino Gavinelli (a cura di), pp. 597-604. Roma: A.Ge.I.
- González Portilla, Manuel (a cura di). 1995. *Bilbao en la Formación del País Vasco Contemporáneo (Economía, población y ciudad)*. Bilbao: Fundación BBV.
- Lando, Fabio (a cura di). 1993. *Fatto e finzione. Geografia e letteratura*. Milano: Etaslibri.
- Lanz, Juan José. “Espacio urbano, lengua y ficción en *Recuerdos de niñez y mocedad*”. *Bidebarrieta. Revista de Humanidades y Ciencias sociales*, 16 (2005), pp. 519-538.
- López Ontiveros, Antonio. “Valor, significado e identidad del campo y de los paisajes rurales españoles según Unamuno”. *Boletín de la A.G.E.*, 51 (2009), pp. 127-152.
- Litvak, Lily. 1980. *Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)*. Madrid: Taurus.
- Marengo, Marina. 2016. *Geografia e letteratura. Piccolo manuale d'uso*. Bologna: Pàtron.
- Martines, Enrico. “Scrittori e città: voci, sguardi, ricordi”. *La torre di Babele: rivista di Letteratura e Linguistica*, 2 (2004), pp. 179-193.
- Ortiz Alfau, Ángel María. 1986. *Bilbao en la obra de Unamuno*. Bilbao: Caja de Ahorros Vizcaína.
- Pocock, Douglas C. D. “Geography and Literature”. *Progress in Human Geography* 12, 1 (1988), pp. 87-102.

- Pocock, Douglas C. D. 1989. "La letteratura d'immaginazione e il geografo". In *Cultura del viaggio. Ricostruzione storico-geografica del territorio*, Giorgio Botta (a cura di), pp. 253-262. Milano: Unicopli.
- Popeanga Chelaru, Eugenia. 2009. "Modelos urbanos: de la ciudad moderna a la ciudad postmoderna". Ángulo Recto: Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural, 1, <<https://revistas.ucm.es/index.php/ANRE/article/view/ANRE0909120001A/6157>>.
- Sáiz, María Ángeles. 2011. "Los libros de viaje de Miguel de Unamuno en el contexto de la modernidad". Graduate Theses & Dissertations. <[https://scholar.colorado.edu/concern/graduate\\_thesis\\_or\\_dissertations/j9602077r](https://scholar.colorado.edu/concern/graduate_thesis_or_dissertations/j9602077r)>.
- Salazar Arechalde, Jose Ignacio. "Historia y paisaje de Bilbao en *Paz en la Guerra*". *Bidebarrieta. Revista de Humanidades y Ciencias sociales* 18 (2008), pp. 181-202.
- Santana, Alberto. 2007. "Historia urbana del Casco Viejo de Bilbao". In *Bilbao y sus barrios: una mirada desde la historia (Volumen I)*, Fernando Martínez Rueda (a cura di), pp. 13-46. Bilbao: Ayuntamiento de Bilbao.
- Serrano Ponceña, Segundo. 1953. *El pensamiento de Unamuno*. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Unamuno, Miguel de. 1940. *Paz en la guerra*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Unamuno, Miguel de. 1957. *En el destierro*. Madrid: Ediciones Pegaso.
- Unamuno, Miguel de. 1958a. *Obras completas. La raza y la lengua*. Manuel García Blanco (a cura di). Vol. VI. Madrid: Afrodísio Aguado, S. A.
- Unamuno, Miguel de. 1958b. *Obras completas. Poesía I*. Manuel García Blanco (a cura di). Vol. XIII. Madrid: Afrodísio Aguado, S. A.
- Unamuno, Miguel de. 1958c. *Obras completas. Poesía III*. Manuel García Blanco (a cura di). Vol. XV. Madrid: Afrodísio Aguado, S. A.
- Unamuno, Miguel de. 1966. *Obras completas. Paisajes y Ensayos*. Manuel García Blanco (a cura di). Vol. I. Madrid: Escelicer.
- Unamuno, Miguel de. 1997. *De patriotismo espiritual. Artículos en "La Nación" de Buenos Aires. 1901-1914*. Victor Ouimette (a cura di). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Unamuno, Miguel de. 2012. *Recuerdos de niñez y de mocedad*. Madrid: Alianza editorial.
- Unamuno, Miguel de. 2016. *Poesías*. Assunta Claudia Scotti di Carlo (a cura di). Pisa: Edizioni ETS.
- Unamuno, Miguel de. 2017. *Epistolario I (1880-1899)*. A cura di Colette Rabaté e Jean-Claude Rabaté. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

## Sezione 2

### La città come palcoscenico culturale



ROSSELLA MENNA

## **Tra il Lungotevere e il palcoscenico: Roma nel teatro di Deflorian/Tagliarini**

### *Abstract*

Il presente studio indaga per la prima volta la specificità del rapporto tra performatività e spazio cittadino nel lavoro dei due attori, autori e registi Daria Deflorian e Antonio Tagliarini (2008-), attraverso l’analisi della performance *Quando non so cosa fare cosa faccio* del 2015 (ispirata al film *Io la conoscevo bene* di Antonio Pietrangeli), intesa come matrice principale dello spettacolo *Il cielo non è un fondale* (2016). Dal raffronto tra la passeggiata guidata in cuffia nel quartiere in cui sorge il Teatro India di Roma e l’opera immediatamente successiva emergono dettagli nascosti dell’originale tessitura drammaturgica di quest’ultima, la quale rivela una filiazione strutturale da celeberrime “passeggiate” letterarie che mirano a evocare il vissuto psichico dei protagonisti in relazione alle loro città, vale a dire il rapporto, mai del tutto decifrabile, tra l’io e il mondo.

Parole chiave: Deflorian/Tagliarini, Performance urbana, Fiction/realtà, Sfondo/figura, Drammaturgia del reale.

### 1. Gli anelli di Saturno

“In un granello di sabbia, rimasto nell’orlo di un abito invernale di Emma Bovary, Flaubert ha visto l’intero Sahara, e ogni particella di polvere pesava per lui come le montagne dell’Atlante” (Sebald 2010, 18). Questa immagine occupa una delle prime pagine de *Gli anelli di Saturno*, capolavoro letterario in cui Winfried G. Sebald racconta un pellegrinaggio solitario nel Suffolk, dove visse fino alla morte: una camminata in dieci tappe nella quale, attraversando paesaggi reali, lo scrittore rivela paesaggi della mente, interstizi intimi che si aprono solo quando si smette di produrre e si gira a vuoto. È questa raffinata *flânerie*, questo sguardo che prova a vedere il ‘fuori’ nel ‘dentro’ e viceversa, e scava nella realtà attraverso gli strumenti della fiction, a ispirare i registi, attori e attori Daria Deflorian e Antonio Tagliarini<sup>1</sup>, quando nel 2015 architet-

<sup>1</sup> Attrice l’una e danzatore e coreografo l’altro, Daria Deflorian e Antonio Tagliarini si sono incontrati nel 2005 collaborando come interpreti allo spettacolo di Fabrizio Arcuri/Accademia degli Artefatti, *Attempts on her life*. Nel 2008 hanno dato vita a *Rewind*, esperimento di scrittura teatrale ispirato a *Café Müller* di Pina Bausch. Da allora, riuniti in una nuova compagnia (<<a href="http://www.deflorian>tagliarini.eu>), hanno realizzato progetti, spettacoli e produzioni *site specific* pluripremiati e allestiti sui principali palcoscenici internazionali, dall’Argentina di

tano un progetto triennale immerso nella città di Roma, più precisamente nei dintorni di Teatro India e Viale Marconi, ricavando il titolo proprio da quello del romanzo dello scrittore tedesco<sup>2</sup>.

Il programma originario, prodotto dal Teatro di Roma, prevedeva tre anni di studio sulla relazione tra sfondo e figura, con incontri, esplorazioni urbane e performance all’aperto, tra le quali una sessione di lavoro con la regista olandese Lotte van den Berg, e un’imponente operazione corale che avrebbe dovuto impegnare diverse compagnie nella creazione di spettacoli da ambientare tra strade e palazzi<sup>3</sup>. In seguito a un avvicendamento alla direzione del teatro, il mancato rinnovo del finanziamento ha determinato la chiusura anticipata del progetto. Ne resta tuttavia una traccia importante in *Quando non so cosa fare cosa faccio*, una performance di Deflorian e Tagliarini<sup>4</sup>, la cui fortuna è andata ben oltre quella del contesto d’origine. L’opera, infatti, non solo è diventata un vero e proprio *cult* della compagnia (che ha continuato a replicarla fino al 2019) ma ha fatto da matrice a *Il cielo non è un fondale*, spettacolo del 2016 tra i più importanti del duo.

## 2. Viaggio in India: il rapporto tra figura e sfondo

All’origine di *Quando non so cosa fare cosa faccio* c’è *Viaggio in India*, un laboratorio guidato da due urbanisti durante la prima e unica edizione de *Gli Anelli di Saturno*<sup>5</sup>, ovvero il milanese Alessandro Coppola,<sup>6</sup> che a quell’altezza

Roma all’Odeon di Parigi, distinguendosi per una vocazione ad affrescare il presente in dramaturgie originali che evocano gli sfondi più complessi dell’esistenza attraverso i primi piani di figure letterarie e cinematografiche. Tra gli spettacoli principali: *Rewind, omaggio a Cafè Müller di Pina Bausch* (2008), *Reality* (2012), *Ce ne andiamo per non darvi altre preoccupazioni* (2013), *Il Cielo non è un fondale* (2016), *Quasi niente* (2018), *Avremo ancora l’occasione di ballare insieme* (2021).

<sup>2</sup> Si veda all’indirizzo online: <<http://teatrodioroma.net/doc/3677/roma-gli-anelli-di-saturno>>.

<sup>3</sup> Per una sintesi più articolata del progetto, cfr. la scheda sul sito del Teatro di Roma: <https://www.teatrodioroma.net/doc/3677/roma-gli-anelli-di-saturno>.

<sup>4</sup> All’ideazione dello spettacolo collabora artisticamente anche il performer Valerio Sirna, coinvolto nel programma del primo anno de *Gli anelli di Saturno* con un progetto intitolato *Mamma Roma\_Esplorazioni urbane / Pratiche della percezione, camminate lungo i bordi della città per “sperimentare la contiguità tra corpo e paesaggio”*. Per approfondire: <https://www.casa-dom.org/mamma-roma.html>.

<sup>5</sup> 6-24 luglio 2015, Roma, Teatro India.

<sup>6</sup> Nello stesso anno l’allora Sindaco di Roma Ignazio Marino affida a Coppola il coordinamento di *Roma Resiliente*, un progetto inserito in *100 Resilient Cities*, programma globale da 100 milioni di dollari lanciato dalla Rockefeller Foundation con l’obiettivo di aiutare cento città del

za aveva già dato alle stampe *Apocalypse Town* (Laterza 2012) – racconto di un’America inedita in fase di de-urbanizzazione, e Giovanni Attili, professore alla Sapienza di Roma, esperto di fenomeni e pratiche di mutazioni urbane<sup>7</sup>. Al laboratorio partecipano una decina di persone interessate a vario titolo al rapporto tra arti performative e paesaggio, tra cui gli organizzatori, Deflorian e Tagliarini, che si fanno carico fin dal principio di offrire al pubblico una restituzione finale del workshop, mettendo così il gruppo al riparo dall’insidiosa consuetudine, condivisa da molti percorsi formativi, di investire buona parte del tempo di studio e lavoro nel mettere in piedi un saggio conclusivo.

Il pretesto della restituzione pubblica accende, invece, nella mente dei due registi e attori un potente motore creativo, poiché s’innesta un cortocircuito tra il rapporto di familiarità che gli artisti intrattengono con il quartiere in cui sorge il Teatro India, i discorsi e le esperienze di (ri)attraversamento di quello stesso quartiere scaturiti dal laboratorio, e la figura di Adriana, protagonista di *Io la conoscevo bene*, film del 1965 diretto da Antonio Pietrangeli con una giovanissima Stefania Sandrelli<sup>8</sup>. Sull’opera di Pietrangeli, Deflorian e Tagliarini stanno infatti lavorando in quelle settimane, immaginando di ambientare la performance conclusiva del workshop proprio in una palazzina del quartiere in questione, precisamente nell’appartamento che nel film è casa di Adriana, una casa “moderna” con vista sul gasometro, sull’allora “modernissimo” Viale Marconi.

La casa dove Pietrangeli aveva girato *Io la conoscevo bene* è vicinissima a dove abbiamo abitato insieme per tanti anni, in appartamenti diversi, io e Antonio. Quando abbiamo pensato, ancora prima del laboratorio, al progetto *Gli anelli di Saturno*, la prima idea che ci è venuta è stata quella di creare una performance dentro l’appartamento dove è stato girato il film. *Io la conoscevo bene* è uno dei film della mia vita. L’ho visto per la prima volta grazie a un VHS che mi ha regalato un amico, qualche anno dopo essere arrivata a Roma, a poco più di vent’anni. Mi ha sconvolto perché io amavo un tipo di film mol-

mondo a divenire più resilienti alle sfide ambientali, sociali ed economiche che caratterizzano il ventunesimo secolo. Si veda online all’indirizzo: <<http://www.urbanistica.comune.roma.it/images/roma-resiliente/rr-20150316/coppola-16032015.pdf>>.

<sup>7</sup> Tra i suoi contributi più noti: *Rappresentare la città dei migranti* (Jaca Book, Milano 2008), *Il pianeta degli urbanisti* (con Enzo Scandurra, DeriveApprodi, Roma, 2013), *Where Strangers Become Neighbours* (con Leonie Sandercock, Springer, Dordrecht, 2009), *Multimedia Explorations in Urban Policy and Planning* (con Leonie Sandercock, Springer, Dordrecht, 2010), *Civita. Senza altri aggettivi e senza altre specificazioni* (Macerata, Quodlibet, 2020).

<sup>8</sup> In merito al lavoro del regista si veda il recentissimo Emma Katherine Van Ness, *Antonio Pietrangeli, the director of women: feminism and film theory in postwar Italian cinema*, Londra, Anthem Press, 2020.

to diverso. Il genere commedia non mi è mai appartenuto come spettatrice, ma conoscere così, senza alcuna cultura pregressa, Pietrangeli, e questa sua capacità di iscriversi in un filone comico, con quella verità, che io riscontro nella figura di Adriana e nel suo destino, mi aveva veramente segnato. Infatti, quando sono andata ad abitare in quella zona ho pensato ‘Che bello, vado ad abitare vicino ad Adriana!’ (Deforian in Menna 2023, 157).

L’idea di dare vita a una performance nell’appartamento originale del film naufraga quasi subito, ma la figura di Adriana, il suo arrivo a Roma carica di aspettative, quella sua fame di modernità che le procura relazioni dolorosamente brevi e superficiali, il suo rapporto da aspirante artista con la mitica e mitizzata Capitale, la solitudine estrema in cui sprofonda nella metropoli, e il suo inaspettato, sconvolgente suicidio finale, continuano ad alimentare l’immaginario dei due artisti. Ed è grazie alle camminate sperimentate con gli urbanisti che essi mettono finalmente a fuoco la forma giusta per esprimere adeguatamente la complessa relazione tra la protagonista del film e la città di Roma, ovvero quel rapporto tra racconto autobiografico e restituzione di una figura, tra individuo e sfondo, che non è un tema qualsiasi scelto per dar corpo a un progetto da ambientare nel contesto urbano, ma un nodo tematico e formale su cui la compagnia insiste fin dalle prime produzioni.

In effetti, se con la performance urbana del 2015 Deforian e Tagliarini aprono un’indagine esplicita, tematizzata, su questa relazione, in tale direzione sembrano orientarsi anche tutte le opere precedenti, a cominciare da *Reality* (2012), spettacolo in cui c’è un aperto richiamo al contesto storico-politico della Polonia in cui vive la protagonista Janina Turek<sup>9</sup>, e da *Ce ne andiamo per non darvi altre preoccupazioni* (2013), nel quale lo sfondo della crisi economica greca è continuamente evocato in quanto dato imprescindibile per avvicinarsi narrativamente alla vicenda delle quattro pensionate morte suicide di cui si narra<sup>10</sup>. Tale elemento è evidente nel passaggio recitato dall’attrice Monica Piseddu durante lo spettacolo:

Io posso anche abitare e attraversare questo ultimo istante di vita, ma se attorno a questo non preme la realtà, tutto quello che sta intorno, la crisi economica, Atene,

<sup>9</sup> Lo spettacolo è ispirato a un *reportage* di Mariusz Szcygiel (*Reality*, Milano, Nottetempo, 2011) in cui il giornalista e scrittore polacco racconta la storia di Janina Turek, una donna polacca morta nel 2000, che per più di mezzo secolo ha registrato ogni azione della sua quotidianità, arrivando a collezionare ben 748 quaderni, nel tentativo di oggettivare la realtà della propria esistenza.

<sup>10</sup> Punto di partenza del lavoro è un’immagine tratta dalle pagine iniziali di un romanzo dello scrittore greco Petros Markarīs (*L’esattore*, Milano, Bompiani, 2012).

la periferia, la gente incazzata... Se non preme lo sfondo... se non senti il rumore delle serrande che si abbassano una dopo l'altra con la scritta ‘affittasi’, se non senti il rovistare della gente nei bidoni della spazzatura. [...] Se non senti la donna che sta fuori dalla casa mentre portano via le quattro salme e sta lì che piange sotto una pioggia battente e dice: “io vedo mio figlio che se ne sta tutto il giorno come un matto al computer per cercare lavoro su internet e mi chiedo cosa faremo quando ci taglieranno il telefono perché non abbiamo di che pagare le bollette?” ... se tu non lo senti questo sfondo...[discorso sospeso] (Deflorian, Tagliarini 2014, 87).

Nelle prime opere sono dunque soprattutto i condizionamenti “esterni” a emergere quale traccia sotterranea delle vite raccontate, ma il trattamento della vicenda di Adriana chiarisce definitivamente che “portare lo sfondo in primo piano” non significa per il duo collocare una qualsivoglia peripezia individuale dentro una ben visibile cornice storico-politica, ma allenarsi a guardare il reale da due punti di vista – spirito e storia – per domandarsi ogni volta cosa faccia di un uomo un uomo, tenendo in considerazione tanto le pressioni storico-sociali che l’intima natura di ciascun individuo. Nel teatro di Deflorian e Tagliarini le istanze deterministiche si intrecciano insomma in modo originale a quelle dell’io.

Tra naturalismo e realismo e tra realismo e immaginazione ci sono dei ponti veramente sorprendenti, non logici, di andata e ritorno e di continua osmosi. Non a caso, nei suoi romanzi, Annie Ernaux entra ed esce continuamente dal suo io: la capacità di sguardo su di sé parte dal massimo dell’intimità ma arriva ad abbracciare condizioni storiche e collettive. Le coincidenze tra dimensioni storiche e personali non sono mai simmetriche, c’è sempre qualcosa che va oltre le congiunture. Le condizioni esterne si mescolano a un io che ha una freccia, una direzione. Come dice James Hillman nel *Codice dell’anima*, noi non siamo qualcosa che fiorisce, siamo una ghianda: seme e frutto contemporaneamente (Deflorian in Menna 2023, 159).

Se nel film Adriana è dichiaratamente il frutto di una società (quella dell’immediato dopoguerra) abbagliata dal miraggio di una modernità e di un progresso inarrestabile che stava già – come Pasolini aveva ampiamente previsto – trasformando in pura merce le persone e i rapporti umani, in *Quando non so cosa fare cosa faccio* i livelli si moltiplicano, in relazione alle molte risonanze autobiografiche presenti nella drammaturgia<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Lo stesso meccanismo di gestione dei piani (individuo/sfondo) regola la drammaturgia di *Quasi Niente* (2018), spettacolo di Deflorian/Tagliarini in cui il *mal de vivre* della protagonista Giuliana, tratta dal film *Deserto Rosso* di Michelangelo Antonioni, viene superato come patologia circoscritta al soggetto, e si trova stagliato sullo sfondo, in un presente storico-politico di

Lo spettacolo debutta il 21 luglio 2015. Per la prima volta dalla nascita della compagnia, Daria Deflorian va in scena da sola, mentre Tagliarini si pone alla testa degli spettatori (venticinque per replica) e li guida nella camminata, scandendo il ritmo dell'andatura per regolare la visione secondo un meccanismo cinematografico di primi piani e campi lunghissimi. Il gruppo segue l'attrice in un itinerario che comincia e finisce al Teatro India e attraversa negozi, botteghe e panchine di Viale Marconi, con un'incursione nello *store* di Tiger e qualche deviazione in parchi pubblici e parcheggi dei dintorni. Durante il percorso, il pubblico ascolta in cuffia un lungo e composito monologo in cui Deflorian, come di consueto nei panni di sé stessa, con un registro che oscilla tra comicità, leggerezza e malinconia come quello di Adriana, interseca alcuni passaggi del film a riflessioni personali, aneddoti autobiografici, e commenti estemporanei ispirati da accadimenti non previsti durante la passeggiata, secondo un originale meccanismo di digressione e divagazione (da visioni e aneddoti germogliano continuamente ulteriori visioni e aneddoti) che fin dagli esordi ha caratterizzato la tecnica di composizione drammaturgica del duo.

Così, per esempio, nella prima parte dello spettacolo, l'introduzione al film di Pietrangeli, considerato tra i cento film italiani più belli mai realizzati<sup>12</sup>, diventa occasione per domandarsi “chi sono quelli che decidono la bellezza delle cose”, mentre i pini marittimi che si stagliano attorno all'India nel cielo azzurro di Roma, l'atmosfera post-apocalittica dei pomeriggi estivi nelle traverse di Viale Marconi sono spunti per ricordare l'inizio del film, quando Adriana, armata di bikini, zoccoli e occhiali da sole, va al mare durante la pausa dal lavoretto da parrucchiera che ha trovato sul litorale in attesa di arrivare finalmente a Roma. E ancora, una palazzina anni '60 nei dintorni del teatro ricorda quella in cui viveva lei, con il balconcino che guarda verso il Tevere: “Casa sua, da sola. Ce l'ha fatta” – dice Daria, mentre una fila di cespugli inariditi sul Lungotevere le richiamano alla mente quella volta in cui, appena arrivata a Roma, giovane e sprovveduta come Adriana, dopo un terrificante provino con un agente cinematografico si è appoggiata a una siepe e ha vomitato.

antropocentrismo disumanizzante, in cui il sentimento di disillusione coincide completamente con il senso di realtà, e l'ideologia capitalista appare come unico orizzonte possibile (cfr. Mark Fisher, *Realismo Capitalista*, Roma, Nero, 2018).

<sup>12</sup> L'autrice si riferisce a una lista di “100 film italiani da salvare” stilata nel 2008 da un comitato di esperti con lo scopo di segnalare cento pellicole che hanno cambiato la memoria collettiva del Paese tra il 1942 e il 1978. Il progetto è stato realizzato dalle Giornate degli Autori, rassegna autonoma all'interno della Mostra Internazionale del Cinema di Venezia. La lista completa e la descrizione del progetto sono consultabili sul sito della Cineteca di Bologna: <http://fondazione.cinetecadibologna.it/files/lumiere/settembre2009/100Films.pdf>.

In uno dei passaggi emotivamente più densi, al racconto della scena in cui Adriana accetta di fare una telefonata a una ragazza per conto di un uomo che le piace, soffocando il dispiacere perché deve dimostrare a lui e a sé di essere una ragazza “moderna”, fa eco la voce dell’attrice Monica Demuru (in alcune edizioni successive sostituita da Francesca Cuttica) che dal sottoscala di un cortile interno canta *Mani bucate* di Sergio Endrigo, come se a rispondere alle azioni e ai pensieri di Adriana e Daria fosse la città stessa. Deflorian spiega:

*Mani bucate* parla del regalare la vita pensando che la propria energia sia inesauribile, cosa assolutamente non vera, ma anche della responsabilità di una figura come quella di Adriana. Rispetto a lei io ho sempre avuto sentimenti contrastanti. Da una parte dici “Mondo di merda, uomini di merda, mondo del lavoro di merda”. E quindi c’è un senso di protezione nei confronti di quella ragazzina per tutto il male che le arriva da Roma quando lei prova a fare l’artista. Dall’altra parte c’è la rabbia per il fatto che lei non si è fatta conoscere da nessuno. Il titolo dice *Io la conoscevo bene*, ma chi la conosceva davvero? A chi ha mostrato la sua vera natura? A nessuno (Deflorian in Menna 2023, 161).

La camminata fa approdare gli spettatori in un giardinetto:

Mentre guardi il film non sai, non puoi immaginare che quella è l’ultima scena – dice Daria mentre si siede su una panchina –. Tutto un susseguirsi di pezzi di vita. Prende delle batoste e rimbalza. Se la cava sempre, alla fine sembra sempre uscirne bene, da ogni situazione. Non te lo aspetti. C’è questa notte che sembra ancora più leggera delle altre, lei sembra leggermente più ‘inserita’. L’attricetta, proprio l’attricetta. Una festa, un attore bello, di colore. Roma, bellissima, la mattina presto, la girano in macchina, una decappottabile. Poi torna a casa con la sua macchina, la vedi: Fori imperiali, Colosseo, Piramide, Marconi, riconosci il quartiere. Porta la macchina in garage, lascia le chiavi. Sale, si toglie le scarpe, si toglie la parrucca, va verso il balconcino, apre la finestra e si butta giù. Senti il tonfo. Compare subito la scritta ‘FINE’. *Io la conoscevo bene.* (*Si alza, raggiunge l’altro lato del giardinetto.*) Ora faccio una di quelle promesse a me stessa che poi non riesco mai a mantenere. Vorrei venire in questo giardinetto almeno due volte alla settimana. Lo trovo il posto più bello di Roma<sup>13</sup>.

L’intera drammaturgia si sviluppa dunque seguendo una triangolazione tra riferimenti a cose e spazi incontrati lungo il percorso, la vicenda di Adriana, ed echi autobiografici dell’attrice, nutriti anche dai discorsi sulla “modernità”

<sup>13</sup> Daria Deflorian e Antonio Tagliarini, *Quando non so cosa fare cosa faccio?* Copione dello spettacolo aggiornato all’edizione 2018 (inedito).

del quartiere emersi negli incontri con gli urbanisti. Su queste tre diretrici si innestano poi circostanze casuali che alimentano la visione, intrecciandosi agli elementi di finzione prestabiliti, tra cui il passaggio di una figura che porta in braccio un'enorme pianta di melograno<sup>14</sup>.

Il paesaggio esterno che la carovana di spettatori attraversa durante la passeggiata condiziona continuamente il flusso ininterrotto di pensieri e osservazioni, che sembrano partire e tornare proprio da quel paesaggio. L'avventura che si dispiega nel racconto di Deflorian è soprattutto psichica, un'avventura delle idee. Ma il riferimento non è al genere diaristico, né all'auto-fiction, né al flusso di coscienza, bensì a quel dipanarsi di un pensiero generato dall'incontro tra l'anima e il fuori, tra la soggettività e il paesaggio, che trova espressione esemplare nella scrittura di Ernaux e Sebald (nei confronti dei quali Deflorian e Tagliarini dichiarano debito esplicito), ma anche di altri autori e autrici come Robert Walser, Christopher Isherwood, Alberto Savinio e Georgi Gospodinov, che sanno magistralmente evocare il vissuto psichico dei protagonisti in relazione alle loro città, vale a dire il rapporto, mai del tutto decifrabile, tra l'io e il mondo<sup>15</sup>.

### 3. *Flânerie* e drammaturgia del sé

Sono molti i fili tematici che si intrecciano nel testo di *Quando non so cosa fare cosa faccio*, a partire dal desiderio irrealizzabile di un'intimità totale con lo spettatore<sup>16</sup>, che si formalizza in un incipit in cui Deflorian invita gli spettatori radunati in sala al Teatro India a seguirla fuori per mostrare loro una parte di pensieri, scarti, salti logici che la abitano, con meno filtri possibili: “Nel momento in cui, come adesso sto per fare, io apro questa porta e vado fuori

<sup>14</sup> L'uomo col melograno è interpretato nelle varie edizioni da attori diversi: Valerio Sirna, Davide Grillo, Francesco Alberici.

<sup>15</sup> Sull'affinità tra le scritture di alcuni di questi autori cfr. Matteo Marchesini, *Che scrittore bulgaro!* “Il Sole 24 Ore”, 21/07/2013: “Fisica della Malinconia di Gospodinov fa pensare a un incrocio tra Savinio e una giocosa parodia di Sebald: oscilla tra realismo minuzioso e sbrigiate digressioni fantastiche [...]. Savinio dà di sé una definizione applicabile a Gospodinov: ‘Molti mi domandano il perché di questo mio passare da argomento ad argomento. Non si capisce? Perché io scrivo romanzi di avventure. Quali avventure oltre a quelle delle idee, ora che il mondo è tutto esplorato?’”.

<sup>16</sup> Il discorso sull'intimità ricorre in tutta la produzione di Deflorian/Tagliarini, in particolar modo in relazione alla questione della presenza e del rischio di “opacizzazione”. Sull'argomento cfr. François Jullien, *Sull'intimità*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2014; Id., *Accanto a lei*, Milano-Udine, Mimesis, 2017. Per approfondire il nesso tra gli studi dei due artisti e le posizioni del filosofo francese: Rossella Menna, *La questione della presenza. Note dal laboratorio di Deflorian/Tagliarini*, “Quaderni del Fit”, 1, 2018, pp. 32-39.

divento io. Io io. Mi piacerebbe capire come poter fare finta che voi non ci siete, sapendo che mi piace da morire il fatto che voi mi possiate seguire. Vi va di accompagnarmi fuori?"<sup>17</sup>. Al ritorno a teatro, invece, l'attrice indossa un costume smaccatamente teatrale e conclude leggendo un frammento del *Giardino dei ciliegi* di Čechov, un modo per omaggiare quel luogo, il Teatro India, in quanto sogno, come giardino dei ciliegi di intere generazioni di teatranti che ne difendono la natura, l'aspetto e la storia dall'urbanizzazione forzata.

Tuttavia, tra le varie questioni sollecitate, a emergere con più nettezza quale filone principale è certamente il sentimento di spaesamento, disagio e fervore immaginativo provato da chi arriva in una città come Roma da straniero, e per di più con un carico di sogni. D'altronde, con Adriana Daria Deflorian condivide soprattutto la scoperta della Capitale nei panni di un'aspirante artista proveniente da una piccola città di provincia<sup>18</sup>. Di questo complesso rapporto con le città amate e difficili vi sono peraltro numerose tracce in altre opere dell'autrice, tra cui il racconto teatrale *Quella cosa là* (2019), in cui, appoggiandosi come sempre a un altro oggetto/opera (*L'Évenement*, romanzo del 2000 di Annie Ernaux)<sup>19</sup>, l'autrice per la prima volta affronta il tema autobiografico di un aborto giovanile. La matrice del racconto è un'improvvisazione nata nell'ambito del lavoro per *Il cielo non è un fondale*, e dunque proprio in relazione a una ricerca attorno al tema "città"<sup>20</sup>:

Il primo anno che ho vissuto in una città, Bologna, non avevo ancora vent'anni, sono dimagrita di dieci chili, sono rimasta incinta di uno sconosciuto e ho abortito. Ero al primo anno di scuola di teatro, era un posto come questo, una sala con un cubo nero su un lato, il camerino dove ti cambiavi. Un giorno ci sono entrata durante una lezione, non mi sentivo bene, ho fatto così, ho tirato su la mano, era piena di sangue, allora sono riuscita in sala e niente, si è allagato tutto il pavimento, un lago di sangue, non me ne ero accorta subito perché avevo una di quelle tute nere, da mimo. Mi hanno portato in braccio in ospedale, per fortuna ce n'era uno di fronte alla scuola. Non so, mi hanno fermato l'emorragia, non mi ricordo. E qui nell'improvvisazione [*durante le prove il Cielo non è un fondale*] ho detto alzando un po' lo sguardo che da un po', come

<sup>17</sup> Daria Deflorian e Antonio Tagliarini, *Quando non so cosa fare cosa faccio?* Copione dello spettacolo aggiornato all'edizione 2018 (inedito).

<sup>18</sup> Deflorian è originaria di Tesero, in provincia di Trento, dove vive fino al termine delle scuole superiori.

<sup>19</sup> Il romanzo è stato pubblicato in Italia nel 2019 con il titolo *L'evento* (Roma, L'orma editore).

<sup>20</sup> A Bologna l'artista ha frequentato il DAMS (laureandosi con una tesi sul teatro di Mario Martone) e la Scuola di Teatro Alessandra Galante Garrone.

adesso, non guardava nessuno: “è la città che mi ha ferito”. Sai quando ami qualcuno e vai così, e avevo aperto le braccia e quello fa “boom boom” e mi colpivo il petto. E ho detto: “Un male dappertutto”. C’era un dottore ai piedi del letto, io ero messa così, lui di fronte, mi fa: “devi mangiare! Mh? Va bene? Di dove sei? E tornatene un poco a casa stai coi tuoi, riprenditi ma soprattutto devi mangiare...”. Io non sono riuscita a dirgli niente, se fosse adesso io saprei come rispondergli. Come con il fidanzato, io saprei cosa dirgli al dottore: guarda che io un nutrimento ce l’avevo, io andavo a vedere Pina Bausch, ho ascoltato Carmelo Bene, ho visto tutto il nuovo cinema tedesco, ma che ne sai? Anche questo è cibo. E quel cibo te lo da la città. Perché bisogna anche stare male, no? Ci sono dei rapporti che sono difficili soprattutto all’inizio, non è che con una città è subito facile, con una città ci devi provare, devi insistere. Sennò se tu non ci provi, se ti fermi e te ne vai... io non me ne voglio andare, preferisco stare male<sup>21</sup>.

Ora, è certamente vero che la performance del 2015 rientra, almeno formalmente, in un massiccio filone che accoglie espressioni diverse della teatralizzazione dello spazio urbano<sup>22</sup>, dagli esperimenti dadaisti e situazionisti, fino alle moltissime forme contemporanee di attraversamento dello spazio pubblico<sup>23</sup>, ma urge rilevare che il lavoro di Deflorian/Tagliarini si discosta dalla maggior parte di queste esperienze per un rapporto del tutto originale con la dimensione della città. Lo spettacolo, infatti, non nasce dall’adesione a una forma, né si limita a interpretarne le istanze più comuni – la disautomatizza-

<sup>21</sup> Daria Deflorian, *Quella cosa là*, 2020 (copione inedito).

<sup>22</sup> D’altronde le radici stesse de *Gli anelli di Saturno* sono due esperienze di performance fuori dallo spazio deputato del teatro, vissute da Deflorian nei mesi immediatamente precedenti. La prima è il lavoro come interprete in *Agoraphobia* di Lotte van den Berg (2013), una performance “situazionista” interpretata da *performers* diversi in vari paesi del mondo in cui il protagonista, dal centro della piazza, rivolge un appello alla società invitandola a reagire alla distruzione del sistema sociale in atto. L’altra radice è *Perdutoamente* (2012), un progetto del Teatro di Roma che ospitava diciotto compagnie al Teatro India, nell’ambito del quale Deflorian cura un progetto su Peter Handke che prevede, tra gli altri, un lavoro realizzato da Michele di Stefano, Muta Imago e Veronica Cruciani dentro i palazzi del quartiere del Quarticciolo.

<sup>23</sup> Tra i molti studi dedicati alle performance negli spazi urbani e al rapporto non convenzionale con gli spettatori vale la pena segnalare almeno il nutrito dossier su teatro e spazi urbani pubblicato da “Hystrio” (4, 2022) e tre volumi recenti: Bertie Ferdman, *Off Sites: Contemporary Performance beyond Site-Specific* (Theater in the Americas), Southern Illinois University Press, Carbondale 2018; Silvia Mazzucotelli Salice, *Arte pubblica. Artisti e spazio urbano in Italia e Stati Uniti*, Milano, Franco Angeli, 2016; *Artificial Hells* di Claire Bishop (2012), la cui edizione italiana a cura di Cecilia Guida (*Infernali artificiali. La politica della spettatorialità nell’arte partecipativa*) è stata pubblicata da Luca Sossella editore nel 2015.

zione della percezione attraverso camminate guidate in quartieri più o meno già noti ai cittadini-spettatori o la pubblica convocazione in stato di ‘presenza aumentata’ di corpi generalmente rimossi dall’autorappresentazione ufficiale delle varie comunità italiane – ma si genera da un rapporto che assomiglia molto di più a quello della letteratura sopraccitata, dove il ‘camminatore’ attraversa lo spazio per attivare il proprio potenziale di immaginazione e scrittura.

L’obiettivo, dunque, non è (solo) quello di mostrare agli spettatori qualcosa della loro stessa città che magari non avevano visto, o di mettere in luce fatti storici, o di sviluppare delle riflessioni socio-antropologiche, ma soprattutto quello di sfruttare la città per il potenziale immaginativo intimo che è in grado di attivare in sé e nel pubblico. Di questa profonda differenza è indice inconfondibile il fatto che a differenza di altre esperienze e di altri format urbani, *Quando non so cosa fare cosa faccio* non può essere adattato per altre città e altri Paesi, essendo legato a doppio filo non a un *concept*, ma a un immaginario preciso e localizzato filtrato dall’esperienza diretta come pure dalle frequentazioni d’arte: il cinema di Fellini<sup>24</sup> e la letteratura di Pasolini, Bachmann e Morante, soprattutto<sup>25</sup>.

In altre parole, nel teatro di Deflorian e Tagliarini l’oggetto da scoprire non è mai la città, ma il sé per come si attiva in quella specifica città. In tal senso la

<sup>24</sup> Cfr. intervista a Daria Deflorian, a cura di Rossella Menna, citata in R. Menna, *Qualcosa di sé. Daria Deflorian e il suo teatro*, cit., pp. 164-165. “L’essere straniero permette una cosa incredibile. In questi mesi sto leggendo Fellini [per una prossima produzione della compagnia dedicata a *Ginger e Fred*]: la Roma che racconta non è la mia, ma quando lo leggo mi fa impazzire, perché quello che racconta di ciò che gli succede quando è in tram verso Cinecittà lo riconosco perfettamente: lungo la strada lui vede i film western, i cowboys, gli indiani. A me succede continuamente qualcosa di simile. Quando arrivi in un posto da straniero, l’immaginario si spacca perché non è quello in cui sei nato, è acquisito, e quindi ci puoi abitare sopra di tutto. Adesso che ho cambiato quartiere da poco, per esempio, non so cosa mi succederà, ma trattandosi di un quartiere molto nordico costruito dai piemontesi, certe volte mi sento a Parigi!”.

<sup>25</sup> Tra le esperienze creative di Deflorian, precedenti all’incontro con Antonio Tagliarini, se ne segnalano almeno altre due a cavallo tra letteratura e performance urbana: *La Passione. Pasolini al Mandrione*, spettacolo urbano ideato e curato da Deflorian con il coinvolgimento di oltre cento artisti, e con la collaborazione dello studio di architettura *Art Department* e l’associazione *Dark Camera* nell’ambito del progetto *Pasolini: un poeta d’opposizione* ideato dal Comune di Roma per il ventesimo anniversario della morte dello scrittore friulano (1995); quattro performance ideate tra 1992 e 1994 nell’ambito di *Città invisibili*, progetto internazionale coordinato dal teatro Potlach: *Sonnenlichtstadt*, da una poesia di Ingeborg Bachmann, sulle rive del Wörthersee di Klagenfurt (Austria); *Felicia’s town*, ispirato alla seconda guerra mondiale, nel castello de La Valletta (Malta); III) *La città del vero cuore*, da un racconto di Alfred Polgar, nel cortile di una casa del centro storico di Agropoli (SA); *Nuvole di Pessoa*, da *Il libro dell’inquietudine* di Fernando Pessoa, arco sopra un cortile, Maranola (LT).

performance in questione ha rappresentato non certo un approdo, ma un esercizio eccellente per un obiettivo dal respiro più ampio: imparare ad assorbire narrativamente lo sfondo in una drammaturgia del sé, anche laddove lo sfondo concreto viene meno. Un apprendistato drammaturgico, insomma, che rivelava tutto il suo valore nell'opera immediatamente successiva della compagnia, *Il cielo non è un fondale*, che finalmente importa compiutamente l'atmosfera della città (precisamente quel rapporto tra sfondo e figura più volte citato) nello spazio chiuso del palcoscenico.

Lo spettacolo è ‘cechovianamente’ un’opera senza trama e senza finale. La trama che si svolge, infatti, è “solo” la trama delle idee, l’intreccio del vivere, senza personaggi e senza una storia, di quattro performers che provano a confrontarsi con il cielo che galleggia sopra le città. L’invisibile, lo sfondo, diventa il tema stesso dello spettacolo, e i due attori-autori, in scena con Monica Demuru e Francesco Alberici, sollevano la questione del vivere tutta intera: la stanchezza del riuscire a esistere solo attraverso il dire, l’oppressione di un io che si percepisce obeso, l’angoscia della compassione incerta verso l’uomo che quando fuori piove e noi siamo in casa rimane sotto la pioggia, l’immotivata fiducia per uno sconosciuto, la rivelazione dell’incontro, il senso del fallimento, l’eterna domanda del chi siamo. Come in una passeggiata walsariana a quattro voci, l’odissea del passaggio da un’idea all’altra che si produce nel singolo si interseca con quella degli altri, e in un andirivieni di primi piani, campi lunghi, panoramiche e dettagli, lascia continuamente intravedere lo sfondo della Roma di Daria e Antonio e della Milano di Francesco<sup>26</sup>. “Il grande salto che abbiamo fatto lavorando sulla questione dello sfondo – conferma Deforian – è poter usare noi stessi come fonte creativa, drammaturgica; e per noi stessi intendo quel noi che quando arriva a incontrare lo spettatore ha fatto un salto, acquistando riverbero in una relazione con altre opere, spazi, persone. Abbiamo imparato a mettere lo sfondo dentro di noi, insomma” (Deforian in Menna 2023, 165).

## Bibliografia

- Ambrosio, Ilena. 2017. *Esercizi di solitudine e condivisione con Daria Deforian e Antonio Tagliarini*, “Paneacquaculture”, 1° luglio 2017.
- Bishop, Claire. 2012. *Artificial Hells. Participatory art and the politics of spectatorship*, London and New York: Verso.

<sup>26</sup> Per un’analisi più estesa dell’opera si rimanda a Rossella Menna, *Ma quanto sono impegnativi gli altri? Note sulla drammaturgia de Il Cielo non è un fondale*, introduzione a Daria Deforian, Antonio Tagliarini, *Il Cielo non è un fondale*, Imola, Cue Press, 2017.

- Deflorian, Daria e Tagliarini, Antonio (a cura di Graziani, Grazia). 2014. *Trilogia dell'invisibile*, Pisa: Titivillus.
- Deflorian, Daria e Tagliarini, Antonio. 2016. *Il cielo non è un fondale*, Imola: Cue Press.
- Deflorian, Daria e Tagliarini, Antonio. 2017. *Noi e Annie (Ernaux)*, “Doppiozero”, 9 febbraio 2017.
- Deflorian, Daria e Tagliarini, Antonio. 2018. *Quasi niente*, Bologna: Luca Sossella Editore.
- Deflorian, Daria e Tagliarini, Antonio (a cura di Menna, Rossella). 2022. *Tre film. Cinque drammaturgie dedicate al cinema*, Bologna: Luca Sossella Editore.
- Ferdman, Bertie. 2018. *Off Sites: Contemporary Performance beyond Site-Specific (Theater in the Americas)*, Carbondale, Southern Illinois University Press.
- Fisher, Mark (2018), *Realismo Capitalista*, Roma: Nero.
- Giovalé, Andrea. 2018. “Quando non so cosa fare cosa faccio”. *Per la performance romana di Deflorian e Tagliarini il Teatro India è solo un punto di partenza*, “Recensito”, 25 giugno 2018.
- Giovannelli, Maddalena e Serrazzanetti, Francesca (a cura di). 2017. *Teatro e Mimesis*, “Stratagemmi”, 35.
- Giuppa, Rossano. 2017. *Quando non so cosa fare cosa faccio. Azione performativa a cura di Daria Deflorian e Antonio Tagliarini*, “Accreditati”, 26 giugno 2017.
- Jullien, François. 2014. *Sull'intimità*, Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Jullien, François. 2017. *Accanto a lei*, Milano-Udine: Mimesis.
- Markarīs, Petros. 2012. *L'esattore*, Milano: Bompiani.
- Martellini, Laura. 2015. *Gli anelli di Saturno lungo viale Marconi*, “Corriere della Sera”, 19 luglio 2015.
- Mazzucotelli Salice, Silvia. 2016. *Arte pubblica. Artisti e spazio urbano in Italia e Stati Uniti*, Milano: Franco Angeli.
- Menna, Rossella. 2017. *Pensare la recitazione contemporanea. Il superamento della mimesis nell'occhio dello spettatore*, “Stratagemmi” 35.
- Menna, Rossella. 2019. *L'autore-attore: fenomenologia di una mutazione antropologica*, “Hystrio”, 2.
- Menna, Rossella. 2023. *Qualcosa di sé. Daria Deflorian e il suo teatro*, Bologna: Luca Sossella Editore.
- Nebbia, Simone. 2016. *Deflorian/Tagliarini. Roma, stupenda e misera città*, “Teatro e Critica”, 28 luglio 2016.
- Raciti, Valentina. 2021. *Regia ri-mediata e partecipativa. Un caso della Compagnia Deflorian/ Tagliarini*, “Mimesis Journal”, 10, 1.
- Rossetti, Michele. 2016. *A spasso per Roma con Daria Deflorian*, “Krapp's last post”, 27 luglio 2016.

- Sebald, Winfried G. 2010. *Gli anelli di Saturno*, trad. Ada Vigliani, Milano, Adelphi.
- Szczygiel, Mariusz. 2011. *Reality*, Milano, Nottetempo.
- Tagliabue, Claudia. 2016. *A zonzo per un luogo che non c'è: a volte il teatro sa essere vita*, “il Fatto Quotidiano”, 14 luglio 2016.

IARI IOVINE

## Gret Palucca e la ri-costruzione identitaria e culturale di Dresden

### *Abstract*

Distrutta dai bombardamenti nel febbraio del 1945, la città di Dresden necessita di un intervento di riorganizzazione sostanziale che incontra, sul versante artistico, il prezioso contributo della danzatrice Gret Palucca. Se la città sassone incarna la *Wahlheimat* dell'artista, patria non nativa ma elettiva, luogo che accoglie con tolleranza e privilegio la sua innovativa concezione artistica – fiorita a partire dagli anni Venti e permeatisi nel corso dei successivi decenni – al contempo, la vocazione militante di Palucca, coreutica e pedagogica, favorisce il riconoscimento culturale internazionale della Sassonia in ambito europeo. L'intervento è volto all'interpretazione della scelta dresdiana della danzatrice come adesione identitaria e liberale, spazio creativo dell'arte coreica, terreno eletto di un impegno culturale dichiarato in molteplici scritti, interviste e film documentari che illustrano un palpabile *trait d'unione* tra Palucca e la città, un rapporto di dipendenza biunivoca, vantaggiosa e feconda.

Parole chiave: Gret Palucca, Dresden, Città valorizzata

Il 13 febbraio 1945 a Dresden mancano ottantatré giorni alla fine della Seconda guerra mondiale. La “Firenze sull’Elba” ospita quasi settecentocinquantamila abitanti ed è nota per le sue meravigliose architetture e i nomi illustri che hanno calcato i suoi palcoscenici. Richard Wagner, Carl Maria von Weber e Richard Strauss sono solo alcuni degli importanti compositori che hanno portato in scena, in anteprima mondiale, molte delle loro più celebri opere. È il giorno del martedì grasso e gli abitanti sono assorti, seppur in modo sommesso per via dell’oscuro momento storico, nella celebrazione del *Fasching*, il carnevale tedesco. La città è priva di difese, non ha batterie antiaeree o fotoelettriche per illuminare il cielo, e anche se l’esercito sovietico è ad appena cento chilometri ad est e la circolazione dei profughi dal versante orientale abbia da poco cominciato a incomberre sulle risorse abitative della città, nessuno avrebbe mai immaginato un attacco in una metropoli così tranquilla<sup>1</sup>. Ma quella sera, il cupo e lungo suono delle sirene antiaeree segnala un’imminente incursione nemica: 244 bombardieri anglosassoni e i loro *Avro Lancaster*, insieme alle sette tonnel-

<sup>1</sup> Poche settimane prima le uniche protezioni della città, composte da attrezzature leggere e armi depredate ai sovietici, erano state condotte in altre località tedesche, in quelle zone che necessitavano di maggiore difesa (Taylor 2006, 14).

late di bombe e materiali incendiari che trasportano, stanno per compiere una delle più terribili carneficine della storia della Germania<sup>2</sup> (Taylor 2006, 5-16).

L'85 per cento delle abitazioni vengono distrutte e molti edifici storici, come il castello, il teatro dell'opera o la Frauenkirche, subiscono danni irreversibili. Tra i sopravvissuti al “feroce apogeo” di fiamme, vi è la danzatrice Gret Palucca le cui testimonianze sull'evento, pubblicate a più riprese su varie riviste e quotidiani, rappresentano l'inconsolabile dolore vissuto e, al contempo, gli strenui tentativi per non abbandonare la città. Nello specifico è *Im Flammenmeer des Grossen Gartens*<sup>3</sup>, il racconto in cui i ricordi affiorano con maggiore nitidezza, assumendo nel tempo la forma di emblema della distruzione viscerale – di corpo e mente – sperimentata durante l'attacco. In quel tragico giorno di febbraio del 1945, Palucca risiede in una palazzina del Burgerwiese 25, in uno dei più bei giardini paesaggistici di Dresda. Dopo la prima sconcertante detonazione narra che “[...] i vetri delle finestre tintinnarono e caddero a terra in mille pezzi, le porte si spalancarono all'improvviso come per incanto e un violento frastuono risuonò” (Palucca 2008, 63-67). Se nel corso delle prime esplosioni è restia a rintanarsi nel seminterrato, per i successivi assalti non le resta alcuna alternativa. Racconta infatti, che una volta giunta in cantina e aver udito un terribile boato, ha avvertito la sensazione che un ordigno le abbia «sfiorato la testa». Elusa miracolosamente la morte, si ritrova in piedi in un cumulo altissimo di macerie, col sangue che le cola dal naso e si confonde alla fuliggine e ai calcinacci. Quel *Flammenmeer* a cui fa riferimento il titolo dello scritto, è il raccapriccianti mare di fiamme, cadaveri e detriti in cui si imbatte, a quel punto, per trovare una via di scampo nel Grosser Garten, il parco pubblico di Dresda. Solo dopo ore e ore di sofferenza, “[c]on il viso, i capelli e i vestiti bruciati”, riesce finalmente a uscire da quell’inferno e a raggiungere gli amici nel quartiere di Strehlen. Intriso di straziante dolore e commozione, il discorso si conclude con toni ricolmi di speranza per il futuro:

Questa totale mancanza di protezione contro simili attacchi e l'orrore vissuto [...] a Dresda mi hanno scosso profondamente. Non potrò mai dimenticare nella mia

<sup>2</sup> Dopo aver affrontato l'estenuante volo di duemilasettecento chilometri, gli aerei partiti dai campi del Lincolnshire erano giunti in prossimità del loro obiettivo che gli era stato descritto come segue: “Si tratta della settima città della Germania, non molto più piccola di Manchester, e di gran lunga la maggiore area nemica non ancora bombardata. Nel mezzo dell'inverno, con i profughi che si riversavano verso ovest e le truppe che devono riposare, un tetto è considerato preziosissimo, non solo per dare riparo ai lavoratori, ai profughi e alle truppe, ma anche per ospitare i servizi amministrativi evacuati dalle altre aree” (Taylor 2006, 11).

<sup>3</sup> Tutte le traduzioni presenti nel corpo del testo sono a cura dell'autrice del contributo.

vita le esperienze di quel periodo. Dovrebbe essere inteso da tutti gli uomini come segno di sventura, affinché questo crimine, concepito da menti umane barbariche ed eseguito da mani umane crudeli, non si ripeta mai più (Palucca 2008, 63-67).

Ci vorranno alcuni mesi prima che Palucca si ristabilisca nell'amata 'Florenz an der Elbe', poiché gli attacchi aerei proseguiranno fino all'aprile di quell'anno. Il senso di vuoto e smarrimento, per aver dovuto abbandonare la sua città e aver perso molte persone che conosceva, la affliggeranno per lungo tempo.

Nella prima metà del XX secolo, Dresda è un importante centro per la danza moderna. Il promotore di tale risultato è l'austriaco Émile Jacques-Dalcroze che nel 1911 sceglie Hellerau, un quartiere a nord della città sassone, come *location* in cui fondare il suo istituto. Accanto a Jacques-Dalcroze, un'altra esimia figura del panorama teatrale novecentesco è Adolphe Appia. L'incontro tra i due riformatori e i loro principi artistici, avvenuto già nel 1906, si concretizza nel 1912 con la realizzazione del primo *Festspiel*, a cui seguono le messe in scena di *Orfeo ed Euridice* di Gluck (1913) e *L'annuncio a Maria* di Claudel (1914)<sup>4</sup>, facendo di Hellerau uno dei principali poli d'attrazione per il teatro, la musica e la danza.

Ennesima personalità ad essersi radicata nella città sassone è Mary Wigman, l'esponente di spicco della danza espressionista tedesca, la quale predilige Dresda come sede della propria scuola (Pontremoli 2019, 159-162). La *Wigman Schule*, inaugurata nel 1920 e attiva fino al 1942, ha visto tra le sue pareti molti tra i più celebri danzatori dell'espressionismo coreico tedesco e, nel vasto assortimento di talenti di cui è provvista la scuola, è proprio Gret Palucca a calamitare con maggiore insistenza l'interesse dei critici. Ricordata per le straordinarie doti atletiche e i singolari salti verso l'alto, intorno agli anni Venti la giovane Palucca è un vero e proprio astro nascente il cui bagliore continua inarrestabile il suo corso per molti decenni.

Originaria di Monaco di Baviera, Palucca proviene da un breve percorso improntato alla danza classica sotto l'egida del maestro Heinrich Kröller. Non molto tempo dopo, tuttavia, il senso di inadeguatezza e di disagio, causato dalle precise e inflessibili regole del balletto accademico, diviene insopprimibile. Sentendo di appartenere a un universo artistico difforme, governato da una natura libera e audace, individua nella personalità di Mary Wigman e nel suo rivoluzionario linguaggio coreutico, la prossima tappa del suo apprendistato artistico. Gli anni trascorsi alla Wigman Schule si rivelano decisivi per la maturazione della propria formulazione espressiva: allo stesso modo in cui la Wigman è "sostenitrice di una creatività individuale" degli allievi nel ravvisare la "specificità di ogni balle-

<sup>4</sup> L'evento rimase particolarmente impresso all'*entourage* artistico per essere stato il primo esplicito esempio di trasposizione scenica della musica concepita da Jacques-Dalcroze.

rino, riconoscendola e rispettandola come universo indipendente”, così le forme didattiche che Palucca adopera nella propria scuola si fondano sul principio di improvvisazione e sulla liberazione dell’espressività dei singoli studenti, mirando alla costante ricerca delle infinite possibilità di movimento (Iovine 2020, 2-13).

Tali principi, ampliati e approfonditi dagli sperimentatori del Novecento quali Isadora Duncan, Rudolf Laban, Doris Humphrey e molti altri, apriranno le strade ai più recenti studi sul concetto di identità del danzatore. Riportando le considerazioni elaborate dalla studiosa Isabelle Ginot, “si tratta di osservare, a partire da un ambito di riferimento in materia d’identità, come la danza riproduce, reinventa, riflette o contraddice le produzioni identitarie e le relazioni inter-identitarie”; difatti, nel saggio *L’identità, il contemporaneo e i danzatori*, vengono presi in disamina tre studi condotti da Hubert Godard e Isabelle Lau-nay i quali, insieme ai danzatori contemporanei, muovono ricerche a partire dai ricordi di questi ultimi sulla loro formazione: “arrivare o meno a *diventare danzatore*”, conformarsi alle immagini fittizie o reali di questo “*essere danzatore* e alla sua identità percepita al tempo stesso come repressiva e desiderabile”. Ne deriva un’indagine sul “modo in cui la coppia identità/danza contemporanea condensa un certo numero di difficoltà teoriche proprie alla ricerca in danza [...] o piuttosto attraverso le variazioni metodologiche e la scelta degli oggetti” (Ginot 2005, 301-303). Più in generale, le tre analisi si concentrano e dividono su quelli che sono i due grandi campi di definizione dell’identità: un primo, propriamente geografico, associa il concetto di identità a quello di territorio – è un’appartenenza culturale, nazionale o etnica – e si evince da precisi segni di riconoscimento, tipici di una comunità. Il secondo è dettato dai modelli semi-otici e, pertanto, si attiene al segno determinando una comunità sulla base di indici comuni (il colore della pelle, la morfologia, il territorio occupato, l’appartenenza religiosa). Oppure, un’altra definizione di identità riportata da Isabelle Ginot è quella storica o temporale, connotazione che evidenzia l’idea di singolarità e distinzione. Se la geografia tende a circoscrivere un’identità fissa e duratura, la storia la immagina come un eterno divenire, “non come qualcosa che saremmo fin dall’inizio, bensì come qualcosa che ciascuno fabbrica (*perform*) nella quotidianità”; per questo motivo, si fa riferimento a un’identità mutevole e imprevedibile, temporale e dunque “storica”, perfettamente comparabile ai movimenti liberi immaginati da Palucca (Ginot 2005, 303-304).

Per la carriera artistica della danzatrice, gli anni Venti si traducono come il suo periodo d’oro. Le esperienze professionali a cui va incontro non sono rilegati, infatti, solo alle lezioni con la Wigman, ma includono incontri e proficue collaborazioni con gli artisti del Bauhaus, apparizioni sulle più note e accreditate riviste femminili, esibizioni pubbliche su palcoscenici popolari e mostre fotografiche che hanno per soggetto i suoi incomparabili salti verso l’alto. A

ben vedere, sarà proprio la fotografia il mezzo che aiuterà Palucca a costruire il suo iconico profilo di danzatrice. Fin dalla sua invenzione, infatti, la cosiddetta ottava arte punta a cogliere il movimento corporeo, ma per via dei lunghi tempi di esposizione richiesti, che inficiano sulla resa, le fotografie di danza degli anni Dieci e Venti non si realizzano in scena bensì in studio o all'aria aperta e richiedono, in tale circostanza, la riproduzione di gesti specifici (Franco 2017). Tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento si sviluppa nel panorama coreutico una nuova visione che lega fotografia e danza moderna alla "spazializzazione del tempo", dove il luogo fisico in cui si muove il danzatore invade anche lo spazio del tempo, un'estensione che la fotografia tenta di rafforzare al fine di rendere i passaggi cinetici in modo più compiuto (Rabinbach 1990)<sup>5</sup>.

Le prime fotografie scattate a Palucca nel 1924 da Charlotte Rudolph, giovane e promettente fotografa tedesca, presentano la potente qualità dinamica, la tensione muscolare e il "riverbero nello spazio" dei movimenti della danzatrice. Tali immagini diventano fonte d'ispirazione per Wassily Kandinsky, precursore dell'arte astratta. Difatti, lo stile di Kandinsky che fino ad alcuni anni prima era di tendenza espressionista, come dimostra il trattato *Lo Spirituale nell'arte* del 1912, si orienta verso linee nette, punti e archi. Pertanto, dopo un'attenta disamina delle foto scattate da Charlotte Rudolph, Kandinsky elabora una serie di disegni astratti fondati perlopiù sull'equilibrio di chiari rapporti geometrici di linee e curve, convinto che "la costruzione, di rara esattezza, non soltanto della danza nel suo sviluppo temporale, bensì innanzitutto la costruzione esatta di singoli momenti [...] vengono fissati[i] da istantanee [...]. La precisione coinvolge anche le pieghe e i lembi dell'abito. Anche la "materia inerte" si assoggetta alla grande struttura" (Kandinsky 1989)<sup>6</sup>. Queste collaborazioni artistiche tessono un velo di notorietà inossidabile su Palucca comportando, a quel punto, il passaggio più prevedibile e plausibile, ossia l'inaugurazione di una propria scuola.

Rinomata per non aver mai determinato un proprio metodo didattico, l'insegnamento di Palucca si fonda sulla celebrazione della "transitorietà", dove ogni passo o tensione non è mai ripetibile. Sia le lezioni, infatti, che la maggior parte delle esibizioni vengono costantemente improvvisate. A traspor-

<sup>5</sup> È la fase in cui in Germania si afferma la *Körperfunkturbewegung* (Movimento per la cultura del corpo) e la *Lebensreformbewegung* (Movimento per la riforma della vita), dove si procede in direzione di una "decostruzione del corpo", di un allontanamento dai protocolli accademici, rigidi e precisi, volto ad accogliere un'espressività più autentica e naturale, fatta di corpi non necessariamente dotati di specifiche abilità o idoneità fisiche (Franco 2017).

<sup>6</sup> Il frutto di tale esperimento viene pubblicato nel 1926 sulla più rilevante rivista dell'era Weimar, "Das Kunstblatt", e inserito nel suo Punto, Linea e Superficie. Contributo all'analisi degli elementi pittorici col titolo di *Curve di danza* (Kandinsky 2012).

tare l'artista è unicamente la propria “voce interiore” che sonda ogni volta la “gamma infinita” di movimenti e la “profondità” che si cela nella danza (Palucca 1935). L'estetica coreutica di Palucca è costruita, pertanto, sul concetto di improvvisazione e, inoltre, sull'indipendenza della musica e della danza, entrambe governate da leggi autonome.

Nell'anno in cui Dresda diviene vittima del terribile attacco aereo, Palucca era già stata costretta a sospendere le sue attività da parecchi anni. Con l'ascesa di Hitler e del nazismo, i disagi e le coercizioni imposte dal neonato Terzo Reich diventano insostenibili, provocando la chiusura della scuola nel 1939. Intorno al 1946, Palucca viene etichettata dai sovietici come vittima del fascismo (*Opfer des Faschismus*). Durante il regime nazionalsocialista viene classificata, infatti, come *Mischling* di primo grado, ossia non interamente di razza ariana bensì di parziale ascendenza ebraica. Il motivo della sua origine ‘impura’ è da ricondurre alla madre ebraea e, sebbene abbia un peso minore rispetto alla nazionalità del padre, le comporta costanti angustie. Anno dopo anno le difficoltà e le restrizioni divengono sempre più insormontabili fino a quando, nel 1944, viene imposto che anche i ‘meticci ebrei’ siano allontanati da qualunque carica di rilievo all'interno della società. Ciò che accade realmente all'insegnante tra il 1933 e il 1945 è confinato nelle dichiarazioni riportate più tardi, in occasione del sessantesimo anniversario della scuola:

Durante il periodo nazista, venne respinto tutto ciò che era danza moderna. Gradualmente, e questo iniziò già nel 1933, non accettarono più il nostro modo di lavorare. Ero sempre più limitata. Poi, naturalmente, accaddero cose molto crudeli. Mi riferisco al fatto che, naturalmente, avevo anche giovani donne ebrei a scuola. Ma a volte accadeva che, all'improvviso, non c'erano più. Allora provavamo a scoprire dove fossero finiti questi giovani. Così ho anche scoperto che una giovane lettone di grande talento, [...] era stata portata ad Auschwitz. Aveva 16 anni. Quindi lì sono accadute anche cose simili. In seguito è diventato sempre più difficile. Finché [...] la scuola venne chiusa nel 1939. Allora ho iniziato a lavorare da sola. Potevo ancora fare serate come solista – ma limitate. E poi arrivò questo momento, in cui l'arte subì un'interruzione (Palucca in Stabel 2001, 131).

E sarà proprio alle sofferenze sopportate dalla danzatrice durante il regime nazista che Will Grohmann, il nuovo direttore ministeriale della Sassonia – nonché suo amico di vecchia data – si appellerà quando le rilascerà un certificato che le consentirà di allestire nuovamente serate danzanti in tutto il territorio sassone. Tuttavia, come accennato, solo nel giugno del 1946 saranno riconosciuti i dolori e le molestie patite dall'artista durante il regime nazista, fatti che culmineranno nell'elaborazione, da parte del comitato locale, del certificato per le ‘Vittime del Fascismo’. Subito dopo la fine della guerra infatti,

oltre alle assistenze di ordine primario quali generi alimentari, vestiari e abitativi, l'insegnante otterrà il permesso di riaprire la scuola.

In Sassonia si instaura un clima di generale fermento, che guarda al futuro con un sentimento di speranza e fiducia. È l'inizio di un nuovo e fruttuoso periodo nella vita di Palucca, che la vedrà lavorare assiduamente ad un unico piano: la ri-costruzione identitaria e culturale di Dresda. Mentre molti artisti emigrati tornano in città per cercarvi fortuna, lei riprende i suoi corsi al numero 43 di Karcheralle, uno dei pochi edifici scampati alla distruzione, circondandosi del suo precedente *entourage* ‘tecnico’, ovvero il pianista Willy Kehrer, l'insegnante Eva Glaser e la costumista Charlotte Vocke. La Palucca-Schule viene accreditata come scuola di danza dall'Ufficio culturale di Dresda, motivo per il quale sia l'istituto che i suoi iscritti ricevono considerevoli ausili: esenzione dalle tasse scolastiche, accoglienza presso ostelli della gioventù e tessere alimentari. In soli due anni di apertura il numero delle iscrizioni aumenta notevolmente, passando dalle 15 iniziali a circa 45 presenze. In una intervista del 1946 per la «Berliner Rundfunk», l'insegnante dichiara che la scuola accoglie studenti di ogni classe sociale e non pretende una formazione pregressa, giacché l'istituto offre insegnamenti di cultura generale, vantaggiosi per la costituzione di solide basi educative (Palucca 2008, 54). Parallelamente ai corsi di danza classica, balli nazionali, popolari, insegnamenti teorici (quali teorie del ritmo e della musica, studi storici, estetici e linguistici) riservati agli allievi, garantisce percorsi di educazione al movimento per i dipendenti della polizia di Stato e per il personale dell'amministrazione comunale.

I funzionari culturali sovietici, benché imperniati nelle prassi del balletto classico del XIX secolo, sono ampiamente interessati all'arte in ogni sua minuta forma e declinazione e di conseguenza, almeno inizialmente, affascinati dal lavoro innovativo di Palucca. Talvolta arrivano in sala durante le lezioni, e nell'osservarla danzare provano ad addentrarsi nell'ostico concetto di improvvisazione, così insostituibile per la danzatrice. Il rapporto di una di queste visite sovietiche proviene dall'ufficiale culturale Alexej Nikolajewitsch Kotschetow<sup>7</sup>, il quale descrive le peculiari movenze di Palucca con frasi incisive:

Improvvisamente la sua delicata figura si alza davanti ai nostri occhi, per così dire, si raddrizza e con un deciso scatto entra nel ritmo del movimento di marcia.

<sup>7</sup> Alexej Nikolajewitsch Kotschetow è un ufficiale culturale sovietico nato il 21 luglio del 1910. Responsabile del Dipartimento culturale della SMAD (Sowjetische Militäradministration Deutschlands) in Sassonia, lavora dal 1945 a Dresda e a Berlino interessandosi alla riorganizzazione della vita artistica dresdiana; nel 1948 si occupa della messa in scena dell'opera *Optimistischen Tragödie* di Vsevolod Vishnevskiy e nel 1949 dell'allestimento di *Mutter Courage* di Bertolt Brecht. Inoltre, Kotschetow supporta lo sviluppo del settore musicale di Dresda, città in cui organizza anche la prima mostra di arti visive nel luglio 1945 (Kotschetow, 239-252).

Questa varietà di forme di danza, che “tira fuori” dalla melodia, che si ripete con ritmo crescente, è stupefacente. Lì si muove in una formazione rigorosa e densa, inconfondibile nella sua unità. Lì cammina in avanti – un’incarnazione del simbolo della rivoluzione, apprendo la strada al futuro. Sembra come se un’enorme bandiera rossa sventoli sopra la sua testa, che cominci a sventolare nel vento contrario. Probabilmente non ho mai più avuto l’opportunità di vedere una tale cascata di sfumature di forte volontà rivoluzionaria espressa con i mezzi combinati della pantomima e della danza (Kotschetow in Stabel 2001, 138).

Nel danzare *La Marsigliese* dunque, la melodia che in seguito alla prima fase della rivoluzione russa (nel febbraio del 1917) assurge al ruolo di inno nazionale, Palucca sembra rapire sensibilmente l’interesse dell’ufficiale.

Lo scenario che le si presenta nei primi giorni di ripresa dei corsi è sconcertante. Nessuna delle nuove leve conosce musicisti o scrittori stranieri; i nomi di Debussy o Dostoevskij non suonano neanche vagamente familiari. L’era nazista aveva solcato in profondità la memoria delle giovani generazioni oscurando artisti e opere irrinunciabili. Così il suo compito, in questa fase cruciale, procede lungo due direzioni complementari che comprendono da un lato l’insegnante di danza, dall’altro la storica addetta alla ricostruzione artistica degli ultimi anni. Gli studenti devono prendere atto del panorama culturale internazionale, apprenderne le forme e le teorie per poter sviluppare liberamente la propria creatività. La riapertura della scuola costituisce dunque il preludio alla ricostruzione culturale della città e, soprattutto, l’orientamento decisivo verso la danza moderna:

[...] il compito principale della scuola è quello di promuovere la danza moderna di per sé attraverso un’educazione completa e responsabile della prossima generazione. Dopo l’ovvia soppressione di quest’arte dallo stato fascista, è giunto il momento di impegnarsi per il suo ulteriore sviluppo. Dobbiamo essere chiari sul fatto che la giovane generazione è stata privata di così tanti valori spirituali e mentali in tutti i campi, che dobbiamo prima di tutto cercare di trasmettere di nuovo questi valori generali ai giovani, perché in questo modo creiamo prima di tutto il presupposto per l’effettiva formazione artistica professionale. Nel gruppo, nella regia e nelle lezioni di improvvisazione, non solo cerco di impartire una solida conoscenza, ma vorrei anche trasmettere ai miei allievi tutte le esperienze e le intuizioni artistiche e umane che ho raccolto durante tutta la mia carriera. Se la danza può ora svilupparsi di nuovo senza ostacoli, c’è da sperare che si verifichi una sempre maggiore penetrazione dell’arte drammatica con gli elementi della danza. Ad esempio, sto già insegnando agli studenti delle classi di Opera e di teatro all’Accademia di Musica e Teatro, non per educarli ad essere danzatori, ma per condurli, attraverso la pratica della danza, ad una elevata cultura del movimento e ad [essere in grado] di fornire una espressione con-

vincente del movimento. Ci auguriamo che la danza moderna diventi un'arte universalmente riconosciuta, un'arte a cui si applichino gli stessi rigidi modelli della musica e della poesia ma che, come queste arti, si faccia strada nelle aree più ampie del popolo e sia compresa dalla gente - e non sia solo una questione che riguarda solo una ristretta cerchia di interessati (Palucca 2008, 53-54).

*Aufschwung* è il titolo della coreografia che la danzatrice sceglie per la sua prima apparizione postbellica, il 31 luglio 1945. Il termine, che indica ‘ripresa’, ‘rilancio’ ed ‘entusiasmo’ assume un’accezione indubbiamente simbolica. Palucca conosce il pubblico della Tonhalle dresdiana, uno dei numerosi teatri temporanei libero da qualunque ideologia o orientamento politico, e allestito per far fronte al bisogno di rinascita culturale della popolazione; è consapevole che la serata danzante debba provvedere a placare gli spiriti dei presenti e attenuarne le ferite. Sulle musiche di Schumann, Corelli, Scarlatti, Pergolesi, Verdi, e Bizet, ella dà vita a uno spettacolo entusiasmante, tanto da ottenere il tutto esaurito e guadagnare la pianificazione di una nuova data.

Nello stesso mese, il 3 luglio 1945, viene fondata a Berlino la *Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands*, un’associazione culturale della Germania dell’Est volta a smantellare ogni residuo di istanza nazista e a incrementare il totale riassetto della vita intellettuale tedesca. A tal scopo vengono convocate, per ogni settore storico-artistico, le menti più libere della nazione. Accanto ai nomi dello scrittore Bernhard Kellermann, il pittore Karl Hofer, il filologo classico Johannes Stroux, il giornalista Heinz Willmann e il presidente onorario Gerhart Hauptmann (vincitore del premio Nobel per la letteratura nel 1912), compare anche quello di Gret Palucca, inaspettatamente considerata la più autorevole figura nel campo della danza moderna in Germania.

L’impegno assunto per la rinascita della città distrutta si conferma nel 1946 con la candidatura alle elezioni comunali di Dresda per la SED (Sozialistische Einheitspartei Deutschlands). Palucca interpreta l’opportunità che le viene concessa come ‘un riconoscimento’ (Stabel 2001, 52) dell’intenso lavoro svolto negli ultimi anni. È fiduciosa della carica politica conferitale e sicura, come sostiene in un’intervista tenuta lo stesso anno, che il suo percorso possa essere agevolato e in gran parte assistito. Dal 1946 al 1948 è dunque coinvolta, in qualità di operatrice culturale, ‘per plasmare il futuro culturale’ di Dresda. Determinante, infatti, è il contributo che offre per la riorganizzazione complessiva di ogni scuola di danza e istituto di ginnastica presente in città, numerosi sono i fondi che l’artista riesce a ottenere ed erogare, come indispensabile è l’impegno assunto per l’attuazione delle linee guida della riforma.

Ma le cariche sociali delle quali sarà onorata saranno molte altre. Nel 1950 viene fondata l’Akademie der Künste sulla Robert Koch Strasse di Berlino. Palucca è uno dei membri fondatori, nonché la rappresentante della danza mo-

derna nella Repubblica Democratica Tedesca (DDR). Tra gli artisti dell'Accademia figurano Bertolt Brecht, Helene Weigel, Otto Nagel, Erich Engel e molti altri. Ognuno di loro è chiamato a pronunciarsi, e a fornire le proprie competenze, in favore di questioni legate al campo artistico. Far parte di una 'comunità' così prestigiosa, ristabilisce in Palucca un nuovo equilibrio ed è proprio in questo periodo che riceve dalla DDR una seducente proposta: la direzione di una Palucca Schule con sede a Berlino. Benché sorpresa e affascinata dall'offerta, ella intuisce che in quel territorio il vento non spira più a favore della danza espressionista. Palucca sa bene che tale corrente attira sempre meno l'interesse del pubblico ed è ormai contestata anche dalle autorità amministrative. A recuperare il suo spazio è invece il balletto classico (specialmente quello di stampo russo), genere quanto mai lontano dai progetti artistico-formativi dell'insegnante.

In Russia, il balletto classico era stato la forma d'arte che meglio si inseriva nel contesto aristocratico di corte, ma presto gli venne conferita una rilevanza maggiore all'interno del progetto culturale sovietico. All'inizio della Guerra Fredda, le conquiste culturali sovietiche avrebbero dovuto contribuire a dimostrare all'Occidente la preminenza del sistema sovietico sotto ogni aspetto. Al fine di procacciarsi legittimità culturale, l'Unione Sovietica sfruttò il suo balletto davanti ai leader delle nazioni straniere, e ai ricevimenti pubblici i suoi ballerini più stimati si ritrovarono fianco a fianco con i capi di stato. La ballerina del Bol'soj Maja Pliseckaja rammentava:

Li portavano tutti al Bol'soj a vedere i balletti. E quasi sempre, *Il Lago dei Cigni*... Chruščëv era sempre nel palco degli ospiti d'onore. Nikita Sergeevič aveva visto *Il Lago dei Cigni* talmente tante volte da non poterne più. Verso la fine del suo mandato, mi disse: "Se penso che stasera dovrò rivedere un'altra volta *Il Lago dei Cigni*, mi sento male. È un balletto stupendo, ma c'è un limite a tutto. Dopo averlo visto, di notte, nei miei sogni, si alternano tutù bianchi e carri armati" (Ezrahi 2017, 81).

A uno sguardo più attento, come spiega la storica Christina Ezrahi, è emerso come nei primi cinquant'anni di potere sovietico il balletto si rivela essere, tuttavia, più resistente della politica e dell'ideologia; difatti, pur se è impossibile professare una completa autonomia artistica, sia i coreografi quanto i ballerini lavorano duramente per espandere le possibilità espressive della propria arte, andando alla ricerca di nuove strade e modalità volte ad aggirare le intromissioni del regime sovietico. Gli artisti delle compagnie di balletto del Kirov e del Bol'soj infatti, applicano strategie di riappropriazione artistica per contrastare le pretese politico-ideologiche della vita sovietica esigendo la propria indipendenza da un sistema che deve essere obbligatoriamente tollerato. In filigrana, si tratta

di una forma di resistenza la quale non comporta l'esplicita opposizione, bensì un lento e più prudente capovolgimento dei dettami sovietici. Eppure, sebbene la libertà di espressione artistica nella coreografia sovietica sia più ampia di quanto vorrebbero gli stereotipi, vi sono molte restrizioni. In primo luogo, l'idea culturale di partenza si fonda, nell'arte così come in politica, sulla necessaria distinzione tra 'giusto' e 'sbagliato' o, per meglio dire, sulla differenziazione della propria identità tra il concetto di un 'Noi' in contrasto con l'Altro<sup>8</sup>: il balletto sovietico deve dunque contenere elementi che lo distinguano da quello occidentale. Il regime è impenniato su un atteggiamento mentale anti-pluralista il quale non accetta compromessi, limitando in tal modo l'avanzata di nuovi paradigmi estetici. Malgrado esistano alcuni valenti anticonformisti (come il geniale coreografo Leonid Venjaminovic Jakobson), questi vengono ostacolati anche da un'altra convinzione insita nel progetto culturale sovietico: la rinnegazione dell'"arte pura" e la ricerca di una funzione sociale connessa alla danza; il balletto classico che dopo la Rivoluzione era stato accusato di non essere altro che "celebrazione di una bellezza ornamentale e vuota", e che per sua predisposizione è un mezzo non rappresentativo, si trova dunque a fare i conti con la pretesa di un'arte realista. Quest'ultima deve essere uno strumento per attuare il programma sovietico, ossia in grado di plasmare una coscienza popolare socialista. Rifiutando l'astrazione, il modernismo o il formalismo, per via dell'impossibilità di controllarne i pluri-sognificati che da essi provengono, il regime privilegia contenuti narrativi, basati su parole concrete e, dunque, controllabili evitando, così facendo, altre pericolose possibilità interpretative (Ezrahi, *I Cigni del Cremlino*, 245-258).

Pochi anni dopo, infatti, la Commissione Statale per gli Affari Artistici (Staatliche Kommission für Kunstagelegenheiten) pubblica le tesi relative al 'Realismo nell'arte della danza', definendo i modelli e i criteri ideologici che dovranno essere obbligatoriamente adottati da tutte le scuole:

Il patrimonio classico e nazionale nel campo dell'arte della danza è il balletto classico e la danza popolare tedesca. [...] Lo studio della lotta per il realismo socialista nel balletto sovietico è essenziale per la lotta per il realismo socialista nell'arte della danza tedesca. L'arte sovietica mostra l'unica via corretta per l'ulteriore sviluppo dell'arte della danza. [...] La danza espressiva significa scivolare in forme di espressione incomprensibili, incomprensibilità, misticismo e di conseguenza Formalismo (Sporck 1953, 75).

<sup>8</sup> Nel caso del balletto sovietico, a simboleggiare l'"Altro" è fondamentalmente George Balanchine, il suo «figlio perduto» che nel 1924 emigrò in Occidente divenendo uno dei coreografi più importanti del XX secolo. Come è noto, Balanchine è stato un raffinato formalista e principale fautore del balletto neoclassico (Ezrahi 2017, 51-52).

Ma approdare al Realismo nella danza<sup>9</sup> comporta la capacità di osservare correttamente la realtà, facoltà che gli studenti possiedono raramente: “Innanzitutto, precisa Gret Palucca, bisogna risvegliare la capacità di sentire e vedere correttamente, [...]: Su questa base è possibile per l'allievo creare un'idea [...].” La sua opinione, in tal senso, oltre a mettere in luce le scarse attitudini dei suoi studenti all'osservazione del mondo che li circonda, affronta il problema della mancanza di un repertorio adeguato alle istanze proclamate dai documenti della Commissione: “Per questo scopo mancano soprattutto libretti adeguati, e so che la richiesta ai nostri autori non è solo una preoccupazione dei pedagoghi, ma soprattutto dei maestri di danza e dei coreografi” (Palucca 2008, 60-61).

Pertanto, Palucca si ritrova costretta a incorporare nel programma di studi della propria scuola le nuove ‘tendenze’ artistiche e, al fine di salvaguardare i suoi ideali coreutici, inventa la disciplina Neuer Künstlerische Tanz (NKT), volta a produrre una sintesi tra il balletto classico e la danza espressiva. In tal modo, sottraendosi alla più nota materia di studio Ausdrucktanz, attaccata in quegli anni per la sua mancanza di contenuto e attribuita dunque al formalismo, ella spera di poter continuare liberamente a impartire il proprio linguaggio. D'altronde, tutti sono a conoscenza del fatto che Palucca è sprovvista di un metodo didattico: ogni azione compiuta per formulare un sistema specifico è fallita; le sue lezioni non possono essere incasellate in una forma o in uno stile, non possono essere comparate in passi di danza come, di regola, si verifica nel balletto classico. Il concetto che promuove non è dotato di alcuna formula e sezionarlo in tradizionali *arabesque* o *grand jeté* significherebbe insabbiarlo per sempre. Alla Palucca-Schule viene insegnata “la tecnica del salto, dell’oscillazione [...], in modo che ogni studente possa affrontarla in modo auto-creativo, inventarne una propria [...] ed esprimerla con un’inconfondibile calligrafia” questa è la sua visione (Stabel 2001, 164-168). Di conseguenza, nel dicembre 1953, accusata di trasmettere ai suoi studenti un’arte immateriale e priva di significato – e soprattutto inadeguata a fornire basi educative – viene spodestata dalla carica di insegnante. Quella a cui va incontro Palucca, negli anni a seguire, è una ‘temporanea’ pausa pedagogica la quale le consente, ciò malgrado, di focalizzarsi sulla pratica coreografica. Mentre

<sup>9</sup> Com’è noto, il realismo socialista è una corrente che, a partire dal 1934, coinvolge sia il campo letterario che quello artistico. Originatosi in Unione Sovietica e instillatosi come «la nuova arte di Stato», negli anni a seguire dilaga anche nei paesi dell’Europa dell'est e in Germania: “[d]a quel momento accuse di formalismo piovono sugli artisti che si sottraggono al linguaggio ufficiale, vengono attuate massacranti campagne denigratorie sui giornali, i progetti inciampano in continui cavilli burocratici” (Cambiaghi et al. 2020, 249-250).

Berlino evolve sempre più verso i canoni del balletto accademico, a Dresda essa continua, seppur velatamente, a professare la sua unica fede artistica: il Neue Künstlerische Tanz.

Nel 1956 viene celebrato il 750esimo anniversario della fondazione della città e, per tale occasione, coreografa una *Schülersuite* e una *Höfische Tanzformen*, guadagnando il primo importante riconoscimento pubblico come coreografa. La suite concepita per gli allievi è *Aufforderung zum Tanz*, vale a dire un *Invito alla danza*, costruito sulla composizione per pianoforte di Carl Maria von Weber. Percependo nella melodia la potenziale espressione coreutica, Palucca sviluppa con i danzatori il movimento vivo e libero, l'armonia perfetta tra musica e danza. Schivando la trappola del sistematico realismo sociale, la coreografa riversa nella produzione solo la propria variante espressiva e, soprattutto, tedesca. Seppur segnalata dalla critica per non essersi attenuta al modello estetico socialista, la cifra di Palucca non intacca l'ampio riconoscimento ottenuto dall'allestimento, tale da procurarle una comparsa nel film-documentario *Dresden – unvergängliche Stadt* (1956), prodotto dalla DEFA. Con la regia di Walter Marten, il docu-film ripercorre 750 anni della storia di Dresda, mettendo in risalto la fatidica notte del 13 febbraio del 1945 – sfondo del drammatico bombardamento aereo – nonché la successiva ricostruzione. In questa breve panoramica dresiana di 29 minuti, tra i dipinti del Canaletto (il quale ha vissuto nella città per oltre 17 anni), le poesie di Theodor Körner e le musiche di Weber, è possibile scorgere Palucca; con passo lieve la si vede uscire da una grande casa ad Hosterwitz, forse proprio la stessa in cui Weber ha composto gran parte delle proprie opere, e avvicinarsi a un tavolino in giardino, intenta a esaminare il libretto della composizione *Aufforderung zum Tanz*. Traducendo le note in danza, Palucca appronta, insieme ai ballerini apparsi nel giardino pochi istanti dopo, quelle che il regista Marten definisce tra le più belle scene del film. Nuovamente non si era adeguata ad alcun canone classico o romantico, lasciandosi trasportare unicamente dalla musica e dal suo innato istinto artistico. La stampa, che ha largamente notato l'eversivo carattere della coreografa, fedele ai suoi principi di danza libera, resta incantata da questo pubblico affronto. E il noto critico Herbert Ihering, che ha presenziato all'evento, deduce, come riportato sul settimanale «Sonntag», che la modernità è tornata ad essere un classico.

Ma per Palucca l'anniversario della città costituisce un momento nevralgico, che non è solo palcoscenico del suo incorruttibile temperamento, ma una possibilità per ribadire, sempre più esplicitamente, il suo *trait d'union* con Dresda. Datare al 1956 sono infatti anche le parole contenute in *Liebe Stadt Dresden* e pubblicate sul «Sonntag». In questo brevissimo scritto che assume i tratti di una limpida confessione d'amore, l'artista definisce Dresda sua

*Wahlheimat*, patria non nativa ma adottiva, luogo prediletto non commutabile con nessun’altra destinazione. Sono sentimenti che cedono velocemente il posto al senso di identificazione (*Heimat*), che la condurrà a trascorrere, proprio in questa città, tutta la sua vita artistica.

Numerosi sono i premi che riceve negli anni a seguire, come l’assegnazione dell’Ordine al Merito della Patria<sup>10</sup>, conferitole prima in bronzo (1958) e poi in oro (1972), i premi Nazionali per l’Arte e la Letteratura della DDR (1960, 1976, 1981), la medaglia d’oro Johannes R. Becher (1964)<sup>11</sup> e quella Pestalozzi per servizio leale, in argento (1966) e successivamente in oro (1975), il premio Martin Andersen Nexø della città di Dresda (1972) e molti altri ancora, culminando infine nella Gran Croce di Merito con Stella e Nastro a Spalla della Repubblica Federale tedesca (1992). In occasione del suo sessantesimo compleanno, il ministro della cultura Hans Bentzien le attribuisce il titolo di *Professorin*, ricordando pubblicamente il suo triplice ruolo di ballerina, coreografa ed educatrice, senza omettere le lodi per le esperienze indimenticabili che riesce a impartire alla popolazione. Nominata, altresì, membro onorario dell’Associazione dei professionisti del teatro della DDR, partecipa come ambasciatrice culturale a numerosi incontri internazionali.

Dovranno trascorrere diversi anni prima che il Neuer Künstlerische Tanz venga ufficialmente riconosciuto e ottenga il permesso per essere insegnato e, sebbene Palucca abbia dovuto far spazio nella propria scuola anche al balletto classico di stile sovietico, col tempo riuscirà ad affermare la sua idea di danza. Nel 1979 le viene conferita la cittadinanza onoraria di Dresda, le vengono consegnate le chiavi della città e, alcuni anni dopo, viene intitolata una strada a suo nome. Anche il sistema postale tedesco le rende omaggio e nell’ottobre del 1998, ritraendola sul francobollo da 440 Pfennig, la inserisce nella serie *Donne nella storia della Germania*.

Intuitiva e scaltra, Palucca rappresenta per molti dresdiani *eine hoch verehrte Identifikationsfigur*, una personalità venerata con la quale identificarsi e della quale sentirsi onorati (Rannow, “Gret Palucca”). Simbolo di libertà storica e artistica, ella è stata in grado di superare lo spettro nazista e raggiungere le successive imposizioni sovietiche senza recedere mai dai propri principi,

<sup>10</sup> Il premio in bronzo le viene conferito “per gli eccellenti servizi resi nel movimento rivoluzionario tedesco e internazionale del lavoro, nel completo rafforzamento e consolidamento e nella protezione della DDR, nella lotta per la pace e nell’innalzamento della posizione internazionale della DDR”.

<sup>11</sup> La medaglia era una decorazione civile che, a partire dal 1961, veniva assegnata ad individui impegnati nello sviluppo della cultura socialista nella DDR. La cerimonia di premiazione si svolgeva solitamente il 22 maggio, giorno del compleanno del poeta e politico Johannes R. Becher.

preservando la danza moderna dalla paralisi e incrementando, in modo significativo, il prestigio culturale della Repubblica Democratica Tedesca.

## Bibliografia

- Cambiaghi, Mariagabriella et. al, (a cura di). 2020. *Storia del teatro. Scena e spettacolo in Occidente*. Milano-Torino: Pearson Italia.
- Sporck, Martin e Rebling, Eberhard (hrgs.). 1953. *Zur Diskussion: Realismus im Tanz*, Dresden: Verlag der Kunst.
- Ezrahi, Christina. 2017. *I cigni del Cremlino. Balletto e potere nella Russia sovietica*, Roma: Gremese.
- Franco, Susanne. "Salti e scatti. L'immagine dell'*Ausdruckstanz* tra storia e fotografia", in *Engramma*, vol. 1, 150 (2017), n.p.
- Ginot, Isabelle. 2005. "L'identità, il contemporaneo e i danzatori", in Susanne Franco e Marina Nordera (a cura di), *I discorsi della danza*, Torino: Utet Libreria, pp. 301-321.
- Iovine, Iari. "Sulle orme di Gret Palucca. Un equilibrio di contrasti al tempo della Repubblica di Weimar", in *Sinestesieonline/Rifrazioni*, 9, 30, (2020), pp. 1-15.
- Kandinsky. Wassily. 2012. *Punto, Linea, Superficie. Contributo all'analisi degli elementi pittorici*, Milano: Adelphi.
- Kandinsky, Wassily. 1989. *Wassily Kandinsky. Tutti gli scritti*, a cura di Philip Sers, Milano: Feltrinelli.
- Kotschetow, Alexej. "Meine Begegnung mit Dresden", in *Theater der Zeit*, 3 (1985), n.p.
- Palucca, Gret. "Ich Improvisiere!", in *Der Tanz*, 8, 12 (1935).
- Palucca, Gret. 1953/54. "Stellungnahme zu den Problemen des sozialistischen Realismus im Tanz", in *Gret Palucca. Schriften, Interviews, Tanzmanuskripte*, Duvoisin, Huguette e Radrizzani, René, (hrsg.), Basel: Schwabe.
- Palucca, Gret. 2008. "Im Flammenmeer des Grossen Gartens", in *Gret Palucca. Schriften, Interviews, Tanzmanuskripte*, Duvoisin, Huguette e Radrizzani, René, (hrsg.), Basel: Schwabe.
- Palucca, Gret. 1946. "Stichworte für ein Interview", in *Gret Palucca. Schriften, Interviews, Tanzmanuskripte*, Duvoisin, Huguette e Radrizzani, René, (hrsg.), Basel: Schwabe.
- Pontremoli, Alessandro. 2019. *Storia della danza dal Medioevo ai giorni nostri*. Firenze: Le Lettere.
- Rabinbach, Anson. 1990. *The Human Motor. Energy, Fatigue and the Origins of Modernity*, Berkeley-Los Angeles: University of California Press.
- Rannow, Angela. 2016. "Gret Palucca". In *Sächsische Biografie*, Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde (hrsg.), <[>](https://saebi.isgv.de/biografie/Gret_Palucca_(1902-1993)).

Stabel, Ralf. 2001. *Tanz, Palucca! Die Verkörperung einer Leidenschaft. Biographie.* Berlin: Henschel.

Taylor, Frederick. 2006. *Dresda. 13 febbraio 1945: tempesta di fuoco su una città tedesca.* Milano: Mondadori.

PAOLO DI BENEDETTO

## Racconti di rappresentazione (e autorappresentazione) delle città eoliche nelle tradizioni degli Eoli d'Asia: alcune considerazioni

### *Abstract*

Nelle antiche fonti letterarie, l'Eolide d'Asia sembra essere una creazione fondata su rappresentazione ed elaborazione degli antichi: i racconti di fondazione delle città eoliche sono alla base del patrimonio culturale e identitario degli Eoli microasiatici. La prima descrizione dell'*Aiolis* si ritrova in Erodoto (I 149-151), che fornisce la lista delle città eoliche, mentre il resoconto sull'origine di tali città è riportato da Strabone (XIII 1,3 582), che è incentrato sul racconto della migrazione eolica capeggiata da Oreste, figlio del re atride Agamennone. Entrambi i testi contengono elementi riferibili al gruppo etnico degli Eoli: il territorio di partenza e di arrivo, la genealogia e il senso di una storia condivisa. Il presente contributo mira ad una rilettura della tradizione sulla migrazione eolica in chiave etnicistica, nel tentativo di indagare come l'associazione con uno specifico territorio e l'affiliazione ad un mito di discendenza comune e parentela siano, attraverso il filtro della storia intenzionale, alla base della nascita dell'identità eolica in Asia Minore.

Parole chiave: Eoli, Migrazione eolica, Asia Minore, Erodoto, Strabone

### 1. Introduzione

Il contributo che si propone in questa sede mira a prendere in esame le fonti letterarie in rapporto alla rappresentazione delle città eoliche d'Asia Minore e, in generale, dell'Eolide microasiatica. Nello specifico, l'obiettivo è indagare – sul piano dell'analisi dei racconti e tenendo conto di un approccio etnicistico – da un lato, le modalità e i processi di elaborazione storiografica con cui le città eoliche hanno dato inizio alla loro storia sui miti di fondazione e, dall'altro, quale possa essere la genesi dell'identità degli Eoli d'Asia in rapporto al territorio microasiatico in cui essi si sono insediati<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Nel presente contributo, la bibliografia menzionata è stata selezionata seguendo un criterio estremamente selettivo. Le traduzioni dei testi in greco sono a cura dell'autore.

## 2. L'Eolide d'Asia: tra geografia e storia

L'Eolide d'Asia è una regione situata sulle coste occidentali dell'Asia Minore, compresa tra i fiumi Ermo e Caico<sup>2</sup> e includente una precisa area del mar Egeo: la prima individua un'Eolide continentale (con città importanti quali Cuma), della seconda fa parte invece un'Eolide insulare (con le isole di Lesbo e Tenedo). Tale regione si sarebbe costituita in seguito alla migrazione eolica a partire dall'XI secolo a.C.<sup>3</sup>, e in essa si sarebbe gradualmente formata un'identità etnica eolica distinta da quella dell'Eolide della madrepatria<sup>4</sup>.

L'Eolide d'Asia sembra essere, nelle fonti<sup>5</sup>, una creazione nata da una serie di elaborazioni e costruzioni, che hanno alla base il racconto della migrazione eolica e che si sostanziano di diversi strati di tradizione intervenuti nel corso del tempo, modificando l'assetto non soltanto territoriale ma anche culturale e identitario della regione microasiatica stessa<sup>6</sup>. Sono gli eroi dell'*epos* omerico i riferimenti ai quali si agganciano i racconti sulle fondazioni eoliche: prima della migrazione, infatti, l'Eolide non esisteva e, dunque, nei poemi omerici – che fanno riferimento alla guerra di Troia<sup>7</sup> – non se ne fa menzione né si parla di Eoli d'Asia, così come non è presente alcun riferimento a Ioni o Dori in Asia Minore. Benché nelle tradizioni non sia sempre possibile distinguere l'estensione e i confini di questa Eolide, dall'analisi delle fonti emerge che, a un certo punto, in età storica, si sarebbe formata un'area occupata da Αἰολεῖς in un territorio che prese il nome di Αἰολίς, con dei tratti caratteristici e con un'identità propria specifica<sup>8</sup>.

<sup>2</sup> Strab. XIII 1,8 586.

<sup>3</sup> Sulla migrazione eolica cfr., tra gli altri, Càssola (1957, 119-121); Sakellariou (1958, 309-324); Bérard (1959, 1-28, con raccolta di *testimonia*); Angeli Bernardini (1997, 71-79); De Fidio (2005, 423-450); Vanschoonwinkel (2006, 130-133); Rose (2008, 399-430); Fowler (2013, 597-602); Di Benedetto (2019, 39-54).

<sup>4</sup> Il coronimo Eolide è attestato solo nel V secolo a.C., a partire da Erodoto, non sempre in riferimento all'Eolide microasiatica ma anche a quella della Grecia continentale (cfr. *infra*).

<sup>5</sup> Secondo Hdt. VII 176,4, *Aiolis* sarebbe stato l'antico nome della Tessaglia; Thuc. III 102,5 lo riferisce alla zona circostante alle città eoliche di Calidone e Pleurone; Strab. VIII 1,2 333 riporta la notizia per cui gran parte della Grecia continentale sarebbe stata originariamente occupata dagli Eoli.

<sup>6</sup> Gli studiosi moderni sono concordi nel ritenere che la tradizione sulla migrazione eolica sia stata elaborata da Ellanico (cfr. Ambaglio 1980, 138; Fowler 2013, 682-689).

<sup>7</sup> La cronologia tradizionale colloca l'evento negli anni 1194-1184 a.C. (cfr. Eratosth. *FGrHist* 241 F1).

<sup>8</sup> Per quanto riguarda i confini e i limiti dell'Eolide in Asia Minore, che sembrano essere l'esito di graduali acquisizioni territoriali nel corso del tempo e avrebbero alle spalle anche una com-

### 2.1. La rappresentazione dell'Eolide d'Asia in Erodoto

Il primo riferimento all'Eolide d'Asia si rintraccia in una brevissima sezione delle *Storie* di Erodoto, in cui l'autore inserisce una descrizione delle città eoliche esistenti al suo tempo, indicandone i toponimi e le coordinate geografiche<sup>9</sup>. Si tratta dell'*excursus* eolico, presente all'interno del I libro, nel quale lo storico espone la situazione degli Eoli d'Asia sotto il dominio persiano. Si considerino Hdt. I 149,1-2 e 151, 1-2:

149, 1. αῦται μὲν αἱ Ἰάδες πόλιές εἰσι, αἵδε δὲ αἱ Αἰολίδες, Κύμη ἡ Φρικωνὶς καλεομένη, Λήρισαι, Νέον τεῖχος, Τῆμνος, Κίλλα, Νότιον, Αἰγιρόεσσα, Πιτάνη, Αἴγαιαι, Μύρινα, Γρύνεια. αῦται ἔνδεκα Αἰολέων πόλιες αἱ ἀρχαῖαι· μία γὰρ σφεων παρελύθη Σμύρνη ὑπὸ Ἰώνων· ἥσαν γὰρ καὶ αῦται δυώδεκα αἱ ἐν τῇ ἡπείρῳ. 2. οὗτοι δὲ οἱ Αἰολέες χώρην μὲν ἔτυχον κτίσαντες ἀμείνων Ἰώνων, ὥρεον δὲ ἤκουσαν οὐκ ὁμοίως.

151, 1. αῦται μὲν νῦν αἱ ἡπειρώτιδες Αἰολίδες πόλιες, ἔξω τῶν ἐν τῇ Ἱδῃ οἰκημενῶν κεχωρίδαται γὰρ αῦται. 2. οἱ δὲ τὰς νήσους ἔχουσαι πέντε μὲν πόλιες τὴν Λέσβον νέμονται (τὴν γὰρ ἔκτην ἐν τῇ Λέσβῳ οἰκημένην Ἀρίσθιαν ἡνδραπόδισαν Μηθυμναῖοι, ἐόντας ὄμαίμους), ἐν Τενέδῳ δὲ μία οἴκεεται πόλις, καὶ ἐν τῇσι Ἐκατὸν νήσοισι καλεομένησι ἄλλη μία.

149, 1. Queste sono le città ioniche, mentre queste altre sono quelle eoliche: Cuma chiamata *Phrikonis*, Larisa, Neontico, Temno, Cilla, Nozio, Egirusa, Pitane, Ege, Mirina, Grinia. Queste undici sono le antiche città degli Eoli: la sola Smirne fu separata da esse dagli Ioni; infatti, le città sul continente erano anch'esse dodici. 2. E questi Eoli ebbero in sorte di colonizzare una regione più fertile di quella degli Ioni, pur non caratterizzata dallo stesso clima.

151, 1. Queste, dunque, sono le città eoliche del continente (αἱ ἡπειρώτιδες Αἰολίδες πόλιες), tolte quelle situate sull'Ida: infatti, esse sono separate (κεχωρίδαται). 2. Quanto alle città situate sulle isole, cinque si trovano a Lesbo [...]; una sola a Tenedo e una sola anche nelle cosiddette *Hekatonnesoi*<sup>10</sup>.

Erodoto presenta la situazione degli Eoli d'Asia (e, nei precedenti passaggi, di Ioni e Dori) alla vigilia della rivolta ionica, quando le città microasiatiche erano già state inglobate, dalla metà del VI secolo a.C., nell'impero

plessa stratificazione letteraria, cfr. Strab. XIII 1,1 580 e 1,3 582 (estensione fino alla Propontide e Cizicene); per questi aspetti cfr. De Fidio (2007, 5-11).

<sup>9</sup> Cfr. anche il riferimento a V 123.

<sup>10</sup> Il testo è citato secondo l'edizione di Asheri (1988, 168-171).

persiano: in un'altra sezione – che, per i riferimenti narrati, è connessa con il *logos* elico – lo storico riporta la notizia secondo cui Ioni ed Eoli intervennero congiuntamente inviando ambasciatori a Sparta contro la Persia: è l'inizio della rivolta ionica<sup>11</sup>.

Lo storico traccia una linea-guida per delineare il territorio dell'antica Eolide d'Asia, distinguendo le città eoliche sulla base di un criterio geografico e cronologico, che permette di individuare tre regioni: accanto alle dodici ἡπειρώτιδες Αἰολίδες πόλιες, che sarebbero state fondate prima, si collocano le *poleis* eoliche che gravitano intorno al monte Ida, in Troade, e quelle facenti parte dell'Eolide insulare, tra cui Lesbo e Tenedo<sup>12</sup>. Dunque, il passo di Erodoto consente una classificazione delle città eoliche d'Asia in tali macroaree: tra queste, di fatto, le Αἰολέων πόλιες αἱ ἀρχαῖαι, situate nell'Eolide continentale, e Lesbo risalirebbero all'epoca della migrazione eolica<sup>13</sup>. Lo storico, concentrandosi sull'Aiolis continentale, sostiene che le undici città avrebbero fatto parte di una sorta di organismo poleico, che sarebbe nato in età arcaica e avrebbe costituito – in seguito all'espulsione di Smirne, ionizzata da Colofone tra la fine del IX e l'inizio dell'VIII secolo a.C.<sup>14</sup> – l'Endecapoli eolica, un'istituzione che gli storici moderni identificano come 'lega eolica'<sup>15</sup>. Le 'antiche' città degli Eoli costituivano un gruppo, con a capo Cuma, distinto da un'eolicità insulare, alla cui testa vi era Lesbo, che formava un *koinon* separato: in particolare, esse, dato che secondo la tradizione avrebbero fondato più di trenta città, sembra che rivestissero un ruolo di primo piano nel panorama delle fondazioni eoliche come *metropoleis*<sup>16</sup>.

<sup>11</sup> Hdt. I 142,1. L'Eolide non formava un distretto amministrativo unitario sotto l'impero persiano: le città eoliche della Troade dipendevano dalla satrapia di Dascilio, mentre le città dell'Eolide meridionale si trovavano, come le loro vicine ioniche, sotto l'autorità della satrapia di Sardi. Per questi aspetti cfr. Rubinstein (2004, 1034-1035). Sulla rivolta ionica cfr. Tozzi (1978); Nenci (1994).

<sup>12</sup> Secondo Ragone (2016, 125), la determinazione del criterio geografico (le città sulla terraferma), quello cronologico (le antiche città degli Eoli) e quello istituzionale (la Dodecapoli/Endecapoli) sarebbero gli elementi che distinguono – dal punto di vista di Erodoto – l'Eolide continentale rispetto a quella troadica e insulare.

<sup>13</sup> Da un'attenta analisi delle fonti emerge che anche le origini di Tenedo sarebbero da ricondurre alla migrazione eolica (cfr. Pind. *Nem.* XI 43-47).

<sup>14</sup> Su questo aspetto cfr. Moggi (2005, 287-296).

<sup>15</sup> Erodoto non dice nulla a proposito di un'organizzazione religiosa e/o politica comune alle città eoliche, ossia un santuario di culto comune (sede della presunta 'lega eolica'), ma gli studi moderni lo identificherebbero nel santuario di Apollo *Gryneios* (cfr. Beloch 1912, 140).

<sup>16</sup> Cfr. la definizione in Strab. XIII 3,6 622.

## 2.2. La rappresentazione dell'Eolide d'Asia in Strabone

Nella rappresentazione dell'Eolide erodotea, lo storico sembra soltanto alludere alla storia delle fondazioni microasiatiche da parte degli Eoli (cfr. il nesso Cuma - *Phrikonis*), senza però riferirne il racconto sulle origini. Il racconto tradizionale (la *vulgata*) relativo alle *ktiseis* eoliche in Asia Minore è, invece, riportato in un *excursus* del XIII libro della *Geografia* di Strabone, dal quale è possibile trarre che tali fondazioni – anche se in esso non compaiono tutte – sarebbero da connettere con la migrazione eolica. Si prenda in esame l'intera sezione:

XIII 1, 3 582. τέτταροι γάρ δὴ γενεαῖς πρεσβυτέραν φασὶ τὴν Αἰολικὴν ἀποικίαν τῆς Ἰωνικῆς, διατριβὰς δὲ λαβεῖν καὶ χρόνους μακροτέρους. Ὁρέστην μὲν γάρ ἄρξαι τοῦ στόλου, τούτου δ' ἐν Αρκαδίᾳ τελευτήσαντος τὸν βίον διαδέξασθαι τὸν νιὸν αὐτοῦ Πενθίλον, καὶ προελθεῖν μέχρι Θράκης ἐξήκοντα ἔτεσι τῶν Τρωικῶν ὕστερον, ὅπ' αὐτὴν τῶν Ἡρακλειδῶν εἰς Πελοπόννησον κάθοδον εἴτ' Ἀρχέλαον νιὸν ἐκείνου περαιώσαι τὸν Αἰολικὸν στόλον εἰς νῦν Κυζικηνὴν τὴν περὶ τὸ Δασκύλιον· Γρᾶν δὲ τὸν νιὸν τούτου τὸ νεώτατον προελθόντα μέχρι τοῦ Γρανίκου ποταμοῦ καὶ παρεσκευασμένον ἄμεινον περαιώσαι τὸ πλέον τῆς στρατιᾶς εἰς Λέσβον καὶ κατασχεῖν αὐτὴν· Κλεύνην δὲ τὸν Δώρου καὶ Μαλαόν, καὶ αὐτοὺς ἀπογόνους ὄντας Ἀγαμέμνονος, συναγαγεῖν μὲν τὴν στρατιὰν κατὰ τὸν αὐτὸν χρόνον καὶ δὲ τὸν Πενθίλον, ἀλλὰ τὸν μὲν τοῦ Πενθίλου στόλον φθῆναι περαιωθέντα ἐκ τῆς Θράκης εἰς τὴν Ασίαν, τούτους δὲ περὶ τὴν Λοκρίδα καὶ τὸ Φρίκιον ὄρος διατριψαι πολὺν χρόνον, ὕστερον δὲ διαβάντας κτίσαι τὴν Κύμην τὴν Φρικωνίδα κληθεῖσαν ἀπὸ τοῦ Λοκρικοῦ ὄρους<sup>17</sup>.

XIII 1, 3 582. Dicono, infatti, che la migrazione eolica sia appunto di quattro generazioni precedente a quella ionica ma che abbia avuto ritardi e tempi più lunghi. Oreste, infatti, era a capo della spedizione, ma, morto in Arcadia, gli successe suo figlio Pentilo, e costui giunse fino in Tracia sessant'anni dopo la guerra di Troia, al tempo del ritorno degli Eraclidi nel Peloponneso; in seguito, il figlio di costui, Archelao, condusse la spedizione eolica verso l'attuale Cizicene, quella presso la regione del Dascilio; poi, il figlio più giovane di costui, Gra, dopo essere avanzato fino al fiume Granico ed essersi preparato meglio, condusse la maggior parte dell'esercito a Lesbo e la occupò; invece, Cleve, figlio di Doro, e Malao, che erano anch'essi discendenti di Agamennone, radunarono l'esercito nello stesso tempo in cui lo faceva anche Pentilo, ma la spedizione di Pentilo giunse prima procedendo dalla Tracia verso l'Asia, mentre costoro indugiarono per molto tempo nei pressi della Locride e del monte *Phrikion*, e in seguito, dopo essere passati oltre, fondarono Cuma detta *Phrikonis* dal monte della Locride.

<sup>17</sup> Il testo è citato secondo l'edizione di Radt 2004, pp. 530-531.

Si nota, rispetto al racconto erodoteo, la differenza di impianto della narrazione di Strabone, che, nella determinazione del territorio e della storia dell’Eolide, si focalizza con dovizia di particolari sulle origini degli Eoli d’Asia<sup>18</sup>. Il contesto in cui si inserisce tale *excursus* è da connettere con un dibattito circa l’opinione degli antichi sui confini dell’Eolide: Strabone, in apertura al XIII libro, pone il confronto tra il testo omerico sulla localizzazione della Troade<sup>19</sup> e le interpretazioni degli esegeti omerici<sup>20</sup> e, giungendo a identificare la Troade con l’Eolide – concordemente con la tradizione erodotea e con ogni probabilità sulla scorta di Demetrio di Scepsi<sup>21</sup> – definisce la Αἰολίς νῦν ἴδιως λεγομένη<sup>22</sup>.

Secondo la tradizione recepita dal geografo, l’*archaiologia* delle città eoliche sarebbe da collegare con la migrazione eolica, precisamente al tempo della generazione successiva degli eroi dell’*epos*<sup>23</sup>, in un periodo da riferire a quattro generazioni prima della migrazione ionica<sup>24</sup>. Nell’*excursus* straboniano, la migrazione eolica è rappresentata come l’avvicendarsi dei discendenti di Agamennone nel ruolo di guida dei vari *stoloi*<sup>25</sup>: quattro sono le tappe del movimento migratorio, che corrispondono alle quattro generazioni entro cui esso si dipana. La spedizione sarebbe stata allestita sia via terra sia via mare: l’organizzazione è affidata, da un lato, a Oreste (figlio di Agamennone) e ai suoi discendenti Pentilidi (Pentilo, Archelao e Gra) – che partono dalla Beo-

<sup>18</sup> Il gusto catalogico di Erodoto, ben diverso dall’andamento narrativo di Strabone, sembrerebbe rimandare a modalità espositive tipiche dell’epoca arcaica: si pensi, ad esempio, al *Catalogo delle navi* in *Il.* II 484-759 e alle varie sezioni della *Teogonia* esiodea.

<sup>19</sup> Relativamente ai confini della Troade – la cui definizione territoriale è connessa con quella dell’Eolide –, gli antichi non avevano opinioni concordi: nella tradizione omerica, la Troade iniziava dall’Esepo (*Il.* II 825); in Eudosso (fr. 336 Lasserre) da Priapo, presso le foci del Granico; in Damaste di Sigeo (*FGrHist* 5 F9) dalle foci dell’Ermo fino al Letto; secondo Eforo (*FGrHist* 70 F164), da Abido a Cuma. Sulla Troade resta un punto di riferimento Leaf (1923), ma cfr., di recente, Chiai (2017).

<sup>20</sup> Sul problema del rapporto tra Omero e Strabone cfr. Biraschi (2000, 48-53).

<sup>21</sup> Cfr. Gaede (1880, 22) e Leaf (1916-1917, 23-47).

<sup>22</sup> XIII 1,8 586.

<sup>23</sup> È attestata, poi, un’altra tradizione (Demon *FGrHist* 327 F17), in base alla quale il comando della spedizione sarebbe passato prima a Tisameno e Comete e infine a Gra (una generazione più tardi).

<sup>24</sup> Cfr. anche Pherec. *FGrHist* 3 F155 (= Strab. XIV 1, 3 632).

<sup>25</sup> In realtà, sarebbe attestata almeno un’altra spedizione eolica: si tratta di quella alla volta della fondazione di Tenedo, di cui si hanno notizie da Pind. *Nem.* XI 43.47 (l’ecista è Oreste).

zia/Tessaglia – e, dall’altro, agli *apogonoi* di Agamennone (Cleve e Malao), che muovono dalla zona intorno al monte *Phrikion*, in Locride<sup>26</sup>. I due percorsi portano rispettivamente alla colonizzazione di Lesbo e alla fondazione di Cuma, riferimenti geografici che individuano i due poli del mondo eolico d’Asia.

La strutturazione dell’iter ‘apecistico’ in quattro generazioni così marcate avrebbe l’obiettivo di etichettare come ‘eoliche’ quelle fondazioni che fanno capo a Lesbo e Cuma, garanti di eolicità, e di individuare – attraverso due distinti percorsi e genealogie – i confini dell’Eolide settentrionale e insulare (Pentilidi) e dell’Eolide meridionale (Agamennonidi). I due diversi itinerari sono, poi, anche funzionali alla diversa rappresentazione delle zone occupate: il dato più evidente che si trae dal racconto straboniano è il legame degli ecisti eolici con il γένος di Agamennone, dato che accomuna sia i Pentilidi sia gli Agamennonidi Friconi (καὶ αὐτοὺς ἀπογόνους ὄντας Ἀγαμέμνονος) ma che si realizza secondo articolazioni generazionali diverse. Le tradizioni di Cuma e Lesbo sono, infatti, rappresentate, da una parte, da un nucleo pentilide (con Oreste e i suoi discendenti Pentilo, Archelao e Gra) e, dall’altra, da un nucleo agamennonide (con Cleve e Malao, diretti *apogonoi* di Agamennone)<sup>27</sup>: pertanto, l’origine degli Eoli trova la sua radice nel racconto mitico in cui protagonisti dell’ἀποικία sono figure della dinastia atride.

Il resoconto di Strabone si configura come un sunto generico delle storie di fondazioni in qualche modo incastrate tra di loro e fa riferimento non soltanto al tipo di percorso che gli ecisti hanno intrapreso dalla madrepatria ma anche al momento in cui gli Eoli si sarebbero insediati su quel territorio nel quale, in seguito, si sarebbero riconosciuti come *ethnos*.

### 3. La formazione dell’identità degli Eoli d’Asia

Gli *excursus* di Erodoto e di Strabone presi in esame contengono alcuni elementi del racconto sulla migrazione che possono essere messi in rapporto con la genesi dell’identità degli Eoli: a) il territorio di partenza e quello a cui essi sono associati; b) la comune discendenza degli ecisti dalla linea atride.

I suddetti elementi farebbero parte del passato comune condiviso di tutto il gruppo eolico in terra d’Asia e costituiscono due aspetti che corrisponde-

<sup>26</sup> Cfr. Strab. XIII 3,3 621. La tradizione secondo cui gli ecisti eolici provengono dal *Phrikion* locrese è documentata anche in Hellan. *FGrHist* 4 F 80 (= Steph. Byz. s.v. Φρίκιον [φ 104 Billerbeck]).

<sup>27</sup> Sulla genealogia agamennonide e pentilide cfr. Carlier (1984, 459-463); Di Benedetto (2020a, 37-50).

rebbero – secondo gli studi di *Ethnicity* (in particolare, di Jonathan Hall) – alle caratteristiche di un ‘gruppo etnico’: esso è, infatti, un processo dinamico che si definisce sulla base di due *markers* (affiliazione ad un mito di comune discendenza e parentela, che implica anche il senso di una storia condivisa; associazione con un territorio specifico)<sup>28</sup>. Tale meccanismo sembra essere operante nel caso degli Eoli microasiatici, se si considerano la terra di migrazione e la comune ascendenza atride.

In questo discorso, bisogna tenere conto di un aspetto fondamentale, nel momento in cui ci si approccia al ‘fare storia’ per i Greci: le *archaiologiai*, ossia i miti di fondazione e origine delle città, sono considerate dagli antichi come un racconto costruito e percepito quale ‘storia’, fondamento del passato comune condiviso e delle tradizioni identitarie locali. In ambito eolico microasiatico, il processo di formazione dell’identità si realizza in età arcaica, quando le *poleis* definiscono un nesso con il passato troiano, dunque attraverso la storicizzazione di quel mito che diviene il passato comune<sup>29</sup>: nel caso degli Eoli d’Asia, il riferimento è rappresentato dalla Troade (e dai territori che erano nelle mani di Priamo), di cui si impossessa il re atride Agamennone, condottiero e vincitore della guerra di Troia ma anche capostipite degli Eoli stessi.

È opportuno, a questo punto, focalizzare l’attenzione sugli aspetti che abbiamo incontrato nel racconto sulla migrazione, che permettono l’identificazione del territorio dell’Αἰολίς in rapporto alla formazione dell’identità degli Αἰολεῖς. Come ha abbondantemente dimostrato Alfonso Mele (2005), l’identità degli Eoli d’Asia si sarebbe costituita *in loco* nel mescolarsi tra componenti etniche diverse in sedi microasiatiche, pur affondando le radici nelle terre di partenza dei coloni, e non avrebbe alcun legame con le tradizioni metropolitane che si riferiscono ad un nucleo mitico che considera l’eponimo Αἴολος come capostipite (con sede in Tessaglia)<sup>30</sup>; gli Eoli d’Asia, invece, ricondurrebbero le loro origini agli Atridi, e le loro sedi sarebbero da collocare nel Peloponneso in quanto Pelopidi, benché aventi ascendenze anatoliche (segnatamente, frigie)<sup>31</sup>. Tale assunto è divenuto un caposaldo nella storia degli studi e sarà da tenere presente per tutto il corso di questo contributo. Diversamente G. Ragone ricostruisce la formazione dell’identità degli Eoli partendo non da Agamennone, bensì dal padre Pelope, ipotizzando che

<sup>28</sup> Hall (2002, 9).

<sup>29</sup> Per questo problema cfr., in particolare, (Erskine 2001).

<sup>30</sup> Il. VI 153-154; *Eoie* fr. 10 a, 25-34 M.-W. Sulla genealogia di *Aiolos* e le tradizioni legate agli Αἰολίδαι cfr. Brancaccio (2005, 27-32); Fowler (2013, 153-154, con raccolta di *testimonia*).

<sup>31</sup> Mele (2005, 15-24).

a costui risalirebbero una serie di fondazioni in Eolide, che si collocano in un periodo precedente alla guerra di Troia: tra le spedizioni si annovera anche un transito sul sito della futura Cuma, la quale, perciò, sarebbe stata fondata da Pelope stesso. Il momento pelopide cumeo “istituisce il diritto di possesso del territorio da parte dei Pelopidi”, che sarà rivendicato successivamente dagli archegeti della spedizione eolica (gli agamennonidi Cleve e Malao): in un’ottica ‘pre-coloniale’, la migrazione eolica si configurerebbe, dunque, come un *nostos* e un re-impossessarsi da parte della dinastia atride del suolo microasiatico, già di appartenenza mitica (Pelope); in tal modo, si ascriverebbe allo stesso Pelope il ruolo di fondatore dell’identità etnica degli Eoli d’Asia<sup>32</sup>.

Le ipotesi dei due studiosi, pur partendo da presupposti differenti, convergono verso un’unica direzione<sup>33</sup>: si cercherà ora di formulare ulteriori considerazioni alla luce delle precedenti osservazioni.

Le osservazioni di Giuseppe Ragone andrebbero alla ricerca di un momento ancora precedente alla migrazione eolica, in cui non sarebbe attestata alcuna fondazione in Asia Minore e che risalirebbe ad un periodo anteriore alla guerra di Troia: di fatto, si individuerebbe un momento più antico delle origini atridi e della legittimazione del possesso atride stesso sul suolo microasiatico. In tal senso, la guerra di Troia sarebbe da considerare come il discriminé – rispetto alle tradizioni metropolitane – che è alla base della nascita delle tradizioni ‘eoliche’, nonché di un’identità eolica in sede microasiatica. In questo modo, gli Eoli d’Asia – stando alle considerazioni di A. Mele – avrebbero elaborato, nella costruzione della loro storia, un complesso di tradizioni e di miti di fondazione con i quali negavano le loro origini metropolitane e la loro identità etnico-culturale dipendente dall’eroe eponimo *Aiolos*, rivendicando invece una propria nuova identità sulla base del momento della migrazione. Gli Eoli d’Asia, presumibilmente facendo leva sulle ascendenze microasiatiche degli Atridi – essendo il nonno di Agamennone, Tantalo, di origini frigie –, avrebbero creato (o sistemato) una tradizione in base alla quale (molte del) le loro fondazioni sarebbero state riconducibili all’azione ecistica dei discendenti di Agamennone, dunque una generazione dopo gli eroi partecipanti ai *Troika*. È questo il riferimento mitico a cui si connettono gli Eoli d’Asia, che invece smentiscono di fatto qualsiasi rapporto diretto con *Aiolos* e l’*Aiolis* continentale.

<sup>32</sup> Ragone (2016, 138-140). Sulla genealogia dei Pelopidi e sui problemi a essa connessi cfr., tra gli altri, Fowler (2013, 426-441).

<sup>33</sup> Cfr., in questo senso, anche gli studi di Hall (2002, 71-73); Rose (2008, 415-416); Beck (2019, 393-402).

Poste tali osservazioni, pertanto, si può ipotizzare che la rivendicazione delle fondazioni eoliche in Asia Minore si fondi almeno su due livelli di elaborazione sul piano miti-storico:

- a) un primo livello è dato dall'origine della spedizione in Aulide di Beozia – lo stesso luogo da cui partirono i partecipanti alla guerra di Troia<sup>34</sup> – e dalla conquista delle cento città da parte di Achille<sup>35</sup> (per conto di Agamennone), tra cui i territori stessi di Lesbo<sup>36</sup>, Tenedo<sup>37</sup> e Cuma<sup>38</sup>; tali tradizioni garantirebbero un *continuum* rispetto alla zona di partenza della migrazione e quella di arrivo;
- b) un secondo livello è determinato dalla legittimazione della continuità del possesso di quei territori che erano un tempo di Priamo e che poi sono stati conquistati da Agamennone.

Da tali elementi emerge la volontà da parte degli Eoli d'Asia di rapportare le proprie origini, e dunque la propria archaiologia, al re condottiero della guerra di Troia e padre dell'ecista della migrazione, al quale divennero soggetti appunto i territori su cui gli Eoli si sono insediati. In questa ‘costruzione della storia’, sarebbe la vittoria dell'Atride il fondamento attraverso il quale gli Eoli d'Asia avrebbero legittimato la loro continuità territoriale in Asia Minore (*in primis*, in Troade)<sup>39</sup> e il possesso delle terre un tempo di Priamo; e tale legittimazione si sarebbe riflessa anche da un punto di vista genealogico, in quanto gli Eoli non discendevano da *Aiolos*<sup>40</sup>.

In altre parole, la presa di possesso su questi territori avrebbe rappresentato il nucleo per una diversa identità che si agganciava alla famiglia dell'Atride e che si sarebbe, poi, costituita – sotto il profilo etnico-identitario – con l'arrivo

<sup>34</sup> *Il.* II 303-304; cfr. anche Strab. XIII 1, 3 582.

<sup>35</sup> Achille sarebbe il “fautore della grecità di buona parte dell'Eolide” (cfr. Coppola 2005, 285).

<sup>36</sup> *Il.* IX 128-130; 270-272; 664-665.

<sup>37</sup> *Il.* XI 624-627.

<sup>38</sup> *Il.* IX 325-329; cfr. anche Ps.-Ap. III 33.

<sup>39</sup> Cfr. Hdt. V 94, 2.

<sup>40</sup> Va notato che la creazione di un'Eolide in termini geografici sarebbe avvenuta dopo la guerra di Troia o, meglio, con la storicizzazione di quel mito in chiave locale: la sovrapposizione al regno di Priamo sarebbe stata funzionale alla legittimazione dell'occupazione della regione da parte degli Eoli che, sotto la guida dei discendenti di Agamennone, rivendicavano il possesso del territorio conquistato in precedenza dal γένος degli Atridi.

di popoli e flussi migratori che componevano il gruppo che le fonti chiamano Αἰολέων στρατιά<sup>41</sup>: l’insieme di queste componenti avrebbe portato gradualmente alla formazione del territorio denominato Eolide. È dall’immagine della pluralità di ἔθνη che avrebbero partecipato alla migrazione, articolata in svariate ondate, che gli Eoli si auto-definiscono come αἰόλοι ‘variopinti, misti’<sup>42</sup>: le loro sedi di partenza sono, infatti, varie (Beoti, Locresi, Spartani, Argivi, Peloponnesiaci, Tessali). Gli Eoli, dunque, costruirebbero la loro identità non solo sul piano del territorio e della genealogia ma anche sulla base del principio identitario di essere/‘sentirsi’ diversi: in virtù dell’eterogenea composizione della loro spedizione, essi avrebbero cominciato – secondo il meccanismo della *self-consciousness*<sup>43</sup> – a percepirci come Eoli in quanto Αἰόλοι/ αἰόλοι – divenendo, quindi, Αἰολεῖς – in seguito al momento dell’arrivo in Asia Minore e all’insediamento definitivo nella loro Αἰολίς.

#### 4. Considerazioni conclusive

Alla luce delle considerazioni formulate, sembra proponibile una ricostruzione dell’identità eolica secondo i criteri etnicistici, basata sul riconoscimento del territorio e dell’affiliazione alla genealogia atride<sup>44</sup>. Nel racconto di Strab. XIII 1,3 582 sulla migrazione eolica, risulterebbero operanti tre elementi: il meccanismo della genealogia, l’elaborazione di un racconto di comune origine e il legame con il territorio condiviso. Tali elementi si allineano perfettamente con le funzioni espresse dai due *markers* identitari, che – come si è osservato sopra – definiscono un gruppo etnico:

- a) il riconoscimento in un mito di comune discendenza, ossia il passato comune condiviso rappresentato dalla partecipazione di svariate componenti etniche alla migrazione eolica e dall’attribuzione di una genealogia agamennonide;

<sup>41</sup> Pind. *Nem.* XI 43-47, per cui cfr. Polito (2005, 187-199).

<sup>42</sup> Hellan. *FGrHist* 4 F 32 (ἐκ ποικίλων τόπων); Menecl. Barc. *FGrHist* 270 F10 (ἐκ πολλῶν ἔθνῶν); Ps.-Hdt. *Vita Hom.* 1 (παντοδύτα ἔθνεα Ελληνικά); Eust. *Comm.ad. Dion. Per.* 820 (*GGM* II, 361, ποικίλων τινῶν καὶ μιγάδων ἀνθρώπων); Lyc. *Alex.* 1377 (σύν πολυγλώσσῳ στρατῷ).

<sup>43</sup> Su questo aspetto cfr., tra gli altri, Gehrke (2001, 298-299).

<sup>44</sup> Per completezza, va detto che, nello studio dell’identità eolica microasiatica, non si può pre-scindere dalle tradizioni amazzoniche che caratterizzano le stesse fondazioni eoliche, ma che in questa sede non è stato possibile affrontare: per questo aspetto e per le diverse letture di queste tradizioni si rinvia Blok (1996, 81-99); Moscati Castelnuovo (1999, 137-164); Ragone (2005, 315-358); Di Benedetto (2020b, 135-156).

- b) l'associazione con un territorio specifico, individuabile nel luogo di origine della migrazione (Beozia/Tessaglia, Locride) e nel luogo di arrivo, cioè la terra di migrazione che è il presupposto a partire dal quale si forma la nuova identità in Asia Minore.

È il gruppo che acquista la consapevolezza di essere tale una volta giunto sul nuovo territorio, diverso da quello di origine, e riconoscendo di associarsi all'ecista della migrazione: il gruppo degli Eoli si determinerebbe con il processo di affiliazione ad un antenato comune (*self-ascription*), il re condottiero (Agamennone/Oreste) che conferisce l'identità precisa all'*ethnos*<sup>45</sup> e al quale risalgono la conquista e la conseguente legittimazione di quelle terre; l'altro elemento riguarda il processo di associazione con il territorio in cui gli Eoli si auto-riconoscono e si auto-rappresentano; attraverso tale meccanismo identitario gli Eoli hanno la percezione di essere Eoli, cioè si auto-identificano in un gruppo coeso, con caratteristiche comuni condivise (cultura, storia, territorio).

La migrazione – come è stato recentemente osservato nel caso dei racconti sulla migrazione ionica – “costituisce la parte più significativa di quel mito di comune origine”<sup>46</sup>: nel caso degli Eoli, tale visione emerge pienamente, attraverso l'immagine dell'arrivo del popolo sul territorio e la parentela/stirpe atride, dal racconto confluito in Strabone, che sembra essere il risultato di una stratificazione di tradizioni<sup>47</sup>; nel racconto riportato da Erodoto, invece, sembrerebbe possibile leggere tracce del mito di comune origine degli Eoli nell'idea dell'antichità delle città, dietro cui si celerebbe una storia o una sua elaborazione. Alla base di questo meccanismo, in ogni caso, risiede il ricordo della partenza da una comune zona di origine: si può, pertanto, affermare che la rappresentazione dell'identità degli Eoli sarebbe fondata su ricordi, elaborazioni e percezioni stratificate nel corso del tempo; inoltre, essa sembra essere connessa anche con un ‘sentirsi’ *ethnos* e, quindi, parte di un gruppo ben identificato e avente un proprio sistema di tradizioni e costruzione identitaria.

In conclusione, gli elementi che si rintracciano negli *excursus* di Erodoto e Strabone sulla *Aiolische Wanderung* sembrerebbero mettere in luce un'elaborazione relativa alla rappresentazione del territorio su cui gli Eoli si sono insediati e del passato comune condiviso che diventa la storia delle loro origini. L'individuazione del passato per mezzo del filtro della ‘storia intenzionale’ e della ‘memoria cultura-

<sup>45</sup> Un caso simile è quello relativo alla ionica Colofone, città che per allinearsi alla tradizione ionica si auto-attribuisce un re codride (cfr. Polito 2019, 21-33).

<sup>46</sup> Polito (2018, 34).

<sup>47</sup> Sulla *Quellenforschung* nel racconto straboniano cfr. De Fidio (2005, 423-450).

le<sup>48</sup> apparirebbe fondamentale nel percorso della formazione delle tradizioni degli Eoli, che affermano la loro identità in quanto ‘mescolatisi’ in terra d’Asia; in altre parole, è l’alterità rispetto alla terra di origine a costituirne il principio identitario. In Erodoto (solo in parte) e in Strabone – benché riflettano due epoche completamente diverse e partano da obiettivi e finalità differenti (l’uno descrivendo l’Asia Minore ai tempi della rivolta ionica e oltre, l’altro rielaborando l’immagine di una tradizione attinta da fonti a lui precedenti) – si possono rinvenire tracce del processo di etnogenesi degli Eoli: nei racconti di fondazione, infatti, vi sarebbe l’immagine di una provenienza in qualche modo comune, ma che la tradizione, di generazione in generazione, sarebbe intervenuta a rileggere, modificare e reinterpretare, a seconda delle diverse contingenze storiche e identitarie. In definitiva, i racconti conservati dalle fonti, in quest’ottica storiografica e soprattutto in un’ottica di *Intentionale Geschichte*, avrebbero rappresentato, con ogni probabilità, la volontà da parte degli Eoli di emergere e (auto-)rappresentarsi all’interno di un ‘racconto’ comune: i racconti sulle *archaiologiai* eoliche non avrebbero rispecchiato sempre una realtà storica autentica, bensì delle elaborazioni, costruite e ricostruite di volta in volta a in base ai contesti storici. Tutto ciò costituirebbe, nel caso degli Eoli d’Asia, il fondamento imprescindibile di quel ‘mito-motore’ – caro agli studi etnicistici<sup>49</sup> – che è alla base della formazione delle tradizioni e dell’identità di un gruppo etnico.

### Bibliografia

- Ambaglio, Delfino. 1980. *L’opera storiografica di Ellanico di Lesbo*. Biblioteca di studi antichi. Giardini Editore: Pisa.
- Angeli Bernardini, Paola. 1997. “Oreste, gli Orestidi e il ruolo della Beozia nella migrazione eolica”. In *Recent Developments in the History and Archaeology of Central Greece. Proceedings of the 6th International Boeotian Conference*, John Bintliff (ed.), pp. 71-79. Oxford: BAR International Series 666.
- Asher, David. 1988. *Erodoto. Le Storie. Libro I. La Lidia e la Persia*. Vol. I. Testo e commento a cura di David Asher. Traduzione di Virginio Antelami. Fondazione Lorenzo Valla. Milano: Arnoldo Mondadori Editore.

<sup>48</sup> Per ‘storia intenzionale’ si intende l’elaborazione della storia (composta di un nucleo di verità storica, di ricordi e di percezioni, ma soggetta anche a manipolazioni) attraverso cui una comunità – o parte di essa – rappresenta le proprie origini con la costruzione e la ri-costruzione del proprio passato in rapporto ad esigenze identitarie contingenti e in un determinato momento storico: per questo aspetto cfr., Gehrke (2010, 15-16). Sulla ‘memoria culturale’ – ovvero il complesso sistema di culture, memorie, rappresentazioni e simboli di una comunità, che formano l’identità collettiva attraverso il tempo – cfr. Assman (1997, XV-XX, 12-13, 26-29).

<sup>49</sup> Smith 1992, 71.

- Assman, Jan. 1997. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. Munich: Beck Verlag.
- Beck, Hans. 2019. "The Aiolians – A Phantom *Ethnos*?" In *Ethnos and Koinon. Studies in Ancient Greek Ethnicity and Federalism*, a cura di Hans Beck, Kostas Buraselis, Alex McAuley, pp. 385-404. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Beloch, Karl Julius. 1912. *Griechische Geschichte*. Vol. I. Strassburg: Verlag von Karl J. Trübner.
- Bérard, Jean. 1959. "La migration éolienne". *Revue Archéologique*, 1, pp. 1-28.
- Biraschi, Anna Maria. 2000. "Omero e aspetti della tradizione omerica nei libri straboniani sull'Asia Minore". In *Strabone e l'Asia Minore. Atti del X Incontro Perugino di Storia della Storiografia e sul Mondo Antico (25-28 maggio 1997)*, Anna Maria Biraschi, Giovanni Salmeri (a cura di), pp. 48-53. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- Blok, Josine H. 1996. "A Tale of many Cities. Amazons in the Mythical Past of Greek Cities in Asia Minor". In *Proof and Persuasion. Essay on Authority, Objectivity and Evidence*, Suzanne Marchland, Elizabeth Lunbeck (eds.). Shelby Cullom Davis Center for Historical Studies, pp. 81-99. Turnhout: Brepols Publishers.
- Brancaccio, Ida. 2005. "Aioleis, Aiolas, Aiolidai: ampiezza di una tradizione". In *Eoli ed Eolide tra madrepatria e colonie*, Alfonso Mele, Maria Luisa Napolitano, Amedeo Visconti (a cura di), pp. 25-54. Napoli: Luciano Editore.
- Carlier, Pierre. 1984. *La royaute en Grèce avant Alexandre*. Strasbourg : AECR, Etudes et travaux VI.
- Càssola, Filippo. 1957. *La Ionia nel mondo miceneo*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- Chiai, Gian Franco. 2017. *Troia, la Troade ed il Nord Egeo nelle tradizioni mitiche greche. Contributo alla ricostruzione della geografia mitica di una regione nella memoria culturale greca*. Mittelmeerstudien, Band 16. Paderborn: Wilhelm Fink & Ferdinand Schöningh.
- Coppola, Giulio. 2005. "Mileto/Mitilene: elementi di conflittualità ionico-eolica". In *Eoli ed Eolide tra madrepatria e colonie*, Alfonso Mele, Maria Luisa Napolitano, Amedeo Visconti (a cura di), pp. 261-286. Napoli: Luciano Editore.
- De Fidio, Pia. 2005. "Eforo e le tradizioni sulla migrazione eolica". In *Eoli ed Eolide tra madrepatria e colonie*, Alfonso Mele, Maria Luisa Napolitano, Amedeo Visconti (a cura di), pp. 423-450. Napoli: Luciano Editore.
- De Fidio, Pia. 2007. "Un'eco di propaganda pergamenata in Strabone? Per una rilettura di XIII 1, 3 C 582". *La Parola del Passato* 62, pp. 5-52.
- Di Benedetto, Paolo. 2019. "Migrazione e potere: dinamiche etniche e appropriazione eolica nei territori d'Asia Minore". In *I luoghi e le forme del potere dall'antichità all'età contemporanea*, Alessia Araneo (a cura di), pp. 39-54. Potenza: Mondi Mediterranei, BUP.

- Di Benedetto, Paolo. 2020a. "Racconti di *archaiologiai* e genealogie eoliche tra precedenze e antagonismo". In *Crisi e Trasformazioni. Realtà e linguaggio. Atti dell'XI Convegno Interdisciplinare dei Dottorandi e Dottori di Ricerca (Roma, 18-19-20 giugno 2019, Università degli Studi di Roma "Tor Vergata")*, Veronica Boccitto, Serena De Luca (a cura di). Vol. I, 37-50. Roma: UniversItalia.
- Di Benedetto, Paolo. 2020b. "Eoli d'Asia e fondazioni amazzoniche". In *Greci che pensano, creano, scrivono la loro storia. Seminari di storia e storiografia greca*, Marina Polito (a cura di), pp. 135-156. Canterbury: Aracne Editrice.
- Erskine, Andrew. 2001. *Troy between Greece and Rome. Local Tradition and Imperial Power*. Oxford: Oxford University Press.
- Fowler, Robert Louis. 2013. *Early Greek Mythography*. Vol. II. Oxford: Oxford University Press.
- Gaede, Ricardus. 1880. *Demetrii Scepsii quae supersunt*. Gryphiswaldiae: University of Michigan Library.
- Gehrke, Hans Joachim. 2001. "Myth, History, and Collective Identity: Uses of the Past in Ancient Greece and Beyond". In *The Historian's Craft in the Age of Herodotus*, Nino Luraghi (ed.), pp. 286-313. Oxford: Oxford University Press.
- Gehrke, Hans Joachim. 2010. "Representation of the Past in Greek Culture". In *Intentional History: Spinning Time in Ancient Greece*, Lin Foxhall, Hans Joachim Gehrke, Nino Luraghi (eds.), pp. 15-33. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Hall, Jonathan. 2002. *Hellenicity. Between Ethnicity and Culture*. Chicago: Chicago University Press.
- Leaf, Walter. 1916-1917. "Strabo and Demetrios of Skepsis". *The Annual of the British School at Athens*, 22, pp. 23-47.
- Leaf, Walter. 1923. *Strabo on the Troad. Book XIII, Cap. I*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mele, Alfonso. 2005. "Aiolos e gli Aiolidai: tradizioni anatoliche e metropolitane". In *Eoli ed Eolide tra madrepatria e colonie*, Alfonso Mele, Maria Luisa Napolitano, Amedeo Visconti (a cura di), pp. 15-24. Napoli: Luciano Editore.
- Moggi, Mauro. 2005. "Smirne fra Eolide e Ionia". In *Eoli ed Eolide tra madrepatria e colonie*, Alfonso Mele, Maria Luisa Napolitano, Amedeo Visconti (a cura di), pp. 287-296. Napoli: Luciano Editore.
- Moscati Castelnuovo, Luisa. 1999. "Amazzoni eponime di città eoliche e ioniche d'Asia Minore". *Sileno*, 25, pp. 137-164.
- Nenci, Giuseppe. 1994. *Erodoto. Le Storie. Libro V. La rivolta della Ionia*. Milano: Mondadori.
- Polito, Marina. 2005. "I racconti di fondazione su Tenedo: il Τενέδιος πέλεκυς e la Αιολέων στρατιά". In *Eoli ed Eolide tra madrepatria e colonie*, Alfonso Mele, Maria Luisa Napolitano, Amedeo Visconti (a cura di), pp. 187-199. Napoli: Luciano Editore.

- Polito, Marina. 2018. “‘Testi’ e ‘contesti’ della migrazione: Neleo e gli Ioni d’Asia”. *Lexis*, 36, pp. 31-42.
- Polito, Marina. 2019. “L’archaiologia colofonia in Pausania VII 3, 1-3”. In *Colofone, città della Ionia. Nuove ricerche e studi. Atti del Convegno Incontro Internazionale di Studi (Università degli Studi di Salerno, 20 aprile 2017)*, Luigi Vecchio (a cura di), pp. 21-33. Paestum: Pandemos/Ergasteria 10.
- Radt, Stefan. 2004. *Strabons Geographika. Buch IX-XIII*. Vol. III. Testo, traduzione e commento a cura di Stefan Radt. Göttingen: Vandehoeck & Ruprecht.
- Ragone, Giuseppe. 2005, “Le Amazzoni in Eolide”. In *Eoli ed Eolide tra madrepatria e colonie*, Alfonso Mele, Maria Luisa Napolitano, Amedeo Visconti (a cura di), pp. 315-358. Napoli: Luciano Editore.
- Ragone, Giuseppe. 2016. “Territorio e formazione dell’identità nella regione tra il Caico e l’Ermo”. In *L’Éolide dans l’ombre de Pergame*, Ivana Savalli-Lestrade (éd.), pp. 123-169. TOPOI. ORIENT-OCCIDENT. Vol. Supplément 14.
- Rose, Charles Brian. 2008. “Separating Fact from Fiction in the Aiolian Migration”, *Hesperia*, 77, pp. 399-430.
- Rubinstein, Lene. 2004. “Aiolis and South-Western Mysia”. In *An Inventory of Archaic and Classical Poleis*, Mogens Herman Hansen, Thomas Heine Nielsen (eds.), pp. 1033-1052. Oxford: Oxford University Press.
- Smith, Anthony Douglas. 1992. *Le origini etniche delle nazioni*. Traduzione a cura di Umberto Livini. Bologna: Edizioni Il Mulino.
- Tozzi, Pierluigi. 1978. *La rivolta ionica*. Pisa: Giardini Editore.
- Vanschoonwinkel, Jacques. 2006. “Greek migrations to Aegean Anatolia in the Early Dark Age”. In *Greek Colonisation: an Account of Greek Colonies and Other Settlements Overseas*, Gocha Revazi Tsetskhadze (ed.). Vol. I, 130-133. Mnemosyne, Supplements 193/1. Leiden: Brill.

MARIA ROSARIA ESPOSITO

## **A Plantation of Resistance against *Banal Coloniality* *Decolonizing Identities Through Artistic Practices* *in the Urban Space***

### *Abstract*

Heritage has had a relevant role in processes of national identity construction, having always represented and reproduced power relations in space. This is particularly evident in the case of postcolonial cities around the world, as the debate around statues following the Black Lives Matter protests in June 2020 has revealed. It is on such premises that the colonial heritage of Lisbon is here analyzed. Portuguese identity constructions are strongly influenced by colonial history and its proud myths mirror the historically semi-peripheral state of Portugal between other European countries and its former colonies, for the colonial proud stems from an alleged moral superiority vis-à-vis more powerful colonizing countries (Santos, 2008). Such vision makes it particularly arduous to incorporate the violence of the imperial past into the Portuguese identity landscape. Nevertheless, such silence should be broken by the forthcoming realization of the *Memorial to the Enslaved People* by the Angolan artist Kiluanji Kia Henda. The relevance and meaning of such work will be discussed in the paper under the perspective of postcolonial studies.

Keywords: Postcolonial Studies, Decolonial Studies, Visual Arts, Critical Heritage, Southern Europe

### 1. Introduction

This paper aims to contribute to the critical discussion about Western national identity construction through heritage in postcolonial<sup>1</sup> societies, in particular within urban space. For this purpose, the role of the forthcoming realization of the *Memorial to the Enslaved People* in Lisbon will be taken into consideration.

<sup>1</sup> In this paper, I will use the notion of *Postcolonial* referring to 1) the period after the official dismantling of colonial administration apparatuses that stretches until nowadays, resulting into a regime of *Coloniality* (see Grosfuegel, 2011) and 2) the theoretical approach as a critical theory analysis that challenges current systems of power deriving from (but not only) the colonial order. Additionally, the decolonial approach should be mentioned as a fundamental reference of the present work. For a deeper understanding of the discussion about the terms ‘postcolonial’ and ‘decolonial’, see Borghi, 2020.

According to the Portuguese sociologist Boaventura De Sousa Santos (2008, 19-89), postcolonial critique runs the risk to reproduce the imperialist order by considering the British colonialism as colonialism *par excellence*. It is therefore necessary to shed light on colonial and postcolonial processes characterized by dynamics that differ from such narration. It is against this backdrop that I decided to explore Portuguese construction dynamics of post-colonial national identity. To do so, I chose heritage in public space due to its key role in said dynamics, as it will be showed in the second part of the present work.

By observing Lisbon's identity representations, it is evident that colonial history is narrated in unequivocally proud and unambiguous terms, without any hint to the violence caused by the so-called *discoveries*<sup>2</sup>. When I started writing this work, worldwide *Black Lives Matter* protests were showing the urgent need of a radical re-thinking of identity representations in the public space of the city. This made the following research questions arise: what can we understand by observing the representation of postcolonial identities within cities? How can postcolonial heritage contribute to build alternatives to the hegemonic representations of identities?

In order to answer these questions, I will proceed as follows. In the section *Heritage and Power in Postcolonial Urban Space*, I will highlight the key role of urban heritage in the construction of national identities and as a discursive tool of power over identity. In the following section, *Mythscapes of Portugal's Colonial Empire*, I will proceed to explore Portugal's identity construction around the myth of the colonial past and how this is reflected in Lisbon's urban space. Finally, I will explore the meaning and the relevance of Kiluanji Kia Henda's memorial *Plantation - Prosperity and Nightmare*.

## 2. Heritage and Power in Postcolonial Urban Space

### 2.1. Heritage Studies

This work is embedded in the field of heritage studies, characterized by a richness of perspectives, as it does not naturally come out of a specific discipline: rather, it situates itself at the intersection of different academic fields. What unites them is the common interest in investigating issues as how material traces of the past are preserved, how societies deal with representations of the past, using which policies and why, how heritage management and tourism

<sup>2</sup> It should be noted that the word 'discoveries' belongs to the dominant narration concerning colonization. The use of such term tends to overshadow and implicitly legitimize the violence embedded in colonial domination.

are organized. For Harrison, “the context in which heritage is deployed as a concept is crucial” (2013, 7). The perspective from which heritage will be analyzed in the present work is that of postcolonial studies, a variegated field of studies that has emerged in the late 1960s as a development of different schools of thought, all tackling in various ways the multifaceted impact of the colonial order on contemporary societies. Examining material representations of national identity without considering the underlying colonial legacy would fatally overlook one of the most important premises of their same existence.

### *2.2. The Museum and the Nation*

Observing European cities, it is clear that the preservation of memory is a fundamental part of the public space, to the extent that Harrison has referred to the ubiquity of heritage in late modern urban and rural landscapes (2013, 69). Institutionalized markers of the past in the form of museums and monuments as we know them today have always been intertwined with the power of the state over the construction of national identity and over hegemonic discourses. In Europe, heritage was deeply connected to the arising nation-states in the 18th and 19th centuries. Museums were created in the aftermath of the French Revolution, when formerly princely collections were made accessible to all the people of the nation, in the attempt to democratize culture (Boursiquot 2014, 63). During the nation-making phase there was a proliferation of national monuments in order “to demarcate particular events, individuals and locations as especially significant to the nation’s memory; and to materialize this in durable form” (Macdonald 2013, 166). Heritage was thus a way to legitimate and instill nationalist sentiments.

In today’s European urban landscapes, embodiments of this shared ‘cultural memory’ as within the topography, museums and monuments, continued throughout the centuries to vehicle the idea of a more or less homogeneous identity within nation-states, bearing in themselves the result of a selection process of national politics of conservation.

### *2.3. Difficult Heritage, Power and Banal Coloniality*

Sharon Macdonald used the term *difficult heritage* to indicate “the marking as significant history—that is, as heritage—atrocities perpetrated and abhorred by the nation that committed them”, which “threatens to trouble collective identities and open up social differences” (2016, 6). The institutionalized absence of oppressed subjectivities makes museums and public space “a space rendered anaesthetized, immune and impermeable to the story of traumas and wounds” (Chambers et al. 2014, 11), leading to an “official amnesia” (Coombes, Phillips 2015, xlvi).

Henri Lefebvre shares such vision, affirming that space is never neutral, but rather a battlefield of power relations (1991, 32-33). They are contained in space “in the form of buildings, monuments and works of art” (*ibid.*). Nevertheless, the political use of knowledge is concealed by an ideology designed for this purpose, perceived as indiscernible from knowledge itself (*ibid.*). This is especially evident in the case of postcolonial memory.

In his *Critique of Black Reason*, Achille Mbembe describes statues, effigies and colonial monuments as “a style of power and domination” (2013, 127): they are traces of the fight against colonized people that still occupy space to inhabit the imaginary of dwellers, allowing domination to be perpetuated. Mbembe believes that, for the subjection to happen, it has to be an unconscious process, embedded in the daily routine of the colonized so that they can no longer perceive with senses and imagination anything if not in relation to their master. National glory is often embodied in representations of people whose success comes from the oppression of entire populations. By so doing, space hints at the invisible power relations existing in society and (re) produces them at the same time.

Michael Billig addressed the symbolic construction of space by introducing the notion of ‘banal nationalism’ (1995). According to the social psychologist, seemingly ordinary and trivial elements of the public space such as flags displayed in school or the national anthem at football finals constitute an aggregate that suggests a sense of belonging to a nation and they are perceived by dwellers as part of their daily life. They are not even noticed anymore. While nationalism is commonly only perceived in ‘peripherical’, ‘extreme’ occurrences such as in the cases of fascism and separatism, that is to say, something that does not happen “‘here’ at the center” (Billig 1995, 6), the ideological details that permeate the nationals’ everyday life, reproducing the nations as such on a daily basis, “are unnamed and, thereby, unnoticed” (*ibid.*). Such system of values, internalized through the invisibilization of its symbols and the concealing of its semantic presence, produces a latent condition of nationalism that justifies nation-led and capitalist world order and that reveals its power when national identity is recalled and used in order to, for instance, take otherwise unpopular decisions such as declaring war to other nations (*ibid.*). Statues representing nationals, put in space basing on ideological reasons, historically served to the construction of a national norm that implicitly excludes any form of deviation from the “body of the nation” and from its history. This has often come to imply that a deviation existed in the body of the colonized people, whose rare embodiments in the public space are only represented in a subaltern position. Hence, they are unthinkable as national bodies, even in formerly colonized countries, as Mbembe (2013) shows.

Referring to Billig's idea of 'banal nationalism', I therefore suggest speaking of 'banal coloniality'<sup>3</sup>. National glory is often embodied in representations of people whose success comes from the oppression of entire populations. By so doing, space suggests the invisible power relations existing in society and (re)produces them at the same time.

#### *2.4. Heritage and Urban Resistance*

The damages to statues related to the Black Lives Matter protests in 2020 show the urgency of a serious reflection about the meaning of urban representations of identities. Following the circulation of the video of the suffocation of George Floyd, an African American man, by a white police officer in Minneapolis, Minnesota, protests spread in the USA and all over the world. The protests were in many cases accompanied by the defacing and pulling down of statues representing characters involved in historical processes that led to today's racial inequalities. While such acts have often been labeled as vandalism by the mainstream press, it can be argued that they are rather about resistance to the spatial violence of banal coloniality and to what that it represents. Sheding a light on urban representations of power relations reveals the shadows of the supposed neutrality of the public space. This seeming objectivity needs to be challenged if we want critical heritage theory and practices to operate towards the decolonization of knowledge and of society.

### **3. Mythscapes of Portugal's Colonial Empire**

In the previous section we have referred to the problematic nature of identity representation in the urban space, focusing on how colonial power relations are there conveyed and reproduced in a regime of what we have called 'banal coloniality'. This section will be dedicated to the exploration of the specific features of the Portuguese experience by dealing with its colonial history and how this is reflected in space.

#### *3.1. The Construction of the Colonial Myth*

Portugal's colonial empire was, with its 600 years of history, the longest-lived one and it was one of the largest colonial empires in history. The relevance of the empire for Portuguese history is enormous not only for its spatial and temporal dimension, but also for its symbolic significance within national identity

<sup>3</sup> See Grada Kilomba's idea of the *White Cube* (2017) for an insightful reflection on related issues through art.

narration. Portuguese national mythology<sup>4</sup> is based on the *Golden Age of Discoveries* and on the exceptionality of the Portuguese nation because of its imperial vocation, which produced a – represented as – idyllic and virtuous colonial empire (Peralta, 2017). The portrayal of the Portuguese colonial empire as intrinsically humanist is indeed a constant discursive reference throughout the whole Portuguese history since the so called *Primeiro Império* in the 15th and 16th centuries, persisting beyond the colonial time until nowadays (*ibid.*).

As Santos (2008) argues, one interpretative key of the Portuguese identity with regard to the colonial empire lies in the semi-peripheral political and economic position of Portugal throughout the centuries. For him, Portuguese colonialism differed in various ways from the British hegemonic model of colonialism. For instance, being Portugal in a peripheral position within Europe and being in a sense partly colonized by Great Britain, no absolute polarization between the role of colonizer and that of colonized was possible. Portugal has for long lived a schizophrenic state of being center and periphery at the same time: since the seventeenth century, it has been a peripheral State in the modern capitalist world system; at the same time, it constructed its identity by imagining itself as the centre of the empire (*ibid.*). For this reason, its selfrepresentational tools do not fit into the dichotomous scheme of “culture/nature, civilized/savage, modern/traditional”<sup>5</sup> (ivi, 19) typical of the Western modernity. Such considerations are a fundamental premise in order to better decipher Portuguese imperial myths.

### 3.2. *The Myth and the Void*

For Peralta (2017), the proud glorification of Portuguese colonial past has not allowed a critical discussion to take place within the public arena. The public space of the Portuguese capital mirrors such condition: despite being it strongly influenced by the colonial myth both in the toponomy and in artistic representations in space, no museum is specifically dedicated to the issue. For Peralta (ivi, 212-20), one of the reasons why this has not happened yet, despite the proposal to build such a museum by different actors on several occasions, resides in the difficulty of deconstructing the colonial myths that have been so strongly permeating the Portuguese national identity throughout the centuries.

Portugal narrates itself as intrinsically multicultural and open to other cultures, concealing the reality of the postcolonial subjects: the society is still structurally divided along power relations based on colonial categories (ivi,

<sup>4</sup> I am referring to the notion of *Mythscapes* introduced by Duncan S.A. Bell (2003).

<sup>5</sup> Translated from Italian by the author.

60-61). Such structural oppression has been challenged throughout time by activists, academics, artists, journalists, and politicians, who have been claiming a space to deconstruct and to challenge the glorifying representations of a humanist Portuguese imperial past. These voices, however, are still far from being fully integrated in identity discourses.

In Lisbon, the violence of the colonial past has been addressed by artists from former Portuguese colonies in various occasions (Balona, 2019); nevertheless, such works, in the form of temporary exhibitions, are not a permanent presence in the public space of the capital. They are denied being part of the symbolic landscape of the city, which makes them ghosts that only haunt those able to see them. Yet, such representational void should be soon finally – yet only partially – filled.

#### 4. The Memorial

Resistance to banal coloniality can be articulated in different ways. In this section, we will explore one attempt to break the homogenous narration of colonial heritage in the public space of Lisbon.

##### *4.1. The Project*

The idea of a memorial was proposed by the association *Djass - Associação de Afrodescendentes* to the Call of Participatory Budget of Lisbon in 2017. The definition of the memorial concept and the identification of the artists were carried out by a team formed by members of Djass, anti-racist activists and academic researchers in several meetings. The principal purpose of the memorial is “to pay tribute to the millions of African people who were enslaved by Portugal throughout its history [...] It is a just and long-overdue tribute to all who have fallen victim to slavery and transatlantic trade”<sup>6</sup>. The construction of the memorial aims at fulfilling a range of further objectives as well: recognizing the central role played by Portugal and especially by the city of Lisbon in the trafficking of enslaved people; honoring the resistance of Africans who fought against their oppression; commemorating the Black and African presence in Portugal and its contribution to the Portuguese economy, culture and society throughout the centuries; calling attention to the historical continuities between slavery and contemporary forms of oppression and discrimination; providing a contribution to shape a more complex narration of Portuguese history, serving as a pedagogical tool for present and future generations<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> “Memorial to Enslaved People”, accessed January 29, 2021, memorialescravatura.com/english.

<sup>7</sup> See previous note.

The memorial was originally planned to be realized during the second semester of 2020 but, as a consequence of the current pandemic situation, its opening has been postponed to the first trimester of 2021. It will be positioned in the historic centre, at Largo José Saramago. In a second phase, an information centre will be built next to the memorial. It will consist of a building hosting a permanent exhibition on slavery and related issues and a venue for temporary events. Five artists were invited to present their projects and three of them answered to the call submitting a proposal: Grada Kilomba, Jaime Lauriano and Kiluanji Kia Henda.

The proposals underwent a public selection process and Kiluanji Kia Henda's *Plantation- Prosperity and Nightmare* resulted to be the most voted one.

The artwork will represent a sugar cane plantation. The canes will be made of black aluminum, covering a surface of 540 feet. The canes will be 3 mt high and will have a diameter of 8 cm. The regular breaks between the canes make space for "walking and reflection"<sup>8</sup>, and the repetitive space will be interrupted by a small amphitheater. The artwork is intended to present to passers-by an experience "between the sacred, the contemplative, and the everyday banal"<sup>9</sup>. In the organizers' eyes, the amphitheater will stand for a place of sociality, that can be used for cultural events of different kinds.



Figure 1. Rendering of Plantation – Prosperity and Nightmare. © Kiluanji Kia Henda.

<sup>8</sup> See previous note.

<sup>9</sup> See previous note.

#### *4.1.1. The Artist*

The artist was born in 1979 in Angola and lives and works between Lisbon and Luanda. He is a self-taught artist and combines photography, video, performance and sculpture. He mostly works on issues related to colonial memory and European-African relations, challenging political views and notions of identity. In several works he has used colonial symbols in the public space: One example is his work *Redefining the Power – 75* (2011-2012), for which he used empty pedestals which had previously hosted colonial statues. He invited friends (among them a poet, a performer, a queer activist) to climb on the pedestals and perform whatever they wanted, in order to “leave room for utopia regardless of whether it ever arrives” and “to tell our own stories of survival and liberation” (Salazar 2020).

He has worked with colonial statues in Lisbon as well, such as in his *Padrão dos Descobrimentos* (2006), consisting in a photograph depicting Black subjects posing on the homonymous monument, which represents figures from the so-called Age of Discoveries, realized under the Salazar regime to celebrate the Portuguese imperial past.

#### *4.2.1. Decolonialization Within and Through Place*

The memorial can be considered as an attempt to break the uniformity of the colonial narration.

This is symbolically attempted through the artwork’s location. The selected site itself has a multi-layered and meaningful value. Firstly, following Beatriz Gomes Dias, founder of Djass, it was of extreme importance to position the memorial in a central area in order to “break with the segregation that the African and Afro-descendent populations are subjected to in the city of Lisbon” (Navarro Fernandes 2020, n.p.). As she explains, Black people and people of African descent regularly commute between downtown Lisbon, where they work, clean, and build the city, and the periphery, where they live in a state of territorial segregation and segregated housing. For the commission, it was thus important to symbolically place the memorial in an area where it would not be made invisible or forgotten. For Tony Bennet (1989, 99), the centrality of museums in the city is one element of hegemonic power, mirroring the power of some subjects to give meaning to other subjects’ history. Under this perspective, the idea of placing the memorial in the city centre can be a tool towards the visibilization of alternative perspectives within the hegemonic narration that pervade the most visited places of the Portuguese capital.

Secondly, the memorial will be placed in the area where the ships used to dock after the transportation of enslaved people who, in the sixteenth century, constituted one tenth of Lisbon dwellers. In spite of the place’s relevance for the

oppressive system of the slave trade, the narration about it generally focuses on the wealth the area contributed to, consistently with the common Portuguese narration on colonialism. The memorial has the potential to unveil the deep suffering embedded in that place: the choice of the location means to take back the power to tell history. It puts an end to the anesthetic colonial narration and exhibits the scar of a place which is otherwise perceived as neutral when not glorious: the repressed and unconscious suffering comes to the light of consciousness.

Kiluanji Kia Henda holds that it is necessary to “exorcise these ghosts [of slavery]” to foster a sense of brotherhood among people (Selema 2020). The memorial moves within the realm of the forgotten and the unconscious. The metaphor of nightmare as repressed consciousness appears in other reflections on coloniality and racism. Audre Lorde and James Baldwin used the image of the ‘nightmare’ as a counterpart to the American ‘dream’. Baldwin summed up Lorde’s position as follows: “you are saying you do not exist in the American dream except as a nightmare”<sup>10</sup>. Through such image, they pictured the invisibilization of Black Americans, and especially of Black American women, as a deviation from the norm. This implies that to them, the right to exist and to dream are denied. The word ‘nightmare’ is often invoked when referring to postcolonial memory because it has to do with a universe which is never acknowledged by the White hegemonic narration. As Grada Kilomba showed, racism is a traumatic experience, which throws people back to the colonial time over and over again. A way to heal this trauma is, for her, to “resuscitate a traumatic collective experience and bury it properly” (2010, 137). That is, to bring the scars of the past to the light, tearing them away from the unconsciousness they inhabit.

#### *4.3. Challenging Coloniality Through Challenging Practices*

Difficult heritage is challenging not only for its content, but also its concretization in the public space is greatly controversial. The reconstruction of lived experiences runs the risk to prevent the understanding of the relations between past atrocities and the contemporary manifestations of that same logic of oppression (Coombes, Phillips 2015, 11), which are nowadays transformed yet not eradicated. Macdonald (2016, 11) evokes similar processes when she refers to how public acknowledgment of the past can lead to a sort of illusionary purification and absolution. Moreover, she hints at political and economic advantages for the ‘brand’ of a company or of a nation (*ibid.*). Processes of ‘national branding’ have been more and more popular in tourism business through an emphasis on

<sup>10</sup> “Revolutionary Hope: A Conversation Between James Baldwin and Audre Lorde”, accessed January 29, 2021, <https://mocada-museum.tumblr.com/post/73421979421/revolutionary-hope-a-conversation-between-james>.

those ‘cultural’ and historical elements of a ‘destination’ that make it unique and different from all others to the eye of the consumer (Macdonald 2016, 17; Peralta 2017, 153). Such elements are thus ‘purified’ from violent implications; in the Portuguese case, the violent features of the empire are reformulated in order to offer comfortable images both for the colonizers and for the colonized people, being declined around ideas of multiculturalism and intercultural dialogue.

Such reflections are of extreme relevance for a city that has experienced an exponential growth in its tourist business in the last years (Gainsforth 2019, 11-20), leading to an even stronger tendency to domesticate difficult heritage, purifying Portugal’s history to the advantage of the tourist sector. In such convergence of elements, the risk to confine systemic oppression to the past does certainly exist, but one of the memorial’s aims is exactly to prevent this to happen. Asked about the risk to consider Portugal’s debt with slavery as settled, Kia Henda answered that this is not possible because there can be no monument capable of representing “such monstrosity” (*ibid.*)<sup>11</sup>. The artist commented as well on critiques regarding the lack of the representation of violence in the monument. He believes that this is not what the memorial should serve for: “the memorial is not a Hollywood movie, because there is no image capable of representing the suffering of the bodies” (*ibid.*). For him, it should rather be a place of contemplation and mourning, where reflection about history is possible (*ibid.*). The artist describes the monument as a “vertical piece”, because it looks back at the past but at the same time it is able to make the observers think about issues of the present. He refers especially to the opportunity to reflect about the factors that contributed to shape contemporary societies. He stated that Portugal should face its history and stop with omissions and subterfuges on imperialism and slavery<sup>12</sup>. The work’s title, though not directly involving the legacy of the past into the present, makes it clear how the alleged greatness of the colonial time and the subjugation of humans are intertwined in the context of exploitative capitalism. In the 15th century sugar canes were called ‘white gold’ because of the burgeoning sugar industry, and the first enslaved people of Portugal were forcibly brought to the Madeira Island for this reason (Moore 2017, 62-63). Following Kia Henda, the choice of the black color for the canes and for the flooring is motivated by the wish to create a “sterile plantation, a mourning forest” which alludes to the darkest sides of slavery<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> Translated from Portuguese by the author.

<sup>12</sup> “Memorial da escravatura vai ficar pronto em 2021”, *Jornal de Angola*, November 11, 2020. <https://jornaldeangola.ao/ao/noticias/detalhes.php?id=462685>.

<sup>13</sup> Selema, Isabel. “Kiluanji Kia Henda: ‘Um memorial às pessoas escravizadas não é um filme de Hollywood’”, *Público*, March 12, 2020.

However, the connections of the past oppression with those of nowadays should be explicitly expressed when, in a following phase of the project, an interpretive centre will be realized. The committee wants to achieve alternative knowledge production through community practices: the curatorship of the exhibitions should be made in cooperation with local-based communities and with Afro-descendent social movements, in order to set up both a “fluid dialogue with the communities” and “a robust narrative that confronts the national hegemonic narrative, where these communities are always depicted as subaltern in the production of knowledge” (Navarro Fernandes 2020, n. p.). The memorial and the interpretative centre are here seen not only as a way to remember and honor the past, but also to act in the present: namely, as a way to decolonize space and minds, to eradicate oppressive practices.

## 5. Conclusions

As discussed in the second section of the present work, national identity constructions conveyed through heritage in the postcolonial urban space are a fundamental device of reproduction of colonial power relations.

Considering the importance to explore different kinds of postcolonial identity construction, the space of the Portuguese capital city was chosen to answer the first research question. The analysis showed that the colonial past is an integral part of the Portuguese identity, mostly filtered through the sentiment of pride, especially through its narration in relation to economically stronger European countries. The hardship to incorporate the colonial violence into Portuguese national identity is reflected in the lack of colonial difficult heritage in the urban space.

On this basis, the second research question was approached by bringing into play Kiluanji Kia Henda’s *Plantation- Prosperity and Nightmare*. It resulted that this work represents an attempt to reclaim the power to tell history from perspectives which are never heard. Within Portuguese *Mythscapes*, where the colonial guilt is repressed, heritage practices as the one here analyzed can be read as a tool of resistance against colonial banality.

## Acknowledgements

I would like to show my gratitude to Carla Panico and Raquel Lima, Doctoral Candidates at University of Coimbra, and Francesca De Rosa, postdoctoral researcher at University of L’Orientale, for their support and suggestions. I am also grateful to Anne Storch and Monica van der Haagen-Wulff, University of Cologne, for their input and inspiration.

## Bibliography

- Balona, Ana de Oliveira. 2019. "Epistemic Decolonization through the Colonial, Anti- and PostColonial Archive in Contemporary Art". *Vista - revista de cultura visual*, no. 5.
- Bell, Duncan. 2003. "Mythscapes: Memory, Mythology, and National Identity". *British Journal of Sociology*, 54, no. 1: 63-81.
- Bennett, Tony. 1989. "Museums and Public Culture: History, Theory, Policy." *Media Information Australia* 53, no. 1: 57–65.
- Billig, Michael. 1995. *Banal Nationalism*. London: Sage.
- Borghi, Rachele. 2020. *Decolonialità e Privilegio*. Milano: Meltemi.
- Boursiquot, Fabienne. 2014. "Ethnographic Museums: From Colonial Exposition to Intercultural Dialogue". In *The Postcolonial Museum: The Arts of Memories and the Pressure of History*. Chambers, Iain et al. (ed.), 63-71. Farnham: Ashgate Publishing.
- Chambers, Iain et al. 2014. "Introduction: Disruptive Encounters – Museum, Art and Postcoloniality." In *The Postcolonial Museum: The Arts of Memories and the Pressure of History*. Chambers, Iain et al. (ed.), 1-21. Farnham: Ashgate Publishing.
- Coombes, Annie E. and Phillips, Ruth B. 2015. "Museums in Transformation: Dynamics of Democratization and Decolonization". In *The International Handbooks of Museum Studies*. Macdonald, Sharon and Rees Leahy, Helen (ed.) xxxiii-lxiii. Chichester, West Sussex: Wiley/Blackwell.
- Gainsforth, Sarah. 2019. *Airbnb città merce. Storie di resistenza alla gentrificazione digitale*. Roma: DeriveApprodi.
- Grosfoguel, Ramón. 2011. "Decolonizing Post-Colonial Studies and Paradigms of Political Economy: Transmodernity, Decolonial Thinking, and Global Coloniality". *TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Latino-Hispanic World*, 1(1).
- Harrison, Rodney. 2013. *Heritage: Critical Approaches*. New York: Routledge.
- Kilomba, Grada. 2010. *Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism*. Münster: Unrast Verlag.
- Kilomba, Grada. *Illusions*, Vol. I. Narcissus and Echo. [Two-channel video installation at Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbon]. Visited on the 09.06.2019.
- Lefebvre, Henri. 1991. *The Production of Space*. Oxford: Basil Blackwell.
- Macdonald, Sharon. 2013. *Memorylands. Heritage and Identity in Europe Today*. London: Routledge.
- Macdonald, Sharon. 2016. "Is 'Difficult Heritage' Still 'Difficult'?" *Museum International*, 67, No.1-4: 6-22.
- Mbembe, Achille. 2017. *Critique of Black Reason*. Durham; London: Duke University Press.
- Moore, Jason. 2017. *Antropocene o Capitalocene*. Verona: Ombre Corte.
- Navarro Fernandes, Gisele. 2020. In conversation with Beatriz Dias Memorial in Lisbon: Recovering History That Was Made Invisible. In *C&. América Latina*, ht-

- [tps://amlatina.contemporaryand.com/editorial/memorial-lisboa-beatriz-dias/](https://amlatina.contemporaryand.com/editorial/memorial-lisboa-beatriz-dias/). Last access 03/07/24.
- Peralta, Elsa. 2017. Lisboa e a Memória do Império: Património, Museus e Espaço Públíco. Lisbon: Le Monde Diplomatique: Outro Modo.
- Santos, Boaventura de Sousa. 2008. “Tra Prospero e Calibano: Colonialismo, Postcolonialismo e Inter-identità”. In Atlântico Periferico. Il Postcolonialismo Portoghesse e il Sistema Mondiale, Calafate Ribeiro, Margarita et al. (ed.) 19-89. Reggio Emilia: Diabasis.

NEREA VIANA ALZOLA

## **Urban Rituals in Hamamatsu: common thread between creativity, migration and inclusion**

### *Abstract*

Japan has often been described as a homogeneous and unique society. For centuries, the narrative of Japanese exceptionalism and the myth of mono-ethnicity have been propagated by Japanese leaders among the population. Thus, when significant numbers of Asian migrants began arriving in Japan in the late 1980s, their presence posed a potential challenge to the concept of Japanese uniqueness. The influx of foreigners into a society that believed in the myth of homogeneity led to instances of discrimination and social exclusion. However, this study hypothesizes that their arrival in Japan represented a significant opportunity. The objective of this article is to analyse this migration flow as a phenomenon that has contributed to the emergence of new creative spaces, which in turn strengthen the sense of belonging to a diverse urban community rather than fragmenting it. The central research question guiding this paper is how newcomers, in particular, have facilitated this peaceful coexistence. To address this, the article first examines the relationship between migration and urban creativity, and then delves into the theme of urban rituals as creators of creative, communal, and inclusive spaces. Finally, the Festa Samba parade in Hamamatsu, a city known for its substantial population of *nikkeijin* from Brazil and Peru, is presented as the empirical case study to test the initial hypothesis.

Keywords: Urban Japan, Cities, Creativity, Migration, Inclusion, Urban Rituals

### **Introduction**

Situated in Shizuoka Prefecture on Honshū Island, the Japanese city of Hamamatsu outlined its vision in 2012, aspiring to become a creative city built on civic collaboration, shining into the future. This idealistic urban vision garnered substantial support from former Mayor Yasuyuki Kitawaki (2001-2007) and saw further development under Mayor Suzuki Yasutomo's tenure (2007-2023). Both administrations highlighted the role of diversity in preserving the city's vibrancy (Hamamatsu City 2018).

Central to this vision was the recognition of migrants' significant contributions to Hamamatsu's creative and dynamic evolution. Indeed, the city's strategy acknowledged that established migrants, international exchange students,

and technical trainees are instrumental in shaping Hamamatsu's promising future (Hamamatsu City 2023; Viana Alzola 2023)<sup>1</sup>.

Hamamatsu initially set its sights on fostering new intercultural policies while being oriented towards its "creative" city identity. The second vision, taking shape in 2018, not only followed this trajectory but also deepened its commitment by engaging local foreign residents in the fabric of community life (Hamamatsu City, 2023a). With the election of Mayor Yusuke Nakano in 2023, Hamamatsu embarked on crafting its third vision for the 2023-2027 period, aspiring to evolve into an intercultural city grounded in mutual respect and continuous growth. This vision not only reflects a balance between the creative and intercultural dimensions of the city's identity but also serves as an adaptive response to shifting societal transformations. It represents a concerted effort to sustain local intercultural initiatives, simultaneously embracing wider goals of inclusivity within a dynamic global context (Hamamatsu City 2023a).

After outlining Hamamatsu's evolving vision and its efforts towards building its creative and intercultural city image, we delve into the experiences of its diverse communities. At this point, an exploration of ethnographic studies focusing on Hamamatsu blossoms into a treasure of profound insight. From a review of the literature in English emerged a city with many facets. Roth's (2002) ethnographic study in Hamamatsu uncovered the complex experiences of Japanese Brazilians, emphasizing their identity and interactions with locals. Yamanaka (2012) analysed how Japan's evolving migration policies have shaped the experiences of Nikkeijin communities in Hamamatsu, especially from the perspective of civil society organizations. Arantes Nakashima (2017), in turn, explored the everyday lives of second-generation Japanese Brazilians, with particular emphasis on certain neighborhoods and schools. Meanwhile, Mondwurf (2020) examined Hamamatsu's multicultural policies (*tabunka kyōsei*), highlighting the challenges local institutions faced in fostering actual intercultural interactions.

Drawing upon this literature, our investigation of Hamamatsu, which UNESCO recognized as the 'Creative City of Music' in 2014, reveals that although some studies have encountered urban festivals on their path (Roth 2022; Arantes Nakashima 2017), there has been limited exploration of them with an emphasis on how migration and creativity intersect to foster inclusion in urban spaces.

<sup>1</sup> This chapter is founded on preliminary research carried out in 2020-2021 as part of the "Unexpected Inclusions: Migration, Mobility, and the Open City" project. This project was funded by the Swiss National Science Foundation under grant number 190051 via the Lead Agency program (SNF-FNSR). Originally published in French in the 2023 book "Ville et Créativité", edited by Gamba, Cattacin, and Viana Alzola, this chapter has been updated and translated into English to broaden its readership.

In particular, this study turns its focus to the city's inhabitants – encompassing established migrant, newcomers<sup>2</sup>, and people who are merely passing through the city. As a result, the migrant communities in Hamamatsu are central to this research<sup>3</sup>, capturing our attention as we explore the city's kaleidoscopic dimensions.

Moreover, this inquiry gains even greater significance when considering Japan's challenges related to an aging and shrinking population (Chiavacci 2020). The case of Hamamatsu serves as a notable example of how coexistence practices have evolved, especially since the implementation of recent changes in Japan's national migration policy. Japan's migration policy is marked by a cautious stance on open immigration, traditionally allowing only highly skilled workers (Milly 2020). Since 2018, this policy has slightly expanded to include medium-skilled workers in certain sectors due to labour shortages. Efforts to curb illegal overstayers have intensified since 2003, with a clear preference for skilled immigrants (Morris-Suzuki 2015). Despite stricter regulations, illegal overstaying has risen, especially among technical interns and rejected asylum seekers (Kato et al. 2019), reflecting Japan's ongoing challenges in balancing labour needs with its restrictive immigration stance (Sigona, Kato, Kuznetsova 2021). It also highlights how global competition for talent, demographic crisis, and national identity concerns have reshaped its skilled migration programs to address economic, regional, and national needs (Oishi 2021).

Against the backdrop of Japan's complex migration policy landscape and its demographic challenges, this study shifts its focus to a micro-level analysis. Building on the concept of urban ritual to examine the interplay between migration and creativity in urban settings, the initial hypothesis of this study posits that the influx of newcomers and the inherent diversity of the area contributed to making Hamamatsu a creative city. It examines the role of migrants in enhancing the creative process and assesses whether their presence has been a catalyst for the development of new innovative spaces in the city. Specifically, the study will use urban rituals, such as Hamamatsu's Festa Samba, as empirical case studies to test the hypothesis and explore their role in

<sup>2</sup> In scholarly discourse on migration in Japan, the term “oldcomers” is used to denote people who arrived in the country before the Second World War and their descendants. Conversely, “newcomers” refers to people who have migrated to Japan since the late 1980s (Ishikawa 2021, 72).

<sup>3</sup> In this article, I conceptualize communities as a network of relationships or groups of individuals that are flexible and continuously evolving. The individuals involved come together based on common elements and perform the community during events or meetings, whether public or private (Blokland 2017).

promoting creativity and inclusion, thereby providing insights into the broader implications of migration policy. The text begins with an introduction to key concepts and methods used, then delves into the empirical aspect of the Hamamatsu case, and concludes with final remarks on the research.

### 1. Reconceptualising creativity: urban rituals and innovation

What is creativity? This concept has become pervasive in our everyday lives, yet its precise definition remains elusive. A review of the literature suggests that creativity is often described as the emergence of novel ideas through divergent thinking (Kaufman, Sternberg 2019, 32). However, this definition may not capture its full essence. Creativity also encompasses elements of appropriateness, usefulness, and relevance for its recognition (Kaufman, Sternberg 2019, 425). Furthermore, Runco and Jaeger (2012) argue that effectiveness is a key criterion for defining creativity.

The normative nature of such a definition invites critical discussion, as it imposes a standardized model of creativity that could be misleading. For instance, when considering the geographic context relevant to this discussion, it becomes evident that many research studies on creativity have historically suggested that Japanese lifestyles do not necessarily foster divergent thinking and may not align with the criteria mentioned above. In fact, numerous studies have indicated that imitation often prevails as the dominant approach in this cultural context (Cox 2008, 2). However, this research overlooks Japan's consistent ranking as one of the world's most innovative countries in the annual Global Innovation Index report (WIPO, 2023). To address this discrepancy, some scholars have turned to the concept of *kata*, or form (Minamoto 1992; Cox 2008). Indeed, within the “Japanese tradition”<sup>4</sup> learning and internalising *kata* represent the quintessential knowledge of the body: the integration of form through rigorous practice. Once the apprentice’s body absorbs the form, he or she can finally “break the *kata*” and create something new (Cox 2008, 55). Thus, according to this notion, the divergent thinking that leads to creativity first requires deep learning of the subject we are interested in. And this case gives us reason to think that the definition of creativity needs to be broadened<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> In this discourse, it is essential to delineate that the traditions and lifestyles under consideration are not conceptualized as a monolithic block representative of a homogenous Japan. Rather, they are perceived as a varied array of elements, each with its own distinct nuances, continually transforming and influenced by external factors.

<sup>5</sup> While this explanation centres on the Japanese scenario to challenge the stereotype of a “copycat nation,” the creative process described herein should not be misconstrued as being peculiar to or uniquely characteristic of this particular context.

Historically, *creativity* has been intertwined with urban life, serving as the lifeblood of cities. Interactions between people with different lifestyle and traditions in the urban context create new ideas and artefacts (Landry, Bianchini 1995). According to Weber (2016 [1992]), “city air makes you free,” and this freedom is connected to the difference that exists in urban contexts (Gamba 2019). Thus, the concept of the creative city seems to be deeply linked to that of difference. After all, we have seen that the concept of creativity itself is associated with it.

In the context of this text, I have embarked on an exploration of how creativity unfolds during urban festivals. However, before delving into these events, it is imperative to provide a definition of the concept of urban ritual. From a theoretical perspective, urban ritual represents a transitional phase – a phase of “margin” or “limen” (Van Gennep 1909; Turner 1979). This liminoid practice emerges from a social drama that disrupts the norms of coexistence and interrupts the routine of city life. Through physical performance and collective effervescence, urban rituals instigate a transformation of identity that often leads to a shift from well-defined social and identity situations to new experimental aggregations (Turner 1979). These rituals can either reinforce or challenge societal structures (Durkheim 2008 [1912]) and offer moments of creativity and innovation (Turner 1979; Cattacin et al. 2023).

## 2. Methods

In this study, we conducted our research within the framework of socio-anthropology as delineated by Hamel (1997), drawing upon a range of specialized and generalist literature. The methods involved a qualitative analysis of pertinent audio-visual data sourced from YouTube in 2020, in accordance with Knoblauch’s (2012) approach. The deliberate inclusion of images and videos in our research process was acknowledged for its potential to enhance comprehension and yield valuable insights, a perspective consistent with the findings of Martinello (2017).

Furthermore, the exigencies imposed by the COVID-19 pandemic and the declaration of a global health emergency by the World Health Organization (WHO) in 2020 made conventional field research impractical. As a result, alternative methods were necessary. In this context, videography, a topic extensively explored by sociologist Hubert Knoblauch (2012), assumes the role of the principal research tool.

The video selection process was research-driven. It began with clearly defined objectives, identifying keywords and criteria for video inclusion and exclusion. A preliminary search using keywords in English, Portuguese, and Japanese related to the festival was conducted, followed by filtering based on

factors such as publication date and video duration. I rigorously assessed video quality and relevance, considering content, source credibility, and creator reputation. Selected videos were recorded, and their qualitative content was coded and categorized (Saldaña 2014). Interpretations were drawn in accordance with the literature in the field, leading to conclusions illustrated in the text. The study's findings were then presented through an ethnographic style, emphasizing the selected videos' significance within the research context.

The temporal dimension of this exploration becomes evident when considering the periodization of YouTube videos related to the Hamamatsu Samba festival. This temporal progression started in 2010 with the video titled “Festival de Samba em Hamamatsu 2010”, signifying the festival’s initial foray into digital representation. As one proceeds through the subsequent years, culminating in 2017, discernible enhancements in video quality and presentation come to the fore. This chronological analysis illuminates the influence of technological advancements and the festival’s increasing significance on its digital representation.

Consequently, the research methodology encompasses four key stages: the initial observation and selection of pertinent videos, the categorization of video creators into distinct groups, including “Brazilian local media”, “local government,” and “amateur”, the transcription of dialogues, and the subsequent analysis of both textual and visual content (Harper 2012). The categorization phase (Saldaña 2014) proves particularly valuable in discerning the diverse forms of ritual narration employed within these videos.

### 3. Migration and urban creativity

The hypothesis of the strong link between migration and innovative thinking – meeting different people and the generation of creativity – is far from a revolutionary idea (Kupferberg 1998). However, before turning our attention to the case study, it is necessary to clarify the connection between migration and creativity in urban contexts.

Migration to the city is often the result of a search for indifference to diversity (Simmel [1900]1907) or the possibility of upward social mobility (Cattacin 2009). The city attracts people who migrate for various reasons, but they all have a story to tell. This richness, in relation to the city, becomes the cornerstone of the creative process.

The conceptual exploration raises an intriguing question: does this link between creativity, diversity, and urban vibrancy also manifest in the city of Hamamatsu?

In the 1990s, Hamamatsu, an industrial city, started to witness significant migratory inflows. As Yamanaka illustrated, the region attracted both docu-

mented and undocumented immigrant workers, owing to the ongoing labour shortages among small-scale subcontractors. Particularly, the Brazilian population in Hamamatsu saw a notable increase, rising from 10 in 1987 to 613 in 1992 (Yamanaka 2012, 98). In 2023, the city of hosted 9,482 Brazilian residents out of a total of 24,996 foreigners (Hamamatsu City 2023b).

Hamamatsu has long been a hub for major musical instrument manufacturing companies like Yamaha, Kawai, and Roland. Consequently, a multitude of subcontractors emerged in the region, resulting in a consistent labor shortage. This situation contributed to the city's appeal to job seekers from various parts of Japan and, notably, from abroad (Yamanaka 2012, 98).

In the 1990s, revisions to the Immigration Control and Refugee Recognition Act solidified the government's stance against the employment of unskilled foreign workers. This change introduced a new category of "long-term" visas for individuals of Japanese origin, the Nikkeijin, extending up to the third generation (LeBaron von Baeyer 2020). After this reform, Hamamatsu witnessed a rapid influx of Nikkeijin from Brazil and Peru (Yamanaka 2012, 98).

This significant upheaval resulted in frictions and tensions within the local community, often stemming from a general lack of preparedness to welcome these newcomers, for instance linguistic barriers. Also, the misconception that the integration process would be easier for the Nikkeijin, being of Japanese origin, created false expectations. In reality, their connection with Japanese traditions and lifestyles<sup>6</sup> was often very weak or even non-existent (Roth 2002, 4).

Hamamatsu has exhibited creativity by following the example of the city of Kawasaki, which established a council of foreign residents in 2008 to gather their opinions on city governance (Mondwurf 2020). This model has also been adopted in various other Japanese cities (Hambleton 2015). Comprising ten members representing diverse resident minorities, the council serves two-year terms, conducts around eight meetings, and focuses on discussing civic issues related to foreign residents, intercultural integration, and relations between foreign and Japanese residents. Although voting rights are restricted to Japanese citizens, the council plays a pivotal role in addressing these concerns (Mondwurf 2020). This initiative represents a significant initial step, with its symbolic value often surpassing its effectiveness.

Furthermore, in order to alleviate the tensions arising from the arrival of newcomers and the challenges of coexistence, several associations were established. Their primary objectives were to assist newcomers in areas such as employment, human rights, and healthcare, with a majority of their members being Japanese (Yamanaka 2012, 99). During this period, specifically between

<sup>6</sup> Assuming that the lifestyles of the local Japanese are also diverse and change over time.

1991 and 1992, the Hamamatsu International Exchange Association underwent a reorganization. Originally established as a voluntary organization in 1982, it transitioned into the Hamamatsu Foundation for International Communication and Exchange (HICE) one year later. HICE has since served as a reference point for both foreign and Japanese residents interested in language and cultural exchange activities (HICE 2020).

The influx of new foreign residents in the 1990s, despite giving rise to tensions, contributed to fostering innovation. In an increasingly interconnected world, the demand for qualities like empathy, problem-solving skills, and an international perspective is on the rise. Having the opportunity to apply these skills in real-life situations, such as within associations, presents a significant advantage. Despite the challenges, it appears that the Hamamatsu communities have embraced this opportunity. The spirit of “Yaramaika”, which translates to “Let’s try” in the local dialect, perfectly encapsulates the positive attitude of Hamamatsu communities toward such challenges (Hamamatsu City 2016).

#### 4. Festa Samba Hamamatsu: inclusion through creativity

The stories that travel with migrants influence the places of passage and destination. Art in all its forms is an obvious example of this interaction. The encounter between different histories and traditions has stimulated the creative process throughout history. Our case study, the samba, is clear evidence of this process.

The samba, in the collective imagination, is linked to the carnival of Rio de Janeiro. However, this dance and the carnival result from a long journey steeped in African, European, and Brazilian influences (Shaw 2018 [1999]) before landing in the Japanese city of Hamamatsu. Here, towards the end of summer, a samba parade may seem unusual for a Japanese city. Still, the Hamamatsu Cup Festa Samba has been flooding the city with colour, music, and dance for years. In the morning, Hamamatsu dance teams compete against each other, while in the afternoon, the competition brings together teams from other Japanese cities and international teams. After the closing party, all of the teams participate in a grand parade in front of many spectators (Shizuoka Shinbun 2019; HICE 2020). This event was born in the early 2000s and developed thanks to cooperation between the citizens’ associations and the local government (Ishikawa 2015). Today, the competition judges include representatives from the Brazilian Consulate in Hamamatsu and the event is organised by the HICE Foundation and supported by volunteers (Shizuoka Shinbun 2019; HICE 2020).

In the specific case of Hamamatsu, the arrival of migrants in the 1990s constituted a fracture in the city’s pre-existing equilibrium. This fracture gave rise to critical moments described in the literature (Roth 2002, 64-91; Yamanaka

2012, 92). However, some festivals in the city, such as the kite festival<sup>7</sup>, also showed positive, spontaneous interaction between Brazilian newcomers and residents from the late 1990s (Roth 2002, 144). These spontaneous attempts probably led to the launch of the Samba Festival. In this context, the audio-visual material study shows that the local Brazilian media are particularly enthusiastic about the festival and that samba has created a bridge between the two “cultures”. They highlight the Japanese love for what they consider a “symbol of Brazilian culture” and emphasise the “joy” typical of the Brazilian people.

However, the analysis of the videos in the “amateur” category shows that other new and old types of dances are also performed during the festival: oriental, Peruvian, and Filipino. In other words, the festival seems to have undergone a kind of reinterpretation. It appears to be a celebration of the city’s multiculturalism rather than the intercultural exchange between the inhabitants of the two nations. This is confirmed by the fact that Brazilians are not the only “foreigners” present at the parade. Many migrant associations of Hamamatsu participate in it, such as the Filipino Nagkaisa. In official videos, the local government repeatedly emphasises the multicultural dimension of the city and the festival. It also highlights posters about this feature of the city and the activities implemented in Hamamatsu to help foreign residents.

In this perspective, a participant in the parade, Yuki, underlined the inclusive nature of the festival by stating, “Today, people who love samba regardless of team, nationality, gender were gathered together. There were young and old, and they all marched here together. It was great!”<sup>8</sup>. Another participant, Claudio Ishikawa of the Bloco Arrastão team, pointed out the difference between the Asakusa Samba Festival in Tokyo that he considered “much more official”<sup>9</sup>, and the Hamamatsu Festival that is “more convivial”<sup>10</sup>. The Hamamatsu Samba Festival is attended not only by Japanese citizens but also by the Brazilian community and other foreigners. In a way, this confirms that the festival was born in a bottom-up logic and that it continues to benefit from local participation. In other words, the samba festival seems to represent a creative space for the urban communities of Hamamatsu. It is an event that highlights the importance of diversity – an essential element of creative think-

<sup>7</sup> The kite battle is part of one of the city’s most popular events: the Hamamatsu Festival. This festival, which celebrates the birth of newborn children, takes place on Nakatajima Beach and includes a float parade through the city centre in the evening.

<sup>8</sup> My translation.

<sup>9</sup> My translation.

<sup>10</sup> My translation.

ing – and serves as a place for inclusion. Here, through the rehearsal of body performances, the participants finally “broke the kata” to create innovation: a multicultural and inclusive dance festival that reflects the souls of Hamamatsu city. These insights arose from the preliminary analysis of video data collected in 2020, which served as the foundational knowledge for starting fieldwork in the summer of 2022, following an expansion of the data collected online and the second and third stage of in-depth analysis within a critical perspective.

## 5. Conclusion

In Hamamatsu, migration and diversity seem to be key factors in the creative process. In this context, the Samba Festival highlights the strong tie between these elements. Furthermore, this empirical case provides initial insights into how migration has fostered the creation of creative spaces within the city. At the same time, this new urban ritual has an inclusive dimension that underlines its usefulness and relevance. These, according to the literature, seem to be necessary characteristics for an idea to be defined as truly creative.

The analysis of the correlation between these factors in this city’s specific context is the new result of our reflection. The long-term aim of this result is to contribute to the broader project of seeing “Japan as a nation of immigration” (Sakanaka 2020, 15). In this way, following the example of Hamamatsu, other Japanese cities could benefit from the presence of newcomers. This further step could be achieved by taking inspiration from the systems and practices in specific urban contexts and providing the opportunity to build new ones in a bottom-up logic.

However, although the study significantly enriches our understanding of the city’s urban rituals, it does have some limitations. For instance, lacking the perspective of the individuals who uploaded the videos to the platform, we can only speculate about the motivations behind this digital representation of the festival. Limitations that will be discussed in more depth in future texts related to fieldwork.

In conclusion, the history of the city and the local spirit seem to be what the German sociologist Martina Löw calls the “intrinsic logic of cities” – the specific and distinct constellations of knowledge and coherent forms of expression affecting the inhabitants of these urban contexts in different ways (2012). The Samba Festival shows that newcomers’ stories and the memory of their transit can be part of this specific logic. However, “Memory matters if it binds together the imprint of the past and the project of the future if it enables us to act without forgetting what we wanted to do, to become without ceasing to be and to be without ceasing to become” (Calvino 2019 [1993])<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> My translation.

Hamamatsu seems to have become aware of the potential of the diversity that characterises its urban communities, and it seems to be on the move, following the local spirit of Yaramaika.

## Bibliography

- Arantes Nakashima, Daniele. 2017. *Japanese Brazilians in Hamamatsu City. An Ethnographic Study on the Second Generation*. (Master Dissertation), Bremen: University of Bremen.
- Blokland, Talja. 2017. *Community as urban practice*. Cambridge: Polity Press.
- Calvino, Italo. 2019 [1972]. *Le città invisibili*. Milano: Garzanti Editori.
- Cattacin, Sandro. 2009. “Differences in the City” in: *Bringing outsiders in: transatlantic perspectives on immigrant political incorporation*. Edited by Hochschild J. L and J. H. Mollenkop, Ithaca: Cornell University Press, pp. 250-259.
- Cattacin, Sandro, Gamba, Fiorenza, Viana Alzola, Nerea. “A momentary lack of rituals: urban festivities cancelations in Geneva, Turin, and Zurich during the COVID-19 lockdowns”. *International Journal of Anthropology and Ethnology* 7, 1 (2023), pp. 2-25.
- Chiavacci, David. 2020. “Keeping immigration under control: Development and characteristics of the East Asian migration region”. In Gunter Schubert, Franziska Plümmer, & Anastasiya Bayok (Eds.), *Immigration Governance in East Asia*. 277-294. New York: Routledge.
- Cox, Rupert. 2008. *The Culture of Copying in Japan*. Londre, New York: Routledge.
- Durkheim, Emile. 2008 [1912]. *Les formes élémentaires de la vie religieuse*. Paris: PUF.
- Gamba, Fiorenza. 2019. “Inclusion et rituels. Un autre regard sur la ville des différences”. In *Dynamiques de formalisation et d'informalisation dans l'étude des migrations*, Blais, Nathalie, Marisa Fois, Antoine Roblain (éds.). Genève: Université de Genève, Sociograph 42, pp. 53-68.
- Hamamatsu City. 2012. *Hamamatsu Intercultural City Vision*. Hamamatsu: Hamamatsu International Affairs Division.
- Hamamatsu City. 2018. *The 2nd Hamamatsu Intercultural City Vision*. Hamamatsu: Hamamatsu International Affairs Division.
- Hamamatsu City. 2023a. *The 3rd Hamamatsu Intercultural City Vision*. Hamamatsu: Hamamatsu International Affairs Division.
- Hamamatsu City. 2023b. *Population and Foreign Nationals Statistics*. Hamamatsu: Department of General Affairs.
- Hambleton, Robin. 2015. *Leading The Inclusive City*, Bristol: Policy Press.

- Hamel, Jacques. 1997. "La socio-anthropologie, un nouveau lien entre la sociologie et l'anthropologie", *Socioanthropologie*, <<http://journals.openedition.org/socioanthropologie/73>>. Last access 20/08/2020.
- Harper, Douglas. 2012. *Visual Sociology*, New York: Routledge.
- Ishikawa, Yoshitaka. 2015. *International Migrants in Japan: Contributions in an Era of Population Decline*, Melbourne: Trans Pacific Press.
- Ishikawa, Yoshitaka. (2021). *Ethnic enclaves in contemporary Japan*. Singapore: Springer.
- Kato, Jotaro, Kuznetsova, Irina, Round, John. 2019. "The nature of 'illegal' migration in Japan and the United Kingdom: the impact of attitudes towards migrants, social cohesion and future challenges", *IRiS working paper series*, 35.
- Kaufman, James C., Robert J. Sternberg (ed.). 2019. *The Cambridge handbook of creativity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Knoblauch, Hubert, Bernt Schnettler, Raab, Jürgen, Soeffner, Hans-Georg (ed.). 2012. *Video Analysis: Methodology and Methods*. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford & Wien: Peter Lang.
- Kupferberg, Feiwel. "Models of Creativity Abroad: Migrants, Strangers and Travelers", *European Journal of Sociology* 39, 1 (1998), pp. 179-206.
- Landry Charles and Franco Bianchini. 1995. *The Creative City*. Londre: Demos.
- LeBaron von Baeyer, Sarah A. 2020. *Living Transnationally between Japan and Brazil: Routes beyond Roots*, Lanham, Boulder, New York & London: Lexington Books.
- Löw, Martina. "The intrinsic logic of cities: towards a new theory on urbanism", *Urban Research & Practice* 5, 3 (2012), pp. 303-315.
- Martiniello, Marco. "Visual sociology approaches in migration", *Ethnic and Racial Studies* 40, 8 (2017), pp. 1184-1190.
- Milly, Debora. 2020. *Japan's labor migration reforms: Breaking with the past?* Migration Policy Institute. <https://www.migrationpolicy.org/article/japan-labor-migration-reforms-breaking-past>. (accessed: 20.08.2020).
- Minamoto, Ryoen. 1992. *Kata to Nihon bunka (The Model and Japanese Culture)*. Tokyo: Soburisha.
- Mondwurf, Chaline. 2020. "Brazilian immigrants and multiculturalism in Japan: Local tabunka kyōsei policies and their effect on the Brazilian diaspora in Hamamatsu". In Gunter Schubert, Franziska Plümmer, & Anastasiya Bayok (eds.), *Immigration Governance in East Asia*. 277-294. New York: Routledge.
- Morris-Suzuki, Tessa. "Beyond racism: Semi-citizenship and marginality in modern Japan". *Japanese Studies* 35, 1 (2015), pp. 67-84.
- Nana Oishi. "Skilled or unskilled?: The reconfiguration of migration policies in Japan", *Journal of Ethnic and Migration Studies* 47, 10 (2021), pp. 2252-2269.

- Roth, Joshua Hotaka. 2002. *Brokered Homeland: Japanese Brazilian Migrants in Japan*, New York, Cornell University Press.
- Runco, Mark A., & Jaeger, Garrett J. 2012. "The standard definition of creativity". *Creativity Research Journal*, 21, 92-96.
- Sakanaka, Hidenori. 2020. *Japan as an Immigration Nation*. Lanham, Boulder, New York & London: Lexington Books.
- Saldaña, J. 2014. Coding and Analysis Strategies. In P. Leavy (Ed.), *The Oxford Handbook of Qualitative Research*. Oxford: Oxford University Press.
- Shaw, Lisa. 2018 [1999]. *The Social History of the Brazilian Samba*, New York: Routledge.
- Sigona, Nando, Kato, Jotaro, Kuznetsova, Irina. "Migration infrastructures and the production of migrants' irregularity in Japan and the United Kingdom". *Comparative Migration Studies* 9, 1 (2021), n.p.
- Simmel, Georg. 1900 [1907]. *Philosophie des Geldes*. Leipzig: Duncker & Humblot.
- Turner, Victor. "Frame, flow and reflection: Ritual and drama as public liminality". *Japanese Journal of Religious Studies* 6, 4 (1979), pp. 465-499.
- UNESCO. 2018. *Hamamatsu Monitoring Report 2014-2018*. Hamamatsu: UNESCO.
- Van Gennep. 1909 [1981]. *Les rites de passage*. Paris: Dunod.
- Viana Alzola, Nerea. 2023. La ville de Hamamatsu: fil rouge entre créativité, migration et inclusion. In Fiorenza Gamba, Sandro Cattacin, Nerea Viana Alzola (Eds.), *Ville et créativité* (pp. 93-108). Zurich; Genève: Seismo.
- Weber, Max. 1922. *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriß der verstehenden Soziologie*. Tübingen: Mohr.
- WIPO. 2023. *The Global Innovation Index*. Genève: Cornell University.
- Yamanaka, Keiko. 2012. "Immigration, Policies, and Civil Society in Hamamatsu, Central Japan" In *Wind Over Water. Migration in an East Asian Context*, edited by Haines, DavidW., Keiko Yamanaka et Shinji Yamashita, New York, Oxford: Berghahn Books.

## Sitography

- Alternativa Online. 2017. "Chuva e suor marcam Festa do Samba em Hamamatsu (31 de outubro)", Youtube, <<https://www.youtube.com/watch?v=Qc7xOfU-Un4I>>. Last access 20/08/2020.
- Amateur. 2010. "Festival de Samba em Hamamatsu 2010", Youtube, <<https://www.youtube.com/watch?v=2NqQbsmliuA>>. Last access 20/08/2020.
- Amateur. 2012. 2012-09-23 NPO FILIPINO NAGKAISA / Samba Festival in Hamamatsu, Youtube, <<https://www.youtube.com/watch?v=BiKuW2ii18Y>> Last access 20/08/2020.

- Amateur·ices. 2016. Cup samba festa hamamatsu 2016, Youtube, <<https://www.youtube.com/watch?v=wIXhcZbLCsk>> Last access 20/08/2020.
- Fumio Almeida. 2011. “Hamamatsu sanba fesutibaru 2011 - Hamamatsu Cup [Festa Samba 2011], SIR,” Youtube, <<https://www.youtube.com/watch?v=QNhhoZqc5O0>> Last access 20/08/2020.
- Fumio Almeida. 2015. “Hamamatsu kappu `fesuta sanba 2015 Carnaval de Hamamatsu - Samba no Japão”, Radio Phoenix, Youtube, <<https://www.youtube.com/watch?v=OpS2i9jL1cc>> Last access 20/08/2020.
- HamamatsuChannel. 2011. “Hamamatsu kappu `fesuta sanba 2011”, Youtube <<https://www.youtube.com/watch?v=6V8xmQ93e6M>> Last access 20/08/2020.
- HamamatsuChannel. 2013. “Hamamatsu kappu `fesuta sanba 2013”, Youtube, <<https://www.youtube.com/watch?v=dWTZrUE5dKQ>>. Last access 20/08/2020.
- Hamamatsu City. 2016. “*Welcome to Hamamatsu City?*” <<https://www.city.hamamatsu.shizuoka.jp/kohou/movie/syokai/english.html>>. Last access 20/08/2020.
- Hamamatsu City. 2019. “*Hamamatsu City Symbols/Population*”, Hamamatsu, <[https://www.city.hamamatsu.shizuoka.jp/hamaeng/kouhou/htm\\_1911/symbols.html](https://www.city.hamamatsu.shizuoka.jp/hamaeng/kouhou/htm_1911/symbols.html)>. Last access 20/08/2020.
- HICE. 2020. “*The Hamamatsu Cup Festa Samba*” <<http://hamamatsu-samba.jp/en>>. Last access 20/08/2020.
- Shizuoka Shinbun. 2019. “Sanba, 300 ri yōki ni dai kanshū no naka, odori aruku Hamamatsu defesuta”, <<https://www.at-s.com/news/article/local/west/690661.html>>. Last access 20/08/2020.

### Sezione 3

#### La città come spazio linguistico tra passato e presente



MICHELE COSENTINO

## **Multilinguismo e tipologie interlinguistiche a confronto nel Mediterraneo medievale: i casi di Napoli e Palermo**

### *Abstract*

Lo scopo del presente lavoro è quello di valutare gli effetti del contatto con perdita linguistica (lingue sostituite: greco e arabo) sulle varietà romanze di Napoli e della Sicilia, fornendone, sulla base dei modelli proposti da Thomason e Kaufman (1988), una classificazione che definisce aspetti sociolinguistici del contatto e repertori delle singole comunità in epoca medievale. Oggetto privilegiato d’analisi sono dunque i fenomeni di prestito e interferenza più o meno durevolmente consolidatisi nei dialetti in esame.

Parole chiave: Linguistica del contatto, Sociolinguistica, Greco, Arabo, Lingue romanze

### **1. Introduzione**

In questa introduzione è necessario fare una precisazione di ordine terminologico / metodologico sul ruolo che pertiene a Napoli e Palermo nell’economia del nostro discorso. I due centri sono caratterizzati, tra IX e XII secolo, da dinamiche storiche e situazioni linguistiche alquanto differenti: a Napoli, capitale di un piccolo ma agguerrito ducato bizantino di fatto indipendente dall’Impero, corrisponde Palermo, prima centro amministrativo della Sicilia aghlabide e fatimide, poi capitale dell’Emirato kalbita. Tale panorama pone il problema di delimitare con attenzione lo spazio linguistico considerato. Se parlare di Napoli significherà analizzare un repertorio cittadino con le sue periferie, una discussione sul multilinguismo palermitano non potrà prescindere dallo studio di elementi diatopicamente assai distanti. In breve, a *Neapolis* “città” e alle sue microaree laterali corrisponderà *Balarm*, termine generico per una gamma di situazioni geolinguisticamente e interlinguisticamente più estese, anche extra-isolane, considerati il pantesco e il maltese. D’altronde, appare ragionevole delimitare il “campo” teorico in cui il presente studio si inserisce. L’interlinguistica, che ebbe tra i massimi pionieri il romanista Hugo Schuchardt, ricevendo però la sua definitiva consacrazione solo nel 1953 con la pubblicazione di *Languages in Contact* di Uriel Weinreich, si è accostata a problematiche diacroniche e ai contesti plurilingui del passato abbastanza recentemente. Ciò a partire dagli anni ’70 con l’affermarsi della creolistica e degli studi sulla deriva linguistica e, più tardi, con l’ormai celebre saggio – *Language contact, Creolization and Genetic Linguistics* – di Sarah G. Thomason e Terrence Kaufman (1988) sul rapporto contatto / parentela linguistica.

In questa tempesta, l'interlinguistica è emersa con forza anche in ambito latinito e romanistico, laddove si era sempre riscontrata una certa avversione ad ammettere il carattere non eccezionale dell'interferenza grammaticale (Sgroi 1986). Possiamo citare, tra gli altri, i contributi di Adams (2003) sul multilinguismo nel mondo romano, Banfi (1991) sulla frantumazione della Romania balcanica tra V e XII secolo, Hernández-Campoy e Conde-Silvestre (2012) per una delle prime sintesi manualistiche di sociolinguistica storica. Il dibattito interlinguistico ha anche toccato – assai fruttuosamente – Campania e Sicilia (Pellegrini 1972; Varvaro 1981; Varvaro, Sornicola 2010; Sornicola 2015, ecc.), pur non producendo un modello esplicativo unitario dei vari fenomeni di interferenza, dunque delle possibili tipologie di contatto implicate. Proprio su quest'ultimo livello si concentrerà, in via preliminare, il presente contributo.

## 2. Metodologia

Per calcolare gli effetti del contatto tra lingue estinte o varietà antiche di lingue ancora viventi non si può ricorrere né agli strumenti della glottodidattica – particolarmente validi sincronicamente – né all'osservazione diretta dei processi di acquisizione della L2, dei meccanismi di pidginizzazione, della variabilità nella “mescolanza di codici nel discorso” (Dal Negro, Guerini 2007). Parallelamente, l'oggetto d'analisi non può essere l'interazione tra singoli parlanti o il loro repertorio individuale, fattori la cui ricostruzione presenterebbe non poche criticità. Ciò che va preso in considerazione è il livello sistematico (della *langue*, saussurianamente) ovvero il materiale stabilmente trasferito da una lingua all'altra in seguito a contatto bi- o plurilingue<sup>1</sup>, poiché dai segni linguistici dell'avvenuta interferenza è possibile determinare le caratteristiche del contatto tra *lingua modello* e *lingua replica* (Berruto 2010). Come è stato infatti dimostrato da Thomason e Kaufman (1988), un numero piuttosto contenuto di prestiti lessicali sottintende, in genere, un contatto effimero e di breve durata; di contro, l'adozione di strutture grammaticali, sommata a fenomeni di prestito lessicale di vasta portata, indica tendenzialmente un contatto intenso che si è protratto nel tempo e ha coinvolto un alto numero di parlanti bi-/plurilingui.

Fatte queste premesse, è lecito supporre, alla luce dei vari repertori ipotizzabili (bilinguismo vs diglossia vs macrodiglossia / microdiglossia vs triglossia, ecc.)<sup>2</sup> per Napoli e Palermo, che i rapporti interlinguistici siano spesso

<sup>1</sup> A tal proposito, Dal Negro e Guerini (2007) parlano di “mescolanza di codici nel sistema”.

<sup>2</sup> Per *macrodiglossia* si intende una situazione in cui la varietà B (= *basiletto* o varietà bassa) è vitale e si sovrappone in molti ambiti alla varietà A (= *acroletto* o varietà alta); al contrario, in

stati *bidirezionali* o che, al mutare delle condizioni storico-politiche, sia mutata anche la direzione degli influssi *unidirezionali* con una *lingua ricevente* rimodulata come *lingua fonte*. Nondimeno, qui sarà privilegiato un criterio unidirezionale, selezionando i fenomeni di contatto ravvisabili in napoletano e nelle parlate siciliane, non i prestiti e/o le interferenze di queste varietà romanze sulle altre lingue. Un approccio diverso imporrebbe di considerare anche greco, siculo-arabo e maltese e il perimetro dell’indagine ne risulterebbe troppo allargato.

In termini operativi, la raccolta dati sarà condotta principalmente su fonti scritte (ivi incluso il materiale elicitato sul campo nella letteratura preesistente) e riguarderà tanto i dialetti moderni e contemporanei quanto le attestazioni linguistiche antiche. Diverrà così possibile rintracciare eventuali elementi successivamente eliminati e ricostruire l’originario grado di interferenza crosslinguistica.

### 3. Caratteri del contatto interlinguistico a Napoli

Per comprendere la stratificazione del repertorio linguistico napoletano tra Alto e Basso Medioevo è necessario partire da lontano. La città, fondata dai cumani nel VI secolo a.C. col nome di Νέάπολις ‘nuova città’ (rispetto al primo insediamento di Παρθενόπη), mantiene istituzioni e costumi greci anche dopo la conquista romana (326 a.C.). Tale condizione, motivata dalla potenza marittima dell’ex colonia e dal ben noto atteggiamento filogreco dell’aristocrazia senatoria di Roma, spiana la strada a un prolungato bilinguismo in cui la nuova L2 (il latino) affianca il greco senza sostituirlo. Anzi, il fatto che quest’ultimo continui ad essere la lingua della *boulé* induce a supporre un repertorio diglottico dove il greco occupa il polo alto della comunicazione (Varvaro, Sornicola 2010).

In epoca classica, d’altronde, gli ambiti d’uso del latino dovevano essersi notevolmente accresciuti, stando agli arcaismi lessicali e grammaticali del napoletano moderno (*ainā* ‘agnello’ < AGNUS, -A, REWS, 290), rispetto al siciliano (*agniddu* < AGNELLUS, REWS, 284, *crai* ‘domani’ < CRAS, Ledgeway 2009, 58, 734 / *pescraie* ‘dopodomani’ < POST CRAS, Ledgeway 2009, 735, / *jesterza* ‘l’altro ieri’ < DIES TERTIA, *ibid.*<sup>3</sup>, cui corrispondono le varianti recen-

condizioni di *microdiglossia*, il codice B risulta sociolinguisticamente debole ed è caratterizzato da ristretta specializzazione funzionale. Si ha invece *triglossia* quando tra A e B si frappone una varietà M (= *mesoletto* o codice intermedio) (Trumper e Maddalon 1982; Mioni 1988; Dal Negro 2010; Iannacaro 2011).

<sup>3</sup> Si tratta di forme pressoché scomparse a Napoli e in via d’estinzione nelle aree laterali di Procida e Ischia.

ti sic. *dumani*, AIS 347, 824 / *podumani*, AIS 348: 821 – *passannudumani*, ivi, 845 / *avantieri*, AIS 350, 803 – *avanzidaieri*, ivi, 859, forme pronominali comitative del tipo *mico* ‘con me’ < MĒCUM, *tico* ‘con te’ < TĒCUM, Ledgeway 2009, 275, assimilabili a *miecu* / *tiecu* dell’Area Lausberg), e tra I e III secolo d.C. l’antica L1 sarebbe stata conseguentemente abbandonata come lingua ufficiale (Varvaro, Sornicola 2010, 58).

Al periodo repubblicano e imperiale risalgono diversi grecismi panmeridionali: *càccavo* ‘pentolone’ < κάκκαβος ‘id.’, *cato* ‘secchio’ < κάδος ‘grossa anfora, secchia’, *vallano* ‘castagna lessa’ < βάλανος ‘ghianda, castagna’ (REWS; Rohlfs 1974, 248-255), ma non v’è traccia di interferenze strutturali, a parte alcuni calchi morfosintattici dal latino classico / postclassico (ad es. i partecipi futuri con valore finale o la sequenza *verbum dicendi* + partecipio presente di un altro *verbum dicendi*, Sornicola 2015, e attestati nei documenti medievali). In ogni caso, tra III e VI secolo, la compartimentazione funzionale tra varietà doveva essersi invertita (latino [B] → [A] vs greco [A] → [B]), col greco sociolinguisticamente equiparato alle lingue (ebraico, siriano, armeno) a disposizione di singoli gruppi di parlanti (Varvaro, Sornicola 2010). La recessione del codice B è, infatti, una frequente conseguenza del contatto interlinguistico verticale (Berruto 2010).

Dovevano però verificarsi ulteriori cambi di fronte. Nel 552-553, il passaggio di Napoli sotto il dominio bizantino assicurò la continuità del greco, favorendone altresì la risalita all’interno di un nuovo potenziale continuum diglottico o triglottico, se si considera che il dialetto neolatino locale avrebbe preso forma definitiva di lì a poco (Barbato 2016). A suffragare questa tesi intervengono fonti epigrafiche in greco come l’epitaffio del duca Teodoro (VIII secolo) o l’iscrizione del culto di Sant’Aspreno (VIII-IX secolo), epigrafi latine in caratteri greci (ne serbano vari esempi le catacombe di San Gennaro), monete ducali (fino a Stefano II [755-800]) con l’effige dell’imperatore o di San Gennaro al dritto e i contrassegni di zecca NE / ΝΕΑΠΟΛΙC al rovescio, sigilli con la formula di invocazione alla Θεοτόκος e il nome del duca invocante (CNI XIX; Varvaro, Sornicola 2010; De Blasi 2012).

Del resto, “una sorta di patina greca o grecizzante [...] colora in maniera significativa [anche] i testi legali” (Sornicola 2015, 248). Colpisce, negli atti notarili, l’onomastica greca dei maggiorenti della città ovvero di coloro i quali si dichiarano *dominus* / *miles* / *domini filius* / *honorata femina* e che possono figurare, oltre che come contraenti, come titolari di cariche pubbliche e/o testimoni. *Anastasius*, *Gregorius*, *Gathone* tra i nomi maschili più diffusi, *Euphemia*, *Drosu*, *Blactu*<sup>4</sup> tra i femminili (Varvaro, Sornicola 2010; Sornicola 2012,

<sup>4</sup> Vocativi in -ω, tipo continuato dal greco moderno.

2015). Parimenti interessante è poi il fatto che i *curiales*, i *domini* comparsi come garanti e gli igumeni firmino in greco, mentre contraenti e testimoni di basso rango si caratterizzano per onomastica e firme quasi sempre latine (Varvaro, Sornicola 2010; De Blasi 2012).

Tutto ciò fa supporre una società rigidamente gerarchizzata con un'aristocrazia – per la quale Sornicola (2015, 249) ipotizza una preminenza di matrimoni endogamici – e un ceto ecclesiastico oltremodo gelosi delle proprie prerogative, anche in ambito linguistico. La lingua – è risaputo – funge da eccezionale veicolo di tradizioni, identità, ideologie e non sorprende che un piccolo gruppo bilingue voglia elitariamente preservare la conoscenza di una certa varietà, pur usandola come L2-L3 e/o avendone una competenza parziale (il cosiddetto *bilinguismo non bilanciato*).

Se dunque è plausibile che almeno i *curiales*, i monaci, gli eruditi (ad esempio i traduttori) e taluni possidenti fossero bi- / trilingui, si dovrebbe pensare a un repertorio con una marcata polarizzazione tra tipicità e non tipicità dell'uso delle singole lingue (Dell'Aquila, Iannàccaro 2007). Intendiamo, segnatamente, un sottotipo di diglossia a tre codici con tratti di *diacrolettia*<sup>5</sup> in cui il codice A<sub>1</sub> (latino), predominante negli ambiti formali, è affiancato da una varietà B<sub>1</sub> (neolatino) adoperata nella conversazione ordinaria (ma in incipiente risalita, se si pensa ai *Placiti Cassinesi* del X secolo) e da una varietà A<sub>2</sub> (greco) sottoposta a fortissima compartmentazione e usata da una ridotta percentuale di parlanti (dunque etichettabile, alternativamente, come semplice L2).

Eppure, nonostante tale ricostruzione sembri particolarmente convincente, vale la pena riflettere su ulteriori dati. De Blasi (2012, 16; 2015) ha ricordato attraverso un frammento della *Passio S. Theodori* come le traduzioni dal greco presentassero sovente un accentuato mistilinguismo greco-latino e come la stessa lingua originale abbondasse di volgarismi tipici del parlato<sup>6</sup>, elementi altresì riscontrabili nelle scritture legali [- latini + greci]. Certo, la presenza di variazione non depone necessariamente a favore della vitalità di una certa lingua, ma sembra un chiaro indizio dell'emersione della diglossia greco bizantino / greco di *koinè* anche a Napoli.

<sup>5</sup> L'ideale situazione diacrolettica è quella caratterizzata “dalla compresenza di due acroletti” (Dal Negro, Guerini 2007, 31).

<sup>6</sup> Ciò probabilmente è quel che intende il subdiacono Bonito, quando, nel prologo della *Passio*, così descrive le traduzioni degli *Atti dei Martiri*: “*Passiones sanctorum Martyrum, rustico Achivorum stylo digestas*”, ovvero “Passioni dei santi martiri, esposte nel rustico stile dei Greci”. L'espressione *rustico stylo* pare testimoniare non solo l'abbondanza dei grecismi, ma anche la progressiva diffusione di un greco sempre più lontano dal modello classico.

Ne risulta un quadro sociolinguistico ancora più stratificato e meglio inscrivibile in un modello quadripartito simile a quello che Barbato (2016, 19) ha immaginato per l’Italia meridionale alto-medievale:

Codici (A): latino / greco

Codici (B): parlata neolatina / greco bizantino

La triglossia precedente potrebbe, orbene, essere riletta come diglossia [latino, neolatino] con tendenza diacrolettica di [neolatino], cui farebbe da contraltare una L2 [greco] a sua volta in diglossia / diacrolettia con [greco bizantino].

La rarissima presenza di interferenze grammaticali nei testi dell’epoca (ai calchi sopra citati possiamo assommare oscillazioni nella resa delle geminate quali *papapulicinus* / *pampasalbatus* / *tubo* in alternanza con le varianti *papapulicinus* / *pappasalbatus* / *tummo*, cfr. Sornicola 2015, 250-251) precede la loro assenza nel dialetto moderno e il modesto apporto di prestiti lessicali e parole grammaticali (*centrella* ‘piccolo chiodo da scarpa’ < κέντρον ‘pungolo’, ‘pungiglione’, Rohlf 1974, 250), (*grasta* / *grástale* ‘coccio, cocci’ < γάστρα ‘pentola di argilla’, AIS 977, 721; REWS, 3700), (*potega* ‘bottega’ < ἀποθήκη ‘deposito’, REWS: 531) tra i lessemi ancora oggi in uso nel napoletano cittadino (*sajetta* ‘navetta di telaio’ < σαγίττα ‘id.’ e *spálatro* ‘sparzio spinoso’ < ἀσπάλατρι ‘sparzio villoso’, Rohlf 1974, 255-256) tra le forme geolinguisticamente periferiche; infine le preposizioni (*ana* ‘sopra’ ma principalmente in senso distributivo ‘uno ciascuno’, ‘in parti uguali’ < ἀνά ‘id.’ Sornicola 2012; *cata* ‘presso’, ‘secondo’ < κατά ‘giù’, ‘intorno’, ‘verso’, Rohlf 1974, 250) attestate a Napoli, Amalfi e Gaeta fino al XII secolo sembrerebbero condurci proprio in questa direzione.

Non è casuale, infine, che tale prospettiva si raccordi perfettamente con le condizioni alla base del trasferimento linguistico senza interferenza secondo Thomason e Kaufman (1988, 119-121): 1) numero di locutori (nel nostro caso un superstrato di notabili bizantini) della lingua in recessione nettamente inferiore a quello della lingua target [TL]; 2) deriva linguistica lenta (il greco scompare solo nel X-XI secolo, Varvaro, Sornicola 2010, 58) con piena acquisizione della TL e bilinguismo bilanciato.

#### 4. Caratteri del contatto interlinguistico a Palermo e in Sicilia

Quando nel 535 d.C. i bizantini al comando di Belisario conquistarono la Sicilia, l’isola era contraddistinta da un diffuso bilinguismo greco-latino (Varvaro 2019). Stando alle fonti epigrafiche, il greco doveva essere la varietà predominante a Oriente (con Messina e Siracusa a formare punti di polarizzazione eloquenti, Rohlf 1974), il latino quella più diffusa a Occidente (Varvaro, Sor-

nicola 2010); ciò, però, non prova che a gruppi monolingui con greco o latino L2 si affiancasse di volta in volta una minoranza con diversa L1, quanto, piuttosto, che esistesse tutta una gamma di situazioni sociolinguistiche, dalla diglossia con bilinguismo bilanciato a quella con bilinguismo incompleto alla diacrolettia (ma, ad esempio, è davvero possibile che nel repertorio di Taormina o Siracusa il latino, attestato da ben sette secoli, si limitasse al ruolo di acroletto per gli usi più formali?).

Ad ogni modo, il riassetto istituzionale e geopolitico del VI secolo non poté non riverberarsi anche sui rapporti interlinguistici, pur meno velocemente e profondamente di quanto si sarebbe portati a credere (Varvaro 2019, 21). Il fatto che il greco assursesse adesso a lingua ufficiale, che il diritto bizantino divenisse predominante, che, nel 725, Leone Isaurico avesse annesso la chiesa siciliana al Patriarcato di Costantinopoli rafforzando la presenza del monachесimo basiliano, innescò senza dubbio una recessione del latino, ma non condusse mai alla sua estinzione. Osservando le scarse testimonianze dell’VIII secolo e dei primi decenni del IX, si ha infatti l’impressione che, mentre nelle principali aree urbane della costa orientale il greco era ormai divenuto la sola lingua d’uso con il latino declassato a prima L2 o, quanto meno, a basiletto di un repertorio dilalico<sup>7</sup>, nelle campagne e, in generale, nella Sicilia occidentale e centrale il latino – ma meglio parlare di mozarabico siciliano o neolatino prenormanno<sup>8</sup> – avesse conservato una decisa vitalità. Qui “doveva essersi determinata una vera situazione di diglossia” (Varvaro 2019, 22) e, in ragione della decadenza delle città, non v’è dubbio che questo fosse il quadro sociolinguistico maggioritario in tutta l’isola. Parallelamente, la diglossia doveva caratterizzare anche i centri ellenofoni, con il greco di koinè e il greco bizantino compartmentalizzati rispettivamente come varietà A e B.

L’invasione araba dell’827 (caduta di Mazara), consolidatasi, dopo alterne vicende e in via definitiva, con la conquista di Palermo (831), avrebbe però completamente alterato la tradizionale *facies* bilingue della Sicilia (escludendo dal computo il trilinguismo della minoranza ebraica). L’insieme delle nuove lingue di superstrato si presentava infatti alquanto eterogeneo: all’arabo – termine generico per un complesso diasistema comprendente l’arabo

<sup>7</sup> Si ha *dilalia* quando le varietà A e B si sovrappongono negli ambiti d’uso informali, ma soltanto A può essere adoperata nei domini funzionalmente alti (Dal Negro 2010).

<sup>8</sup> Una lingua caratterizzata certo da importanti mutamenti strutturali (sviluppo di un nuovo vocalismo, semplificazione del sistema casuale, probabile formazione del condizionale), ma forse affine, per tratti arcaici (sistema pentavocalico senza distinzioni di quantità, conservazione di -s desinenziale [e -r?]), al sardo, alle parlate dell’area Lausberg e al romanzo d’Africa [†] (Pellegrini 1972, 471; Varvaro 2019, 19).

classico e diverse varietà dialettali, tra tutte l’arabo maghrebino e il socioletto giudeo-arabo con i loro subdialetti – si affiancavano almeno altre due esolinguhe<sup>9</sup>, il berbero e il mozarabico andaluso (Agius 1996), parte integrante di un multilinguismo che doveva contraddistinguere soprattutto la metropoli emirale di *Balarm* (D’Agostino 2015). In ogni caso, tralasciando la questione delle possibili varietà alla base del siculo-arabo (il continuum prodotto dalle interferenze tra arabo classico / arabo dialettale / greco / neolatino), la non dimostrabile presenza di pidgin / creoli con lingua lessificatrice di tipo semi-tico (di parere contrario invece Agius 1996, 105), la posizione delle lingue minoritarie, si deve supporre che tra IX e XII / XIII secolo esistessero tre (macro)comunità linguistiche (arabofona, romanofona, grecofona) con sovrapponibilità diatopica variabile e usi linguistici diversificati. È difficilmente discutibile, infatti, che ad arabofoni monolingui si alternassero romanofoni e grecofoni con arabo L2 (ma non è escluso che almeno i romanofoni conservassero il greco come L3) e che a ellenofoni e romanofoni monolingui corrispondessero parlanti arabo bi- o trilingui (magari con una varietà berbera come L2 e greco o neolatino col ruolo di L3 ovvero con sola L2 greca / neolatina). Parallelamente, i codici disponibili dovevano essere contraddistinti da una netta specializzazione funzionale e il grado di competenza linguistica doveva variare molto già nell’ambito microcomunitario (Varvaro 1981). È molto probabile che la diglossia arabo-romanza fosse particolarmente forte negli ambienti rurali (città come Trapani e Palermo potevano effettivamente non favorire pratiche di bilinguismo attivo tra i singoli gruppi sociali) e che il greco si mantenesse invece come lingua di prestigio in larga parte del Val Dèmone (Rometta era caduta solo nel 965, Rohlfs 1974), rendendo di fatto il contatto arabo-greco (diglossia, diacrolettia o macrodiglossia?) più effimero di quanto non fosse e non sarebbe stato il contatto greco-romanzo (Varvaro 2019, 33). Ma certo è, in definitiva, che tanto in questa “fase basilettale” del neolatino quanto nella lunga deriva arabo / greco > neolatino (cominciata con la conquista normanna [1091] e culminata in una sostituzione di lingua che per l’arabo possiamo fissare al XV secolo<sup>10</sup>, per il greco al XVI-XVII secolo) entrambe le varietà non romanzate lasciarono tracce significative in siciliano. Nello specifico, gli arabismi, pur in proporzione assai minore rispetto all’ibero-romanzo (Pellegrini 1972, 72), sono attestati in ogni settore del lessico (*càjitu* ‘caporione, capopolo’ <*qā'id* ‘comandante, governatore’, ivi, 133; *màzzara* ‘pietra

<sup>9</sup> In questa sede il termine non indica una lingua coloniale europea importata in Africa (Mioni 1988), ma un insieme di varietà alloglotte composto di lingue nord-africane importate in Europa e varietà europee interferite da varietà nord-africane.

<sup>10</sup> L’arabo giudaico, infatti, si era preservato fino alla cacciata degli ebrei (1492).

pesante', 'fascio di pietre attaccate alle reti dalla parte opposta dei sugheri' < *ma'sara* 'pietra da molino', ivi, 143]; *zimmili* 'bisaccia intrecciata di ampelodesmo / giunchi / foglie di palma' < *zinbūl* 'sporta di foglie di palma', ivi, 172; *cabbasisa* 'zigolo dolce' [*Cyperus esculentus*] / pantesco *habbasisa* 'ghianda' < *habb* 'azīz 'bacca pregevole', ivi, 186; ecc.), compresi verbi, interiezioni e frasi idiomatiche (*cam[m]iari*, pant. *hamiari* 'scaldare il forno' < *hamma* 'scaldare [un bagno]', 'essere febbriticante'; *sciātara-e-mātara!*, pant. *sciātriemmatrī!* 'inter. ammirativa o di stupore' < *šāteru yā mā taraā* 'Dio! Gran Dio misericordioso' / *šātiru yā mā tāra* 'O l'abile che tu vedi'; [né] *chitibbi* [né] *chitabbi* 'né punto né poco' < *ḥiṭāb* 'discorso' e *kataba* 'scrivere', *kitāb* 'libro', ivi, 219, 222-223). Cruciale poi, per l'analisi interlinguistica, la presenza di fenomeni fonologici (convergenza di *h h h* nella fricativa glottidale sorda [h] con alternanza, spesso diastraticamente condizionata, di esiti fricativi velari sordi [x], occlusivi velari sordi [k], fricativi e occlusivi velari sonori [y] ~ [g], fricativi labiodentali sordi [f] nei trasferimenti lessicali registrati in pantesco e in alcune microvarietà sud-occidentali, principalmente agrigentine [Sottile 2013]; iper-differenziazione fonemica con creazione / rafforzamento dell'opposizione /ddz/ ~ /tts/, ove /ddz/ [cfr. sic. 'u Žarbu, la Žisa] < /z/, cfr. Sgroi 1986, 123-124) e morfo-sintattici (è forse un altro caso di *appui* ovvero di influsso indiretto o rafforzamento di un costrutto preesistente al contatto la sequenza "preposizione + pronome personale tonico" [*d'iddu* ~ *d'idqa*] in luogo del semplice possessivo [*sua*] diffusa in nisseno e isomorfa all'annessione analitica dell'ar., ivi, 31-32) che consentono di descrivere la situazione come *language shift with slight interference* (Thomason, Kaufman 1988, 121-129). A patto, però, di analizzare separatamente Pantelleria. La prolungata vitalità dell'arabo – ancora parlato nel XVII secolo – ha fatto in modo che la quantità di interferenze strutturali (occorrenza di /b/ in posizione iniziale e intervocalica; sporadiche modificazioni della struttura prosodica di voci ereditarie con spostamento dell'accento sull'ultima sillaba; trapassato prossimo del tipo III SG di *essiri* + passato remoto [*tu era vidisti* 'tu avevi visto']; passato remoto esprimente azione imminente, tratto condiviso col maltese, Brincat 1977; Sgroi 1986) fosse qui di gran lunga superiore rispetto al resto della Sicilia, pertanto non è esagerato vedere nel pantesco un dialetto romanzo *significativamente interferito* dal semitico o, à la Brincat (1977, 42), "il più corrotto dei dialetti neolatini".

Considerevoli sono pure gli apporti lessicali del greco (accanto a voci di ampia diffusione quali *timugna* / *timogna* 'bica di grano' < θημωνία e *taddarita* 'pipistrello' < λακταρίδα – cui corrispondono rispettivamente *bburgiu* < ar. *burg* 'torre' nella Sicilia centro-orientale, AIS, 1458, e il calco *surci vecchiu* in area centro-meridionale, AIS, 448 – troviamo esiti circoscritti al messinese e spesso

condivisi col calabrese mediano e meridionale: *armacìa* ‘muretto a secco’ < ἔρμακία; *crisulèu / grisulèu* ‘rigogolo’ < χρυσολάιος ‘tordo d’oro’; *ropa* ‘quer-ciola’ e *rupedda* ‘castagno giovane’ < ρῶπτα ‘arbusto’; *sciniari / jiniari / chinari* ‘nitrire’ < χηνίζω, Rohlf 1974), la cui influenza strutturale su un’ampia gamma di *target languages* romanze risulta per altro ben nota. Per il siciliano possiamo ricordare 1) lo sviluppo di un vocalismo tonico a tre gradi di apertura /i u ε ɔ a/ pressoché identico a quello del greco bizantino e forse interferito dal sistema /i i: u u: a a:/ dell’arabo classico, 2) la presenza vs assenza dell’infinito, sostituito dal subordinatore *mi* + modo finito, a nord della linea Naso – Taormina, 3) l’impiego dell’imperfetto indicativo in luogo del congiuntivo piuccheperfetto nel periodo ipotetico dell’irrealtà. Ma bisogna tener presente che tali strutture morfo-sintattiche non si configurano come interferenze di sostrato, quanto, piuttosto, come *ibridismi* (o interferenze opzionali) prodotti dai processi di convergenza ravvisabili nei casi di prolungato bilinguismo / *Sprachbund* (Trumper 2016). Pertanto, l’influsso esercitato dal greco sul neolatino siciliano è forse meno esteso di quanto tradizionalmente non si sia sostenuto e certo meno profondo, in termini di interferenza grammaticale, dell’elemento arabo in pantesco.

## 5. Conclusioni

L’analisi del materiale contattuale attestato in napoletano e nelle varietà siciliane ha dimostrato come la deriva linguistica greco / arabo > neolatino si sia sviluppata, area per area, in condizioni sociolinguistiche differenti, producendo esiti variabili anche sul piano squisitamente interlinguistico. In particolare, la quantità (assente vs modesta vs elevata) e la tipologia (materiale più o meno trasferibile) di prestiti / calchi / interferenze strutturali ci hanno consentito di attribuire al greco il ruolo di semplice L2 o varietà diacrolettale a Napoli (ove si registra trasferimento senza interferenza), la funzione di L1 o varietà di prestigio, poi polo basso della comunicazione in Sicilia (con modesta interferenza sulla TL, specie nella parte nord-orientale dell’isola). D’altronde, il significativo apporto lessicale giustapposto a scarsa permeabilità strutturale comprova che l’arabo fu parlato in gran parte della Sicilia, senza mai divenire L1 in una situazione di bilinguismo monocomunitario. Interessantissimo, infine, il caso di Pantelleria, che conservò la propria prima lingua semitica fino al XVII secolo, come testimoniano le vigorose interferenze arabe ancor’oggi presenti, e che, per questa ragione, costituisce un elemento a sé nell’ambito delle ricerche sul contatto arabo-romanzo in Sicilia.

Dal punto di vista teorico, vale la pena rammentare come il presente studio si gioverebbe non poco, soprattutto per la parte dedicata alla Sicilia, di una serie di inchieste sul campo. I nuovi dati potrebbero infatti offrire spunti di riflessione inediti non solo sui casi specifici qui esaminati, ma anche sulle

dinamiche generali dell’interferenza, come hanno recentemente dimostrato alcuni lavori sul contatto tra siciliano e varietà gallo-italiche (v. soprattutto De Angelis 2023). Parallelamente, l’acquisizione di campioni più o meno lunghi di parlato, unita all’auspicabile allargamento dell’indagine ad altre lingue di contatto (p. es.: arbëresh e gallo-italico), consentirebbe di approfondire aspetti ancora negletti della morfosintassi dialettale.

### Bibliografia

- Adams, James, Noel. 2003. *Bilingualism and the Latin Language*. Cambridge: CUP.
- Agius, Dionisius. 1996. *Siculo Arabic*. London-New York: Kegan Paul International.
- AIS: Jaberg, Karl, e Jakob Jud. 1928-1940. *Sprach- und Sachatlas Italiens und der Südschweiz*. Zofingen: Ringier.
- Banfi, Emanuele. 1991. *Storia linguistica del Sud-Est europeo. Crisi della Romania balcanica fra alto e basso Medioevo*. Milano: F. Angeli.
- Barbato, Marcello. 2016. “Dal latino alle *scriptae italoromanze*”. In *Manuale di linguistica italiana*, Sergio Lubello (a cura di). Berlin-Boston: De Gruyter.
- Berruto, Gaetano. 2010. “Contatto linguistico”. *Enciclopedia dell’Italiano*. [https://www.treccani.it/enciclopedia/contatto-linguistico\\_%28Enciclopedia-dell%27Italiano%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/contatto-linguistico_%28Enciclopedia-dell%27Italiano%29/). Ultimo accesso 03/07/2024.
- Brincat, Giuseppe. 1977. “Malta e Pantelleria: alla ricerca di un sostrato comune”. *Journal of Maltese Studies*, 11, pp. 42-54.
- CNI: Corpus Nummorum Italicorum.
- D’Agostino, Mari. 2015. “Palermo”. In *Città italiane, storie di lingue e culture*, Pietro Trifone (a cura di), pp. 355-412. Roma: Carocci.
- Dal Negro, Silvia. 2010. “Bilinguismo e diglossia”. *Enciclopedia dell’Italiano*. <[https://www.treccani.it/enciclopedia/bilinguismo-e-diglossia\\_\(Enciclopedia-dell’Italiano\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/bilinguismo-e-diglossia_(Enciclopedia-dell’Italiano)/)>. Ultimo accesso 03/07/2024.
- Dal Negro, Silvia, e Federica Guerini. 2007. *Contatto: dinamiche ed esiti del plurilinguismo*. Roma: Aracne.
- De Angelis, Alessandro. 2023. “The Strange Case of the Gallo-Italic Dialects of Sicily: Preservation and Innovation in Contact-Induced Change”. *Languages*, 8, 163. <<https://doi.org/10.3390/languages8030163>>.
- De Blasi, Nicola. 2012. *Storia linguistica di Napoli*. Roma: Carocci.
- De Blasi, Nicola. 2015. “Napoli”. In *Città italiane, storie di lingue e culture*, Pietro Trifone (a cura di), pp. 305-353. Roma: Carocci.
- Dell’Aquila, Vittorio, e Gabriele Iannàccaro. “Metodi statistici per la misurazione del plurilinguismo sociale e dei rapporti tra codici”. In *Contact Linguistics and Language Minorities*, Jeroen Darquennes (ed.), pp. 77-89. Bonn: Asgard.

- Hernández-Campoy, Juan, Manuel, e Juan Camilo Conde-Silvestre. 2012. *The Handbook of Historical Sociolinguistics*. Malden-Oxford: Wiley-Blackwell.
- Iannàccaro, Gabriele. 2011. “Repertorio linguistico”. *Enciclopedia dell’Italiano*. <[http://www.treccani.it/enciclopedia/repertorio-linguistico\\_\(Enciclopedia-dell’italiano\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/repertorio-linguistico_(Enciclopedia-dell’italiano)/).
- Ledgeway, Adam. 2009. *Grammatica diacronica del napoletano*. Tübingen: Niemeyer.
- Mioni, Alberto. 1988. “Standardisation processes and linguistic repertoires in Africa and Europe: some comparative remarks”. In *Variation and Convergence*, Peter Auer, Aldo Di Luzio (eds.), pp. 293-320. Berlin-New York: Walter de Gruyter.
- Pellegrini, Giovan Battista. 1972. *Gli arabismi nelle lingue neolatine*. Brescia: Paideia.
- REWS: Faré, Paolo. 1972. *Postille italiane al “Romanisches etymologisches Wörterbuch” di W. Meyer-Lübke, comprendenti le “Postille italiane e ladine” di Carlo Salvioni*. Milano: Istituto Lombardo di Scienze e Lettere.
- Rohlfs, Gerhard. 1974. *Scavi linguistici nella Magna Grecia*. Galatina: Congedo.
- Sgroi, Salvatore, Claudio. 1986. *Interferenze fonologiche, morfo-sintattiche e lessicali fra l’arabo e il siciliano*. Palermo: CSFLS.
- Sornicola, Rosanna. 2012. *Bilinguismo e diglossia dei territori bizantini e longobardi del Mezzogiorno. Le testimonianze dei documenti del IX e X secolo*. Napoli: Accademia Pontaniana.
- Sornicola, Rosanna. 2015. “Curiales, notarii, presbyteri nella Campania alto-medievale. Alcuni problemi di sociolinguistica storica, con particolare riguardo alla morfosintassi”. In *Contatto interlinguistico tra presente e passato*, Carlo Consani (a cura di), pp. 237-282. Milano: LED.
- Sottile, Roberto. 2013. “Il «Siculo Arabic» e gli arabismi medievali e moderni in Sicilia”. *Bollettino CSFLS*, 24, pp. 131-177.
- Thomason, Sarah, Grey, e Terrence Kaufman. 1988. *Language contact, creolization, and genetic linguistics*. Berkeley: University of California Press.
- Trumper, John Bassett. 2016. *Geostoria linguistica della Calabria*. Roma: Aracne.
- Varvaro, Alberto. 1981. *Lingua e storia in Sicilia*. Palermo: Sellerio.
- Varvaro, Alberto. 2019. *Profilo di storia linguistica della Sicilia*. Palermo: CSFLS.
- Varvaro, Alberto, e Rosanna Sornicola. 2010. “Considerazioni sul multilinguismo in Sicilia e a Napoli nel primo Medioevo”. *Bollettino Linguistico Campano* 13, pp. 49-66.

ANNALISA DI SANTO

## **Spazio urbano e retorica forense: analisi linguistica dell'arringa dell'avvocato A.V. Vasil'ev nel caso Markelov**

### *Abstract*

Oggetto del contributo è l'arringa pronunciata dall'avvocato Vasil'ev in difesa di Tichonov accusato dell'omicidio dell'avvocato Markelov e della giornalista Baburova. Si propone un'analisi sui campi semantici associati allo spazio urbano: il sistema nominale, la categoria verbale di movimento e statica e il lessico visivo. Ci si è avvalsi degli strumenti metodologici offerti dalla teoria dei campi semantici, della retorica dei *topoi* e dell'applicazione della narratologia alla linguistica giuridica. I risultati emersi offrono lo spunto per alcune riflessioni sul ruolo della descrizione nel procedimento suasorio del discorso giudiziario russo.

Parole chiave: Retorica forense, Discorso giudiziario, Campi semantici

### 1. L'arringa tra argomentazione e narrazione

Il discorso dell'avvocato o arringa è un sottotipo del discorso giudiziario che affonda le sue radici nella retorica classica di difesa e accusa e deve avere un carattere creativo, originale (Karpuk 2010, 44). Petr Sergeič, autore dell'opera *Iskusstvo reči na sude* (*L'arte del discorso giudiziario*) (1910), afferma: “Pročtite ljubuju rěč’ istinnago oratora, i vy ubědites’, čto buduči obvinieniem” ili zaščitoj, ona est’ vměstě s” těm” *chodužestvennoe proizvedenie*<sup>1</sup> (Sergeič 1910, 151)<sup>2</sup>. Tuttavia, il fine principale dell'arringa non è estetico, ma suasio: l'avvocato deve convincere la giuria della giustezza della propria versione dei fatti e per farlo deve servirsi di tecniche di persuasione che comprendono assetto verbale ed extraverbale. Per ottenere attenzione e consenso l'avvocato deve fornire *argumenta* convincenti selezionando le informazioni da trasmettere, strutturando le proprie argomentazioni secondo un ordine logico e ricorrendo a tecniche verbali per renderle vivide e memorabili. L'indagine qui proposta, dunque, si avvale delle ricerche sulla retorica e neoretorica portate avanti, rispet-

<sup>1</sup> Corsivo nel testo originale.

<sup>2</sup> “Leggete un discorso qualsiasi di un vero oratore e vi convincerete che, oltre ad essere un'accusa o una difesa, è anche un'opera letteraria”. Qui e ove diversamente non indicato le traduzioni sono dell'autrice.

tivamente, da Eddo Rigotti (1995) circa la persuasione e la verosimiglianza<sup>3</sup>, e Chaim Perelman (1966)<sup>4</sup> sulle strategie argomentative, di narratologia, soprattutto in relazione alle tecniche narrative di costruzione del testo (Marchese 2014), ma anche degli studi di Palaševskaja (2012) e Karpuk (2010) che si concentrano rispettivamente sulle caratteristiche generali del discorso forense nelle sue funzioni, struttura e narratività e sul linguaggio tipico dell'avvocato russo in sede dibattimentale. Detto quadro teorico ci permetterà di applicare all'analisi del testo tanto concetti attinti all'ambito della retorica, come la ‘presenza’ perelmanica, quanto di strumenti tipici della narratologia, come le sequenze, i concetti di *fabula* e intreccio ecc. Per quanto concerne, invece, l'analisi lessicale e sintagmatica approcciata, il quadro metodologico è rappresentato dalla teoria dei campi semanticci e dalla scuola di semantica russa, in particolare dagli studi di Rachilina e Plungjan circa l'interconnessione della semantica con il lessico e le categorie grammaticali (verbi di moto, categoria spazio-temporale ecc.)<sup>5</sup>.

## 2. I fatti: il caso Markelov e Baburova

Il 19 gennaio 2009, nel centro di Mosca, in via Prečistenka, vengono uccisi a colpi di pistola l'avvocato Stanislav Markelov e la giornalista Anastasiya Baburova immediatamente dopo la conferenza stampa sul caso Budanov<sup>6</sup>. I due si incamminano dall'ufficio stampa verso la metropolitana e vengono freddati all'altezza del civico 1 di via Prečistenka. L'omicida riesce a fuggire e sparire nei sotterranei della metropolitana della fermata Kropotkinskaja. Le indagini portano gli inquirenti all'arresto di Nikita Tichonov e Evgenija Chasis, affiliati

<sup>3</sup> Il riferimento è a Verità e persuasione (1995) di Eddo Rigotti in cui lo studioso afferma “il campo d’azione tipico della retorica è quello delle ‘cose possibili’, cioè delle cose che possono stare anche altrimenti” (1995, 6).

<sup>4</sup> Chaim Perelman nel *Trattato dell'argomentazione* (1966, 125) rispetto al metodo di selezione degli argomenti parla di ‘presenza’: gli uditori devono poter vedere davanti a sé i personaggi, i luoghi e le azioni per percepirla come reali. Per rendere possibile la presenza l’elemento cardine nel procedimento suassorio è la verosimiglianza: ciò che viene presentato deve sembrare vero, plausibile.

<sup>5</sup> Nello specifico ci si è basati sui testi E.V. Rachilina, “V zerkale prostranstvennych konstrukcij”, in *Kognitivnyj analiz predmetnych imen: semantika i sočetaemost'*, Moskva 2008, pp. 239-287, E.V. Rachilina, “V zerkale glagolov: pokoj i dviženie”, in *Kognitivnyj analiz predmetnych imen: semantika i sočetaemost'*, Moskva 2008, pp.288-321 e V.A. Plungjan, *Vvedenie v grammatičeskiju semantiku: grammatičeskie značenija i grammatičeskie sistemy jazykov mira*, Moskva 2011.

<sup>6</sup> Ju.D. Budanov, colonnello del reggimento 160, accusato e condannato per rapimento, stupro e omicidio di E'lza Kungaeva, una ragazza cecena di diciotto anni. Stanislav Markelov era l'avvocato della famiglia Kungaev.

all'organizzazione nazionalista BORN<sup>7</sup>. A distanza di quasi due anni dall'arresto, durante la fase del dibattimento, tra il 25 e il 26 aprile 2011, l'avvocato difensore di Tichonov, Aleksandr

Vital'evič Vasil'ev, pronuncia la sua arringa – oggetto della nostra analisi. Nel suo discorso l'avvocato Vasil'ev chiede l'assoluzione del suo cliente tentando di dimostrare che le prove di colpevolezza a suo carico sarebbero, invece, prove di innocenza.

Nella sua ricostruzione dei fatti, l'avvocato ripercorre gli ultimi spostamenti delle vittime e degli imputati, ridisegna la mappa della città attraverso la toponomastica, i numeri civici, il percorso della metropolitana, esegue ad arte traiettorie verbali attraverso predicationi di statica e di dinamica, espedienti linguistici che rinforzano la percezione visiva. La città descritta dall'avvocato è fatta di persone che si spostano e intrecciano i loro cammini, di occhi che osservano e registrano i fatti.

Lo spazio urbano rappresentato comprende la strada in cui avviene l'omicidio, via Prečistenka, il centro di Mosca, la stazione della metropolitana Kropotkinskaja e il tribunale cittadino in cui vengono visionati i materiali, ascoltate le deposizioni e pronunciati i discorsi di difesa e di accusa.

### 3. La ricostruzione della città attraverso luoghi, occhi, pedinamenti e fughe

#### 3.1. *La scena del crimine*

L'avvocato Vasil'ev denomina la scena del crimine in modi sempre diversi: *mesto prestuplenija* (luogo del reato, una volta), *mesto ubijstva* (luogo dell'omicidio, due volte), *mesto proisšestvija* (luogo dell'accaduto, sei volte), *mesto sobytij* (luogo dei fatti, una volta). Il termine più ricorrente, *mesto proisšestvija*, porta con sé un'accezione di fatalità, ma anche di autorevolezza dal momento che il Codice di procedura penale della Federazione Russa adotta proprio questo sintagma<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Acronimo di *Boevaja organizacija russkich nacionalistov* (Organizzazione militare di nazionalisti russi).

<sup>8</sup> L'art. 176 del Codice di procedura penale della Federazione Russa nei commi 1 e 2 recita “1. *Osmotr mesta proisšestvija, mestnosti, žilišča, inogo pomeščenija, predmetov i dokumentov proizvoditsja v celjach obnaruženija sledov prestuplenija, vyjasnenija drugich obstojatel'stv, imejuščich značenie dlja ugolovnogo dela. 2. Osmotr mesta proisšestvija, dokumentov i predmetov možet byt' proizveden do vobuždenija ugolovnogo dela*” (1. L'esame del luogo dell'accaduto, del posto, dell'abitazione, di un altro locale, degli oggetti e dei documenti è condotto con lo scopo di rinvenire tracce del reato, di accertare ulteriori circostanze significative per la causa penale. 2. L'esame del luogo dell'accaduto, dei documenti e degli oggetti può essere condotto precedentemente all'avvio del procedimento penale.). Si segnala che si è scelto di non tradurre *mesto proisšestvija* (lett. luogo dell'accaduto) con

L'unica cosa certa e incontestabile agli occhi dall'avvocato è l'uccisione di Markelov e Baburova avvenuta in un luogo ben preciso.

Nel passaggio “Vam demonstrirovali videozapis’ proverki pokazanij na meste proisšestviya, na kotoroj Tichonov ukazyvaet mesto ubijstva Markelova i Baburovoj”<sup>9</sup>, osserviamo l'uso combinato dei sintagmi *mesto proisšestviya* e *mesto ubijstva*. Il luogo dell'accaduto ingloba quello dell'omicidio in quanto copre uno spazio più ampio. L'esatta individuazione del punto preciso in cui sono stati uccisi Markelov e Baburova da parte del sospettato Tichonov durante l'esame delle deposizioni – pratica prevista, seppur straordinaria, dal Codice di procedura penale russo<sup>10</sup> – sembrerebbe confermare il coinvolgimento del presunto omicida. Tuttavia il punto indicato da Tichonov non coincide con quello del ritrovamento dei cadaveri. Proprio su questo elemento si concentra Vasil'ev giungendo a scagionare il proprio cliente.

Gde ubijca naučilsja vsemu ètomu? Gde on naučilsja tak masterski vysleživat’ žertvu? Streljat’ tak, čto by ni odna pulja ne prošla mimo celi? Uchodit’ s mesta ubijstva tak, čtoby ni popast’ v kadr ni odnoj iz kamer naružnogo nabljudenija?<sup>11</sup>

Il sintagma *mesto ubijstva* usato insieme a *ubijca* (omicida) in questo contesto e in questa domanda retorica risponde all'esigenza del difensore di separare l'identità del suo cliente da quella dell'omicida<sup>12</sup>.

scena del crimine – terminologia italiana – per conservare l'idea di accaduto, di avvenimento, di fattualità e fatalità presente in russo, rispetto all'attenzione che l'italiano rivolge al reato.

<sup>9</sup> “Vi hanno mostrato la videoregistrazione dell'esame delle deposizioni sul luogo dell'accaduto in cui Tichonov indica il luogo dell'omicidio di Markelov e Baburova”.

<sup>10</sup> L'art. 194 Codice di procedura penale della Federazione Russa nei commi 2 e 4 recita “2. Proverka pokazanij na meste zaklučaetsja v tom, čto ranee doprošennoe lico vosproizvodit na meste obstanovku i obstojatel'stva issleduemogo sobytija, ukazyvaet na predmety, dokumenty, sledy, imejušcie znacenie dlja ugovornogo dela, demonstriruet opredelenyye dejstvija. [...]. 4. Proverka pokazanij načinaetsja s predloženija licu ukazat'mesto, gde ego pokazanija budut proverjat'sja. [...]” (2. L'esame delle deposizioni consiste nella riproduzione sul posto da parte dell'interrogato delle condizioni e delle circostanze dell'evento indagato, questi indica gli oggetti, i documenti, le tracce che hanno valore per la causa penale, mostra determinate azioni. [...]. 4. L'esame delle deposizioni inizia con la richiesta al soggetto di indicare il luogo dove le sue deposizioni verranno verificate. [...]).

<sup>11</sup> “Dove ha imparato tutto ciò l'omicida? Dove ha imparato a pedinare la vittima tanto magistralmente? A sparare in modo che neanche una pallottola non faccia centro? Ad andarsene dal luogo dell'omicidio in modo da non finire nell'obiettivo di neanche una delle videocamere di sorveglianza esterna?”.

<sup>12</sup> La sfilza di domande retoriche in cui il soggetto è *ubijca* ha lo scopo di negare l'identità tra l'omicida e Tichonov, infatti il difensore continua ad insistere sulla questione del pedinamento

*Mesto prestuplenija*, invece, viene usato dall'avvocato in un'affermazione diretta a screditare la deposizione del teste Popov circa il presunto ruolo della Chasis nell'omicidio. In particolare, le deposizioni inconsistenti del teste vengono contestate sulla base dei nastri delle videocamere di sorveglianza: "Ja by poveril pokazanijam Popova, jakoby videvšego Chasis na meste prestuplenija, esli by ne videl videozapisej s kamer naružnogo nabljudenija"<sup>13</sup>.

### 3.2. Il campo visivo

Per quanto concerne il lessico visivo, dall'analisi emerge che i termini più frequenti afferiscono al verbo *nabljudat'* che grossomodo corrisponde all'italiano "osservare". Il verbo *nabljudat'* deriva dall'antico slavo *bljsti* che inizialmente significava "vegliare, non dormire" e più tardi ha assunto il significato di "guardare, custodire"<sup>12</sup>. Il prefisso *na-*, che compone verbo e sostantivi derivati, esplicita azioni che si muovono dall'esterno verso una superficie o al contrario verso l'interno, azioni realizzate in gran quantità o in quantità eccessive e azioni che giungono al proprio limite naturale o al risultato atteso (Švedova 1982, 361-362).

In *nabljudat'* (osservare) vi è, dunque, l'idea di estensione dello sguardo per cui l'atto dell'osservare è orientato verso l'esterno, nel nostro caso verso la superficie urbana, le strade, la piazza, la fermata della metropolitana. Questa espansione di significato del verbo *nabljudat'* coinvolge anche la semantica dei sostantivi deverbali *nabljudenie* (lett. osservazione) e *nabljudatel'*<sup>14</sup> (lett. osservatore, sorvegliante) ugualmente frequenti nel testo. La prima occorrenza di *nabljudat'* è espressa da un participio passato attivo che usa l'avvocato parlando del testimone Popov "jakoby byvšego na meste proisshestvija i nabljudavšego tam za Chasis"<sup>15</sup>.

Il sintagma nominale più ricorrente è *naružnoe nabljudenie* (sorveglianza esterna) riferito a *kamery* (telecamere), mentre il sostantivo *nabljudatel'* viene

incalzando: "možno li èto sdelat' po kločočkami rukopisnych zapisej, obnaružennych v kvartire Tichonova i Chasis? (trad. "Lo si può fare con i pezzetti di appunti presi a mano trovati nell'appartamento di Tichonov e Chasis?").

<sup>13</sup> "Crederei alla testimonianza del testimone Popov che avrebbe visto la Chasis sul luogo del crimine, se non avessi visto le registrazioni delle camere di sorveglianza esterna".

<sup>14</sup> Letteralmente *nabljudatel'* è chi osserva o sorveglia come in questo caso specifico che indica colui che, tenendo d'occhio la scena, la zona, si fa complice nel ruolo che in italiano viene comunemente definito 'palo'. Si è scelto, tuttavia, di non tradurre il termine *nabljudatel'* con 'palo', per non tradire la semantica dell'originale. Dizionario etimologico di Šanskij <<https://lexicography.online/etymology/shansky/%D0%BD%D0%BD%D0%B0%D0%BD%D1%82%D1%8C>> (ultimo accesso 18/11/2020).

<sup>15</sup> "Che sarebbe stato sul luogo dell'accaduto e avrebbe osservato Chasis".

usato esclusivamente in relazione alla Chasis, accusata di aver aiutato l'omicida in qualità di ‘sorvegliante’ o ‘palo’. Questa persona è ferma, ritratta dalle telecamere che ne danno un’immagine sgrana, ma, sembrerebbe, femminile. Vasil’ev chiama in causa il “ruolo del *nabljudatel’*” (*rol’ nabljudatela*)<sup>16</sup>, gli abiti immortalati dalle videocamere e rinvenuti per affermare che “*nabljudatel’* byl na meste proishestvija figuroj kak minimum bezpoleznoj”<sup>17</sup>. Quindi il termine viene usato per confutare la teoria degli inquirenti:

Tak počemu že sledstvie nastaivaet na nabljudatele i na tom, čto ego rol’ ne-premenno vypolnjala Chasis? Ne potomu li, čto Chasis byla zaderžana vmeste s Tichonovym, i ee prosto neobchodimo bylo chot’ kak-to “pristroit” k ètomu delu? Nu dejstvitel’no – ne otpuskat’ že!<sup>18</sup>

In tutti i casi citati si tratta di occhi fissi che espandono il proprio sguardo su uno spazio delimitato e registrano i soggetti in movimento davanti a sé.

Un’altra radice verbale legata alla vista è (*vid-*). Il sostantivo *svidetel’* (testimone) che ne ricorda solo apparentemente la radice ricorre quarantasette volte. Questo sostantivo deriva da *süvédéti* (conoscere, sapere), ma ha mutuato la vocale *i* da *videt’* modificando la *e* di (*sve*) in *i* (*svi*). Il testimone è colui che sa, fornisce informazioni (in russo *svedenija*) e conseguentemente depone.

L’analisi delle occorrenze mostra che il sintagma *svideteli videli*<sup>19</sup> ricorre una volta all’interno di una domanda retorica atta a mettere in dubbio la veridicità della deposizione: può il testimone riconoscere una persona vista di sfuggita due anni prima? Le parole dei testimoni, nella ricostruzione del difensore, sono poco credibili dal momento che non integrano il vuoto visivo delle telecamere.

Torniamo ora al verbo *videt’* che si ripete nel testo ventisei volte (tra perfettivo e imperfettivo). L’aspetto perfettivo (*uvidet’*) ricorre sei volte: tre in forma attiva, al passato, una all’infinito e due volte in forma passiva, come participio passato passivo. Il prefisso *u-* del verbo segnala la puntualità, la piena realizzazione o risultatività dell’azione. Nel caso che segue, il perfettivo è motivato proprio dalla condizione di puntualità necessaria: l’azione avviene una sola volta, in un lasso di tempo minimo e il suo effetto è ancora attuale “Im dostatočno uvidet’ čeloveka odin raz v tečenie scítannych sekund, čto

<sup>16</sup> “Il *nabljudatel’* sul luogo dell’accaduto era una figura alquanto inutile”.

<sup>17</sup> Si veda nota 16.

<sup>18</sup> “Insomma perché gli inquirenti insistono sul *nabljudatel’* e sul fatto che questo ruolo sia stato svolto senz’altro da Chasis? Forse perché la Chasis è stata fermata insieme a Tichonov ed era indispensabile “infilarla” in questo caso? E effettivamente – non si rilascia mica!”.

<sup>19</sup> “I testimoni hanno visto”.

by<sup>20</sup> zapomnit' ego na vsju žizn”<sup>21</sup>. La frase è palesemente ironica e l'ironia è trasmessa dalla strategia verbale della messa a contrasto di un arco temporale minimo (*ščitannych sekund*) e massimo (*na vsju žizn'*).

Lo stesso tratto semantico della risultatività è ravvisabile in “mel'kom uvidenuju na drugoj storone ulicy devušku”<sup>22</sup> e “devušku uvidennuju dva goda nazad, on pomnit”<sup>23</sup>. L'assetto risultativo dell'azione viene minimizzato dalle categorie temporali usate (*mel'kom* e *dva goda nazad*) per screditare le parole dei testi.

Al contrario, la negazione usata con l'aspetto perfettivo rende l'idea di assenza del risultato. L'azione ha luogo, ma non è possibile individuarne un vero e proprio argomento agentivo, non giungendo a compimento, come si evince dalla frase “Kak by my ne staralis', ni na odnoj iz mnogočislennych zapisej ne uvideli ni ubijcu, ni svidetelja Popova”<sup>24</sup>. Per quanto, dunque, i presenti al processo si siano sforzati esaminando i nastri delle telecamere, non hanno scorto né l'omicida, né il testimone. Crolla di nuovo la deposizione di Popov mentre Tichonov, assente sulla scena del crimine, risulterebbe innocente.

Diversa è la questione della negazione del verbo imperfettivo. Il ricorso alla negazione con un imperfettivo annulla l'azione stessa. Se nel caso del perfettivo l'azione è avvenuta ma non ha portato al risultato atteso, con l'imperfettivo l'azione non ha avuto luogo, dunque i due testimoni non possono dirsi tali: “Otvet est' u zaščity: na samom dele Muraškin i Ermakova lica ubijcy ne videli”<sup>25</sup>.

Si impone, inoltre, l'opposizione tra “vy videli videozapisi”, “vy videli dokumenty” e “oni ne videli”<sup>26</sup>, per cui chi ha realmente visto sono i partecipanti al processo, non i testimoni. Il campo semantico della vista è espresso da occhi umani (i testimoni) e artificiali (le telecamere) che assistono e fotografano i fatti.

Mog li diletant sredi bela dnja, v samom centre Moskvy, na glazach u desjatkov prochožich, soveršenno chladnokrovno soveršit' ubijstvo Markelova i

<sup>20</sup> Si usa la versione autografa dell'avvocato.

<sup>21</sup> “A loro basta vedere una persona una volta nell'arco di una manciata di secondi per memorizzarlo per tutta la vita”.

<sup>22</sup> “Una ragazza vista di sfuggita dall'altro lato della strada”.

<sup>23</sup> “La ragazza vista due anni fa lui se la ricorda”.

<sup>24</sup> “Per quanto ci siamo sforzati, in nessuna delle registrazioni abbiamo visto né l'assassino, né il testimone Popov”.

<sup>25</sup> “La risposta ce l'ha la difesa: in realtà Muraškin e Ermakova non hanno visto il volto dell'omicida”.

<sup>26</sup> “Voi avete visto le videoregistrazioni”, “voi avete visto i documenti”, “loro non hanno visto”.

Baburovoj? Chirurgičeski točno, potrativ tri patrona, ubit' dvuch ljudej, posle čego na glazach u vsech projti k stancii metropolitena i uechat”?<sup>27</sup>

Nel frammento proposto *na glazach u* (lett. dimanzi agli occhi di) è usato come locuzione preposizionale e significa ‘davanti a, sotto agli occhi di’. L’omicida prima commette il delitto davanti a decine di passanti, ovvero sotto gli occhi di un alto numero di spettatori casuali e in movimento, poi egli stesso si muove al cospetto di spettatori fermi e verosimilmente più numerosi.

Nel paragrafo intitolato *Il ruolo del nabljudatel'* la ricostruzione della mappa del quartiere è affidata all’elenco delle telecamere presenti.

Dumaju, vy obratili vnimanie, skol’ko videokamer raspoloženo na Prečistenke, soglasno portokola<sup>26</sup> osmotra t.1 l.d. 159-188. Perečislom ich: okolo doma № 2 na stolbe – 3 videokamery, na dome № 2 po Gogolevskomu bul’varu odna videokamera, napravленная в сторону Prečistenki; odna videokamera na stolbe u skvera, dalee na fasadach domov po ul. Prečistenka: d.4 – 3 kamery, d.12 – odna kamera, d. 14 – odna kamera; d. 18 – 6 kamery (iz kotorych 4 kamery krugovogo sleženija); d.20 – 3 kamery; d. 28 – 2 kamery; d. 23 – 5 kamery; d. 21 – 4 kamery; dom 19 – 4 kamery; d. 17 – 5 kamery (iz kotorych odna – krugovogo sleženija i esche odin videoglazok); d. 9 – 9 kamery; d. 7 – 2 kamery i videoglazok v dveri; d. 1 – 2 kamery. Vsego – 52 kamery<sup>28</sup>.

### 3.3. *Gli spostamenti attraverso le categorie verbali di moto e di statica*

Mosca è la città su cui sono puntati gli occhi: sia durante il delitto, sia in tribunale durante l’esame delle registrazioni e delle deposizioni. Mosca è il luogo dell’accaduto sono movimento e statica. I verbi usati descrivono lo spazio, le azioni e i personaggi. Tra i più frequenti menzioniamo *chodit’* e *idti* (anche prefissati, entrambi significano andare, camminare) e *guljat’* (passeggiare).

<sup>27</sup> “Un dilettante avrebbe potuto compiere l’omicidio di Markelov e Baburova in pieno giorno, in pieno centro a Mosca, davanti a decine di passanti assolutamente a sangue freddo? Con una precisione chirurgica, consumando tre pallottole, uccidere due persone, dopo di che recarsi alla fermata della metro e andarsene davanti agli occhi di tutti?”.

<sup>28</sup> “Penso che abbiate notato quante videocamere siano disposte su via Prečistenka, secondo il verbale del sopralluogo vol.1 foglio del caso 159-188. Le elenchiamo: vicino al № 2 sulla colonna 3 videocamere, sul № 2 in viale Gogolevskij una videocamera indirizzata sulla Prečistenka; una videocamera sulla colonna nel giardinetto pubblico, poi sulle facciate delle case in via Prečistenka: № 2 – 3 camere, № 12 – una camera, № 14 – una camera, 18 – 6 camere (di cui 4 camere di sicurezza circolari); № 20 – 3 camere; № 28 – 2 camere; № 23 – 5 camere; № 21 – 4 camere; № 19 – 4 camere; № 17 – 5 camere (di cui una di sicurezza circolare e un anche videospioncino); № 9 – 9 camere; № 7 – 2 camere e un videospioncino; № 1 – 2 camere. In tutto 52 camere”.

*Idti* e derivati indicano concretezza e attualizzazione nel moto: lo spostamento avviene in un preciso momento e con una direzione. Nell'esempio che segue il verbo *idti* si inserisce nel *topos* argomentativo dell'ipotesi.

Prežde vsego, davajte razberemsja: kakaja praktičeskaja pol'za byla ubijce ot nekoego nabлюдателя, gulgajuščego okolo press-centra? Iznačal'no dlja ubijcy bylo očevidno, čto Markelov posle okončanija press-konferencii pojdet v storonu metro Kropotkinskaja.

Inače by killer ne stal ero ždat' v neposredstvennoj blizosti ot metro, a peremestsilsja by na druguju točku maršruta Markelova, da chot' by i k samomu press-centru. Tak záčem ubijce v takom slučae nužen nabлюдател'? Čtoby nabлюдател' soobščil emu informaciju, kotoraja emu i tak byla izvestna zaranee? Predpoložim, čto Markelov ne pošel v storonu metro, a napravilsja by v soveršenno inuju storonu. Kakova by v ètom slučae byla rol' nabлюдателя? Soobščil by ob ètom ubiice? I čto? Killer pobežal by dogonjat' Markelova?<sup>29</sup>

Il futuro *pojdet* rende un'azione tanto prevedibile quanto certa (*bylo očevidno*), mentre il passato *pošel* è inserito nell'ipotesi di possibilità “*predpoložim, čto Markelov ne pošel v storonu metro*”. Il prefisso *po-* indica in entrambi i casi l'inizio del moto. Interessante è la formula *v storonu metro* invece della più immediata *na stanciju metro Kropotkinskaja (na Kropotkinskuju)*. All'avvocato interessa la direzione scelta dalla vittima una volta incamminatasi.

All'interno dell'ipotesi è presente anche un altro verbo (*napravilsja by*) che a differenza di *idti* contiene nella radice stessa l'idea di direzione<sup>30</sup>. Riconducibili a *idti* sono anche l'infinito *projti* e il participio passato attivo *vyšedšij*.

Nel segmento “Chirurgičeski točno, potrativ tri patrona, ubit' dvuch ljudej, posle čego na glazach u vsech projti k stancii metropolitena i uechat<sup>31</sup>”, le azioni *ubit'-* (*posle čego*) *projti- uechat'* l'aspetto perfettivo dipende dal rapporto di

<sup>29</sup> “Innanzitutto, facciamo il punto: quale vantaggio pratico traeva l'omicida da un qualche *nabлюдател'* che passeggiava nei pressi dell'ufficio stampa? All'assassino era chiaro dall'inizio che Markelov dopo la fine della conferenza stampa sarebbe andato in direzione della metro Kropotkinskaja. Altrimenti il killer non si sarebbe messo ad aspettare nelle immediate vicinanze della metro, ma si sarebbe sistemato in un altro punto del percorso di Markelov, anche presso l'ufficio stampa. Allora a che pro in questo caso serviva il *nabлюдател'*? Affinché il *nabлюдател'* gli comunicasse un'informazione a lui nota in anticipo? Supponiamo che Markelov non fosse andato in direzione della metro, ma si fosse mosso in tutt'altra direzione. Quale sarebbe stato in questo caso il ruolo del *nabлюдател'*? Ne avrebbe informato l'omicida? E quindi? Il killer sarebbe corso dietro a Markelov?”.

<sup>30</sup> *Napravlenie* in russo significa direzione.

<sup>31</sup> Cfr. nota 23.

consequenzialità, rafforzato dalla costruzione avverbiale *posle čego* (dopo di che). L'uso del gerundio passato in *potrativ' tri patrona* (avendo consumato tre colpi) e non per *ubit'* (uccidere) risponde all'intento di dimostrare che il dilettante Tichonov e il killer non coincidono. Proprio soffermandosi sulla rapida concatenazione degli eventi e sulla precisione del colpo di pistola Vasil'ev scagiona il suo cliente<sup>32</sup>.

L'uso del prefisso *pro-*, invece, è significativo dell'atteggiamento e del modo in cui si muove l'omicida. Unito ai verbi di moto, *pro-* segnala l'intersezione del movimento con la dimensione spazio-temporale. Lo spazio viene interpretato come un segmento (Krongauz 1998, 161) che, nel nostro caso, è la superficie frapposta tra i cadaveri e la metropolitana. *Vyšedšij* (uscito), invece, descrive la persona inquadrata dalle telecamere e contribuisce a creare una versione alternativa a quella proposta dagli inquirenti. *Razmjat'sja* (sgranchirsi le gambe) e *toptat'sja* ("polčasa, kotorye on toptalsja okolo press-centra")<sup>33</sup> esprimono un modo dinamico di stare fermi.

Tak kto eto neustanovlennaja ženčina? Vozmožno, devuška, žduščaja svoego prijatelja, ili ofisnyj rabotnik, vyšedšij na ulicu razmjat'sja, ili kto-to, bescel'no brodjaščij po moskovskim ulicam<sup>34</sup>.

Il verbo *chodit'* è privo dell'accezione di direzionalità, traduce l'azione in sé (Bernickaja 2019, 84) e qui presenta una vicinanza semantica ai verbi *brodit'* (vagare) e *guljat'* (passeggiare) che indicano un moto senza meta. In "zaderžali Tichonova i iz'jali zapisi, kotorye, po uvereniju sledstvija, dolžny byli pomoč' Tichonovu chodit' po ulicam nezamečennym"<sup>35</sup>, *chodit'* significa "muoversi": non conosciamo direzione, né scopo, solo il modo (*nezamečennym*). Fanno eco a questo vagare le espressioni: "ofisnyj rabotnik, [...], bescel'no brodjaščij po moskovskim ulicam", "Tichonov, progulivajuščijsja v skvere na Prečistenke", "nekoe neustanovlennoe lico v tečenie časa guljalo po Prečistenke"<sup>36</sup>. Nella

<sup>32</sup> Il passaggio a cui qui si fa riferimento è tradotto nella nota 27.

<sup>33</sup> "Quella mezz'ora in cui ha consumato le suole vicino all'ufficio stampa".

<sup>34</sup> "Quindi chi è questa donna non identificata? È possibile che sia una ragazza che aspetta un conoscente o un impiegato uscito in strada per sgranchirsi le gambe oppure qualcuno che senza meta vaga per le strade di Mosca".

<sup>35</sup> "Hanno fermato Tichonov e gli hanno sottratto gli appunti che, secondo le indagini, avrebbe- ro dovuto aiutare Tichonov a camminare per strada senza essere notato".

<sup>36</sup> "Un impiegato d'ufficio, [...], errante senza meta per le strade di Mosca; Tichonov, passeggiando nei giardinetti su via Prečistenka; un individuo non identificato nel giro di un'ora passeggiava per la Prečistenka".

prima occorrenza l'avverbio *bescel'no* (senza meta) enfatizza l'assenza di scopo nel movimento. Secondo e terzo esempio condividono la radice del verbo *guljat'- prokulivat'sja*. Nel vocabolario di Efremova si annotano due significati di *prokulivat'sja*: fare una passeggiata e vagare, gironzolare con lentezza. Efremova dà come sinonimo di *prokuljat'sja* i verbi *raschaživat'*, *prochaživat'sja* che risalgono a *chodit'*. Tichonov, dunque, gironzola nei giardinetti, passa il tempo misurandolo a passi lenti, mentre l'individuo non identificato passeggiava per un breve lasso di tempo su via Prečistenka. Entrambi si muovono sulla strada in cui è stato commesso l'omicidio. Seguono per completezza di analisi i verbi *dochodit'* e *prochodit'* che servono a descrivere al presente storico i movimenti dell'imputato durante l'esame delle deposizioni.

Na videozapisi Tichonov idet po Prečistenke, dochodit do doma N 1, prochodit neskol'ko šagov mimo lestnicy, veduščej ko vchodu v dom, i zajavliaet, čto imenno v ètom meste on i streljal v Markelova i Baburovu<sup>37</sup>.

*Dochodit'* significa raggiungere perché il prefisso *do-* traduce l'arrivo ad una meta, al punto finale. Tichonov raggiunge un punto ben definito, il civico 1, e “*prochodit mimo lestnicy*”, ovvero passa vicino alla rampa di scale. In questo caso il prefisso *pro-* è usato sia con il complemento oggetto (*neskol'ko šagov*), sia con la preposizione *mimo*

Il complemento oggetto esplicita le coordinate spaziali entro cui avviene lo spostamento: la scala. L'idea è che lo spostamento avvenga al di là di questa: il corpo di Markelov fu trovato disteso sugli scalini con la testa rivolta in direzione della metro, quindi l'omicida doveva aver sparato prima di arrivare alla scala, non alla altezza della stessa. Nel passaggio successivo ricorre *prochodit mimo* con una connotazione spazio-temporale impersonata dai testimoni.

V takom slučae situacija stanovitsja soveršenno fantastičeskoj: ubijca ubivaet Baburovu, čtoby ona ego ne uznala (daže nesmotrja na to, čto ona ne mogla videt' pod šarfom ego lico), i v to že vremja blagorodno prochodit mimo Mu-raškina i Ermakovo<sup>38</sup>.

<sup>37</sup> “Nella videoregistrazione Tichonov cammina sulla Prečistenka, raggiunge l'edificio al civico 1, fa qualche passo vicino la rampa di scale che porta all'ingresso dello stabile e afferma di aver sparato a Markelov e Baburova proprio in quel punto”.

<sup>38</sup> “In questo caso la situazione diventa assolutamente fantasiosa: l'omicida uccide Baburova perché non lo riconoscesse (anche se lei non poteva vedere il suo volto coperto dalla sciarpa) e allo stesso tempo elegantemente passa vicino a Muraškin e Ermakova”.

Se nel primo caso *mimo lestnicy* (vicino la rampa di scale) indica un luogo preciso, la scala di ingresso dell’abitazione presso cui è stato ucciso Markelov, nel secondo caso lo spostamento non ci dice nulla sullo spazio circostante, ma allude all’improbabilità dello spostamento: se l’omicida fosse passato vicino, davanti o oltre ai due testimoni, li avrebbe uccisi per evitare di essere riconosciuto, come aveva fatto con la Baburova.

#### 4. Conclusioni

Dall’analisi condotta sul testo emerge che la difesa dell’avvocato Vasil’ev si basa essenzialmente sull’inconsistenza delle prove visive e gioca su angolazioni, passi, luoghi, presenze/assenze, spostamenti e stasi.

Ad una prima lettura la rappresentazione della città sembrerebbe scarna, ma esaminando più nel dettaglio il lessico ricollegabile allo spazio urbano è stato possibile evidenziare quanto invece gli espedienti linguistici e verbali siano funzionali all’argomentazione difensoria e all’intento suasorio dell’arringa.

L’avvocato, come un narratore, presenta ciò che può rendere vivo il proprio racconto. Sin dalla retorica antica questo compito era affidato alla sequenza statica della *descriptio* che si usava per raffigurare i personaggi, i luoghi e le circostanze (Marchese, 2014). Questo tipo di digressione aveva, infatti, il compito di accrescere l’illustrazione della narrazione, ovvero darle maggiore credibilità e fisicità, in linea con il metodo della ‘presenza’ di Perelman e l’idea di plausibilità che Rigotti riconosce come ‘campo d’azione’ della retorica. Vasil’ev non può non averne tenuto conto nella preparazione della sua strategia difensiva nella fase dell’*inventio*.

Il difensore, infatti, tesse le fila di una narrazione in cui la fabula viene smontata dalla funzione “distruttiva” dell’argomentazione (Palaševskaja 2012, 34) e ricomposta in una realtà intreccio che è il frutto di deduzioni logiche elaborate al fine di convincere giudice e giuria.

Nella ricostruzione dei fatti, Vasil’ev ci propone la mappa della città, definita attraverso la disposizione delle telecamere, i luoghi nevralgici e di snodo del delitto (l’ufficio stampa e la stazione Kropotkinskaja segnano i limiti entro cui si consuma il reato) e i movimenti compiuti spazialmente: passeggiare, vagare, correre, camminare, fare il ‘palo’, sgranchirsi le gambe.

Il luogo del delitto diventa – attraverso gli *argumenta* e la *descriptio* – luogo di innocenza, i testimoni smettono di essere tali e le deposizioni vengono smentite.

#### Bibliografia

Bernickaja, Natal’ja Valer’evna. “O grammatičeskoj oppozicii glagolov dviženija tipa idti/chodit’ v russkom jazyke”. *Voprosy jazykoznanija*, 1 (2019), pp. 75-79.

- Karpuk, Galina Vladimirovna. "Advokatskij diskurs kak raznovidnost' sudebnogo krasnorečija". *Vesnik Grodzenskaga dzjaržaunaga universiteta imja Janki Kupaly*, 3 Filologija, Pedagogika, Psichologija 2, 98 (2010), pp. 44-50.
- Krongauz Maksim Anisimovič. 1998. *Pristavki i glagoly v russkom jazyke: semantičeskaja grammatika*. Moskva: Škola – “Jazyki russkoj kul’tury”.
- Janda Lora A. “Russkie pristavki kak sistema glagol’nych klassifikatorov”. *Voprosy jazykoznanija* 6 (2012), pp. 3-47;
- Manzin, Maurizio. 2014. *Argomentazione giuridica e retorica forense. Dieci riletture sul ragionamento processuale*. Torino: G. Giappichelli Editore;
- Marchese, Angelo. 2014. *L'officina del racconto*, Milano: Mondadori.
- Mokrousova, Anastasija Konstantinova. “Obrazy goroda kak resurs analizy social’no-go prostranstva”. *Žurnal sociologii i social’noj antropologii* 15, 3 (2012), pp. 173-181. Palaševskaja, Irina Vladimirovna. 2012. *Sudebnyj diskurs: funkci, struktura, narrativnost'*. [Abstract di Tesi di dottorato]. Università Statale di Studi Sociali e Pedagogici di Volgograd-Volgograd.
- Perelman, Chaim e Olbrechts-Tyteca, Lucie. 1966. *Trattato dell'argomentazione: la nuova retorica*. Torino: Einaudi.
- Plungjan Vladimir Aleksandrovič. 2011. *Vvedenie v grammatičeskuju semantiku: grammatičeskie značenija i grammatičeskie sistemy jazykov mira*. Moskva: RGGP.
- Rachilina, Ekaterina Vladimirovna. 2008. “V zerkale glagolov: pokoj i dviženie”. In *Kognitivnyj analiz predmetnych imen: semantika i sočetaemost'*, pp. 288-321. Moskva: Russkie slovari.
- Rachilina, E.V. 2008. “V zerkale prostranstvennych konstrukcij”. In *Kognitivnyj analiz predmetnych imen: semantika i sočetaemost'*, 239-287. Moskva: Russkie slovari.
- Rigotti Eddo. “Verità e persuasione”. In *Il nuovo areopago* 14, 1 (1995), pp. 3-14.
- Sergeič, Petr. 1910. *Iskusstvo reči na sude*, Sankt-Peterburg: Senatskaja Topografija
- Švedova, Natal'ja Jul'vna, et al. (a cura di). 1982. *Russkaja grammatika*. Vol. I, pp. 361-362. Moskva: Nauka.
- Ugolovno-processual'nyj kodeks Rossijskoj Federacii*. 2019. Novosibirsk: Normatika.

### Sitografia

- Brugaletta, Francesco “Il sopralluogo giudiziario”. *Diritto.it*. <<https://www.diritto.it/il-sopralluogo-giudiziario/>>. Ultimo accesso 30/11/2020.
- Dizionario Šanskij <<https://lexicography.online/etymology/shansky/>>.
- Dizionario Efremova <<https://www.efremova.info/>>.
- Značenie pristavok <[http://project.karelia.ru/atlant/help/prist\\_ref.htm](http://project.karelia.ru/atlant/help/prist_ref.htm)>.



FEDERICA BOLOGNA

## Analyzing urban space's presence in prize-winning sci-fi novels using token counts

### *Abstract*

This paper discusses the use of token counts to analyze the presence of urban space in 20th century science fiction literature in English. It focuses on the detection of Soja's firstspace in science fiction. Following Gabriel Zoran's, Ruth Ronen's, and Dennis Yi Tenen's studies on the construction and composition of space in text, I model narrated spaces as the sum of linguistic components that constitute them. Consequently, I calculate the normalized number of occurrences of urban tokens per novel in a science fiction corpus. These results are compared against the values retrieved from a test general fiction corpus. To confirm token-counts' effectiveness at identifying urban settings, I rank novels in both corpora by the number of occurrences and study whether the highest scoring novels are set in urban areas. However, among the sci-fi ranking several novels are not set in cities, whereas all the works in the general fiction ranking are. Hence, measuring urban terms occurrence effectively detects urban settings in general fiction, but does not in science fiction. Nonetheless, this technique still detects narrative attention to urbanity in the sci-fi corpus. In conclusion, token-counts can be useful in the study of fictional spaces but should be utilized in combination with other techniques for the investigation of urbanity in science fiction.

Keywords: Urban Space, Science Fiction, Distant Reading, 20th Century, English Literature

### 1. Introduction

The aim of the study is to evaluate whether token-counts can be useful in the analysis of urban spaces in 20th century science fiction novels in English. Specifically, whether it is possible to correctly identify and quantify urban spaces' presence in fiction, by retrieving and measuring urban terms' occurrence. This investigation expands the discussion first started in my previous work, "A Computational Approach to Urban Space in Science Fiction" (Bologna 2020), regarding which computational techniques can be used to analyze urban space in fiction.

This study is grounded in Edward Soja's theories on the conceptualization of space, and in several studies on the construction and composition of space

in text. Specifically, I draw inspiration from the work of Gabriel Zoran, Ruth Ronen, and Dennis Yi Tenen, as I model the presence of urban space as the occurrence of the linguistic fragments that build such space in text. To achieve the aforementioned goal, I build a science fiction corpus and a general fiction corpus as a term of comparison. I then compile a list of urban terms of interest which indicate and describe densely populated and modern areas. I retrieve these terms from the corpora and quantify their presence in the novels by measuring the number of times they occur. Finally, I rank the science fiction novels by number of occurrences of these terms per 100,000 words and study whether the highest-ranking ones are mainly set in urban spaces. Said result would confirm the effectiveness of this method based on token-counts for the detection and study of urban settings.

However, among the sci-fi novels with the highest number of occurrences of urban terms, several are not set in populated and advanced cities; whereas all the high-ranking general fiction works for number of occurrences of urban tokens are set in modern urban areas. Therefore, measuring the number of occurrences of urban tokens effectively discerns urban settings in general fiction documents, but not in science fiction novels. I argue that the lack of novels set in metropolises in the sci-fi ranking is mainly due to science fiction's symbolic use and peculiar rendering of urban settings. In conclusion, calculating urban token-counts in books is a useful technique for the study of urban spaces in general fiction, but should be utilized in conjunction with other Natural Language Processing (NLP) techniques in the exploration of urbanity in science fiction.

## 2. Theoretical framework

In order to analyze the presence of urban space in science fiction, it is first necessary to formalize what space is; and specifically, what space is in a textual narrative. To formalize the idea of space, I first turn to Edward Soja's theories. In *Thirdspace*, Soja defines three modes of thinking about space: first-, second- and thirdspace. Firstspace is the perceived, material, empirical and socially produced space; that which is directly sensible and open. Secondspace is the conceptualized and conceived space; it consists of the representations of space. Lastly, Thirdspace is the directly lived space, a counter-space of social struggle and radically open to otherness (1996). This investigation focuses exclusively on the detection and identification of firstspace, which might yield insights on the two other types of spatiality as well.

Secondly, to model fictional urban space as a textual and quantitative feature, I draw from a number of theories on the construction and composition of spatiality in text. According to Gabriel Zoran, language cannot grasp the totality and simultaneity of the existence of space, because of its linear and tempo-

ral quality. In verbal narration, space is presented in fragments that the reader has to assemble in order to reconstruct the complete picture. Specifically, text imposes on space three levels of structuring: topographical, chronotopic and textual. Since this research is not interested in reconstructing settings in texts, nor in looking at the relations between space and characters or events, only the level of textual structuring of space is taken into consideration. Zoran identifies three main patterns of organization of space. First, language is selective. It is incapable of giving a full account of the narrated world. Some aspects of space and its objects are always left unclear. Secondly, the sequential structure of language orders the world of the narration. The text continuum imposes a precise direction to the process of reconstruction of space carried out by the reader. This, in turn, affects how the reconstructed space appears to the reader. Lastly, the point of view of the narration forces a perspective structure on the narrated world. This causes space to be presented, not on a continuous line, but through constant jumps from the center of the narration to any point in space (1984).

Ruth Ronen seems to agree with Zoran's theory, as she argues that fictional spaces are "semantic constructs", the products of interactions between linguistic elements and spatial categories. She refers to these interactions as "dynamic bodies of spatial information" (1986, 421). Furthermore, just as Zoran distinguishes between the space created by the text's point of view and the actual topography of the narration, the scholar points out the difference between setting and frame. A setting is the topological focus of a story, made of a series of fictional immediate surroundings of characters and events. Whereas frames are fleeting fictional spaces that might not become part of the setting. More interestingly, Ronen argues that frames can be denoted both by direct identification, when they are defined specifically, and indirect identification. Two are the types of indirect identification. In the first, a frame is identified through the description of an object which is part of it. In the second, a frame is denoted through the description of an object that is part of its boundaries. Hence, a bedroom can be identified by both its common noun (bedroom), an object that belongs to it (bed), or an object of its boundaries (shutters). She even adds that the properties of the frame, such as size, shape, material, can also denote it and give important meaning about the narrated fictional place (1986, 421-424, 430).

In his "Toward a Computational Archaeology of Fictional Space", Dennis Yi Tenen expands this discussion, arguing that diegetic space can be reconceptualized in terms of density of perceptual objects: "space can be understood through things" (2018, 141). He then proceeds to computationally analyze the presence of objects in sixty-four modern realist British novels to draw conclusions on the levels of urbanization, consumerism, and realism in the

books. Using the Stanford Typed Dependencies Representation scheme and the WordNet database, he takes into consideration both direct and indirect objects following verbs, as well as prepositional objects.

These theoretical approaches agree that, for analytical purposes, fictional space can be formalized as the combination of its linguistic fragments and smaller components, when the analysis is not focused on mapping the actual geography of said space. As mentioned above, this study is not concerned with extracting and reconstructing the topography of the spaces described in the science fiction novels of interest. Because it is aimed at analyzing the presence of urban spaces in sci-fi, on this occasion, narrated space can be modeled as the sum of terms that denote spatial units and objects typically found in urban areas. In conclusion, analyzing the presence of urban terms in a work of fiction would be comparable to analyzing the presence of urban spaces in said work. The methodology used to identify, collect and quantify the presence of these terms from documents is detailed in the following section.

### 3. Methods and materials

#### 3.1. *The corpora*

For the aims of this analysis, I decide to create two corpora: the first consisting of sci-fi novels and the second consisting of general fiction books. To build the first corpus, I select all the science fiction novels that were nominated for the Hugo, the Nebula, and the Retro-Hugo awards from 1955 to 2020 included. I choose these awards as they are well-known and established in the science fiction community. Indeed, the Nebula is given by science-fiction writers; whereas the Hugo and Retro-Hugo are awarded by sci-fi fans. The Hugo and Nebula have been awarded every year since they were first instituted in 1955 and 1966. Whereas the Retro-Hugo awards have been awarded sporadically in 1996, 2001, 2004, 2014, 2016, 2018, 2019, and 2020 for novels published in 1946, 1951, 1954, 1939, 1941, 1943, 1944, and 1945 respectively. In order to cover the decades preceding the introduction of these prizes, I also include the science fiction novels used by Ted Underwood in *Distant Horizons* (2019). Merging these sources results in an initial corpus of 726 novels. Only 330 works - corresponding to the 45% - of the initial set are found in the Hathi-Trust collection (Capitanu et al. 2016; Underwood et al. 2015). In this final set, there are 234 prize-nominated books and 96 novels from Underwood's list. Formed out of the combination of the mentioned sources, this corpus is one of the many plausible representations of science fiction. After all, long-standing genres such as sci-fi evade definition and critics have not yet agreed on which are their distinctive features (Wilkens 2016). I decide not to manually check the genre designation of the individual works, but to trust the definition of

science fiction that spontaneously arises from these novels, since they were chosen for nomination by a diverse set of members of the sci-fi community.

After creating the sci-fi corpus, I build the second corpus of general fiction books by sampling at random from the selection of fiction books from the HathiTrust collection. This corpus serves as a benchmark against which to compare and evaluate any results obtained from the first corpus. In order to better capture differences or similarities between the two, I ensure that this second corpus is fifty times the size of the first one and follows the same distribution of novels over time as the science fiction corpus.

### *3.2. Urban terms*

To extract urban token-counts from the two corpora, it is necessary to manually compile a list of urban terms that are of interest for the scope of this study. I decide to gather terms from three sources that differ in style, format and target audience: Raymond Williams' *The Country and The City* (1975); Will Eisner's *New York: The Big City* (2006); and the Macmillan Dictionary of English Language ("Areas in Towns or Cities" n.p.). The unconventional diversity of this set of sources ensures that the compiled list is satisfactorily diverse and contains terms belonging to different linguistic registries. Williams' work brings scholarly and refined idioms; Eisner's comics add more popular and slang expressions; and lastly, Macmillan supplies standardized words. In selecting the urban terms, I decide to focus on words that describe a densely populated and technologically advanced space. For example, nouns that indicate: objects belonging to urban places (lamppost); parts of urban areas (downtown); kinds of urban housing (enclave); kinds of streets (avenue); means of transportation (subway); kinds of urban inhabitants (commuter); and large-scale events which affect big cities (gentrification). Of the original list of 77 urban terms (that can be found in Appendix) only 59 terms were found in both the science fiction and general fiction corpora:

city  
suburb  
metropolitan  
building  
street  
road  
crowd  
suburban  
urban  
town  
port

bus  
market  
traffic  
library  
concrete  
park  
alley  
hood  
driveway  
highway  
slum  
avenue  
freeway  
plaza  
sidewalk  
theater  
metropolis  
subway  
downtown  
neighborhood  
enclave  
mall  
lane  
borough  
intersection  
sewer  
outskirt  
boulevard  
asphalt  
commuter  
promenade  
pedestrian  
crossroad  
tar  
shantytown  
shanty  
uptown  
skyscraper  
hydrant  
megalopolis  
ghetto  
homeless  
wayside  
streetlight

lamppost  
commute  
barrio  
riverfront

Unfortunately, several noun groups (e.g. “city center”) are left out of the analysis due to the fact HathiTrust Research Center Extracted Features Dataset (Capitanu et al. 2016) does not store the order in which words appear in a book. Also, “outskirts” and “crossroads” are typed without the final “s” in the list because the WordNet Lemmatizer (Bird, Klein, Loper 2009) wrongly transforms them in a non-existent singular form when encountering them in the books.

### *3.3. Data collection and processing*

Once I have the list of terms of interest, I measure their presence in the corpora. First, I retrieve token-counts<sup>1</sup> for each book in the two collections using the HathiTrust Extracted Features Dataset (Capitanu et al. 2016), an open access dataset containing information extracted from the books in the HathiTrust digital library. I then process the information by: removing the first and last ten pages to leave potential front and back cover information, forewords and introductions; remove stopwords using Underwood’s and Goldstone’s list of stopwords (2013); and lemmatize<sup>2</sup> each token so that different inflections of the same token are considered one single item using the WordNet Lemmatizer module from NLTK (Bird, Klein, Loper 2009). Once I have the cumulative number of occurrences for each lemma, I proceed to analyze this information.

### *3.4. Analysis*

To test whether urban token-counts are useful in the analysis of urban spaces in science fiction, I take into consideration the number of occurrences of urban terms per 100,000 words in each book of the two collections. Normalizing the number of occurrences of each term by 100,000 words, makes sure that shorter books are not penalized because they contain fewer words. Specifically, I

<sup>1</sup> By token-counts, I indicate a table that lists all the tokens that appear in a book followed by the number of times each appears in the book. In NLP, a token is a meaningful semantic unit and can be a punctuation symbol, an acronym, a preposition, a word etc. Tokenization is the process of segmenting an input character sequence into tokens.

<sup>2</sup> In linguistics, lemma is the dictionary form of a token and lemmatization is the process of grouping all the inflected forms of a token under their lemma. For example, “city” and “cities” will be grouped under “city”.

investigate whether novels with a high number of occurrences of urban terms per 100,000 words are all set in urban areas. If that was true, it would in fact be an indication that retrieving urban terms and measuring their occurrences successfully singles out books with a great presence of urban spaces. Therefore, the model would be effective at identifying urban spaces in text.

#### 4. Results

In the general fiction corpus, the top books are all children's books. Due to the brevity of these narrations and the repetition of few urban words, the number of occurrences per 100,000 words spikes in these documents, although containing only a couple of terms in the list. Nonetheless, the books identified do pay significant attention to urban spaces. In Jerrold Beim's *Andy And the School Bus* (1947), the protagonist, a child who lives in the countryside, wants to take the bus to go to school in the city. In *Kermit, Save the Swamp!* (1992) by Richard Chevat, Kermit saves his native swamp from being transformed into an urbanized area. A second ranking is created, selecting the books with the highest number of occurrences per 100,000 words and containing at least twenty different urban terms. All the top novels in this list are set in modern cities: Jim Crace's *Arcadia* (1992) is set in a fictional city, Marina Snow's *Ailanthus Park* (2008) in Sacramento, *Marcovaldo* by Italo Calvino (1983) in Turin, Stephen Peter's *The Park Is Mine* (1981) in New York City, *World Without End* by Jimmy Breslin (1973) in New York City and Belfast, and *Stories from the City of God* by Pier Paolo Pasolini (2003) in Rome.

In the science fiction corpus, the highest scoring novels for number of occurrences of urban terms are not all set in urban areas. John Brunner's *The Squares of The City* (1965) is set in a fictional metropolis. Ray Cumming's *The Shadow Girl* (1962), E. L. Doctorow's *Ragtime* (1975) and Walter Tevis' *Mockingbird* (1980) are set in NYC. Paolo Bacigalupi's *The Windup Girl* (2009) is set in futuristic Bangkok. However, Christopher Priest's *Inverted World* (1974) is set in the natural landscape surrounding the small city at the center of the story. Ray Bradbury's *Something Wicked This Way Comes* (1963) is set in a fictional small midwestern town. Edgar Rice Burroughs' *A Princess of Mars* (1917) is set in medieval-looking city-states. Cyril M. Kornbluth's *Not This August* (1955) is mostly set in rural Chiunga County, NY. Kim Stanley Robinson's *The Years of Rice and Salt* (2002) moves through ancient and modern landscapes. Therefore, among the top novels for number of occurrences of urban terms there is a clear divide between stories consistently set in populated and advanced cities, and stories that mention urban spaces but are not set in those areas.

## 5. Discussion and conclusions

The aim of the study is to evaluate whether token-counts can be useful in the analysis of urban spaces in 20th century science fiction novels in English, by correctly detecting and quantifying urban spaces' presence in fiction. By looking at the top novels for number of occurrences of urban terms, one can notice that measuring urban terms' occurrences effectively identifies urban areas, and books set in such spaces, in the general fiction corpus, but not in the science fiction one. This suggests that the presence of both urban and non-urban novels in the Sci-fi rankings is due to the extraordinary nature of sci-fi works themselves, rather than to the ineffectiveness of the model at retrieving urban spaces. After all, the sci-fi novels in the ranking do pay *some* attention to *some* urban spaces, causing the model to retrieve novels that are not set in populated modern cities. Their narratives travel through a variety of urban and natural landscapes, use cities as backdrops of their stories, and tell of pre-modern city-states.

As already argued in “A Computational Approach to Urban Space in Science Fiction” (Bologna 2020), there are two reasons for the lack of many famous science fiction novels featuring metropolises among the books with the highest number of occurrences of urban terms: either because they were not part of my corpus, since they had not been nominated for one of the considered awards, or they had a relatively low number of occurrences of urban terms. For example, both William Gibson’s *Neuromancer* (1986) and Isaac Asimov’s Foundation series have a relatively low number of occurrences of urban terms, even though the first is set in “BAMA, the Sprawl, the Boston-Atlanta Metropolitan Axis” (1986, 57), and the second in Trantor, a technological advanced metropolis as vast as a planet. This indicates that science fiction narrations, even when set in urban areas, might render these spaces using fewer urban words or neologisms (therefore, not included in my list of terms).

This hypothesis is also supported by the fact that urban terms tend to occur less frequently in science fiction novels than in general fiction ones. Indeed, urban terms appear less frequently in science fiction books, as shown in the box-and-whisker plots<sup>3</sup> in Figure 1 (which was first presented in the afore-

<sup>3</sup> Box-and-whisker plots are commonly used in data analysis and statistics to represent the distribution of a sample, in other words, how values of a sample are distributed in that sample. The central part of the plot is called “box” and the two vertical lines that extend from it are called “whiskers”. The end of the lower whisker represents the lowest data point in the sample, and that of the upper whisker represents the highest data point in the sample. The middle line in the “box” represents the data point that stands in the middle of the collection. The lower end of the box represents the first quartile (i.e. the median value in the lower half of the sample), whereas the upper end of the box represents the third quartile (i.e. the median value in the upper half of the sample).

mentioned article). Not only is the median number of occurrences per book lower in the science fiction corpus than in the general fiction corpus, but also the first and third quartiles, and the maximum value<sup>4</sup>.

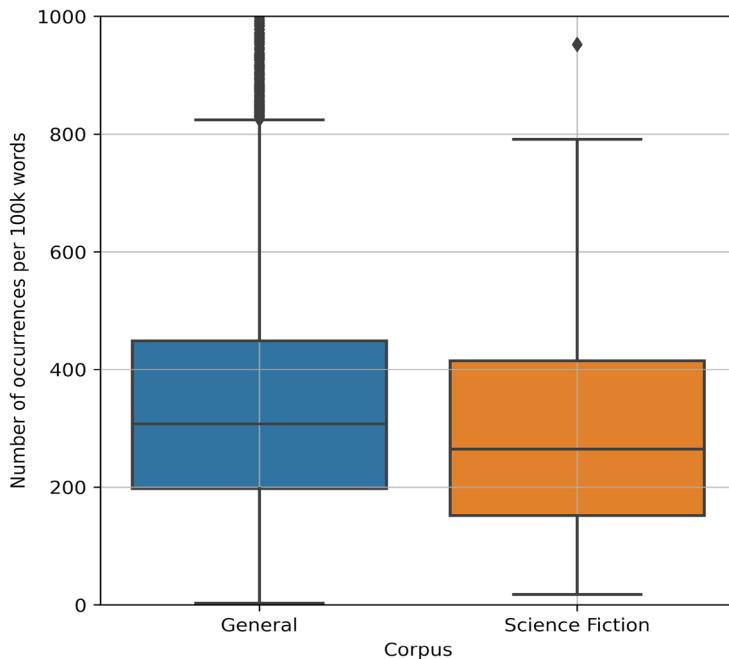


Figure 1. Box-and-whisker plots representing the distribution of the number of occurrences of urban terms per 100,000 words in a novel in the general fiction and science fiction corpora. Each data point is the number of occurrences of urban terms per 100,000 words in one novel. The outliers are cut out of the visualization in order to have a clearer view of the boxes. Updated version of Figure 2 in “A Computational Approach to Urban Space in Science Fiction” (2020).

This is the case also for the science fiction novels mentioned above that have a high number of occurrences of urban terms and are set in cities. For example, Brunner’s *The Squares of The City* (1965), the second ranking science fiction novel for occurrences, which is set in a fictional metropolis, has 1243 urban terms per 100,000 words. Whereas, the second ranking general fiction book set in Sacramento, Snow’s *Ailanthus Park* (2008), has 1974 urban terms per 100,000 words.

<sup>4</sup> In my previous study, three statistical tests (the Welch’s t-test for independent samples; the Mann-Whitney U; and the chi-squared test) confirmed that the number of occurrences of urban terms per 100,000 words are meaningfully different between the two corpora.

In my previous work, I suggested that this lack of urban terms is a consequence of the narrative use that science fiction stories make of urban spaces (54). Sci-fi narratives appear to be concerned with the symbolic and cultural relevance of urban settings, rather than with their social aspects and material features. As a result, science fiction does not need to employ as many linguistic elements referring to the physical characteristics, units or objects of urban spatiality, as general fiction might need.

In conclusion, calculating urban token-counts in books successfully detects narrative attention to urbanity in science fiction novels, but does not effectively retrieve urban settings from these documents. Therefore, when employed to analyze the nature of cities in science fiction, this method should be used in combination with other NLP techniques. For example, in my previous study, I combined three different techniques: topic modeling, token-counts and urban geolocations. In that case, the results of each analytical approach supported the outcome of the other two approaches, ensuring the validity of my conclusions. On the other hand, calculating token occurrences is very successful in the identification of urban settings in general fiction, and could be used to investigate the characteristics of said fictional spaces.

Additional work on the identification and retrieval of settings (urban as well as non-urban ones) from narratives is very much necessary. Scholars should not only focus on fiction and its different genres, but also on nonfiction, and discover which techniques are most effective on which of these different types of documents. Future research could be aimed to devise new techniques, as well as make use of well-established ones. A research venue I am particularly interested in exploring would be to employ corpus annotation to train a machine learning model that satisfactorily identifies urban and non-urban settings in narration. Finally, I hope this analysis will encourage other scholars to study science fiction, use computational and quantitative methods to explore humanistic questions, and investigate the role of space in literature.

#### Acknowledgements

I thank Matthew Wilkens (Cornell University), whose guidance and supervision have been essential for conducting and publishing this research. I also thank Kristoffer L. Nielbo (Aarhus University) and Ross D. Kristensen-McLachlan (Aarhus University) and the researchers of the Center for Humanities Computing Aarhus for their instrumental help and support. Lastly, I thank Mads Rosendahl Thomsen (Aarhus University) for the hospitality and having successfully created a space for the advancement of the digital humanities at Aarhus University.

Appendix

city  
chinatown  
highway  
intersection  
skyscraper  
metropolitan  
metropolis  
enclave  
freeway  
crossroad  
building  
suburban  
megalopolis  
ghetto  
speedway  
wayside  
park  
suburbanize  
conurbation  
hood  
street  
lane  
metro  
gentrify  
town  
midtown  
alley  
traffic  
subway  
gentrification  
neighborhood  
outskirt  
avenue  
streetlight  
bus  
crowd  
suburb  
plaza  
ave  
lamppost  
concrete  
uptowner  
borough

riverfront  
boulevard  
hydrant  
asphalt  
downtowner  
downtown  
shanty  
blvd  
port  
tar  
homeless  
uptown  
shantytown  
backstreet  
theater  
bitumen  
commuter  
barrio  
slum  
promenade  
mall  
urban  
commute  
burbs  
road  
sidewalk  
market  
urbanize  
pedestrian  
driveway  
curbside  
library  
urbanization  
sewer

## Bibliography

- Bacigalupi, Paolo. 2009. *The Windup Girl*, San Francisco: Night Shade Books.
- Beim, Jerrold, and Leonard Shortall. 1947. *Andy and the School Bus*. New York: Morrow.
- Bird, Steven, Ewan Klein, and Edward Loper. 2009. *Natural Language Processing with Python*. 1st ed. Beijing; Cambridge [Mass.]: O'Reilly.
- Bologna, Federica. "A Computational Approach to Urban Space in Science Fiction." *Journal of Cultural Analytics* 5, 2 (2020), pp. 37-60.

- Bradbury, Ray. 1963. *Something Wicked This Way Comes*. New York: Bantam Books.
- Breslin, Jimmy. 1973. *World without End, Amen*. New York: Viking Press
- Brunner, John. 1965. *The Squares of the City*. New York: Ballantine Books.
- Burroughs, Edgar Rice. 1917. *A Princess of Mars*. New York: Grosset & Dunlap.
- Calvino, Italo. 1983. *Marcovaldo, or, The Seasons in the City*. London: Secker & Warburg.
- Capitanu, Boris, Ted Underwood, Peter Organisciak, Timothy J. Cole, Maria Janina Sarol, and J. Stephen Downie. 2016. “The HathiTrust Research Center Extracted Features Dataset.” HathiTrust Research Center. <https://doi.org/10.13012/J8X63JT3>.
- Chevat, Richard. 1992. *Kermit, Save the Swamp. A Little Golden Book*. Western Pub.
- Crace, Jim. 1992. *Arcadia*. London: Jonathan Cape.
- Cummings, Ray. 1962. *The Shadow Girl*. New York: Ace Books.
- Doctorow, Edgar, L. 1975. *Ragtime*. New York: Random House.
- Eisner, Will. 2006. *Will Eisner's New York: Life in the Big City*. New York: W.W. Norton.
- Gibson, William. 1986. *Neuromancer*. West Bloomfield, Mich.: Phantasia Press.
- Kornbluth, C. M. 1955. *Not This August*. Garden City, N.Y.: Doubleday.
- Pasolini, Pier Paolo, Marina Harss, and Walter Siti. 2003. *Stories from the City of God: Sketches and Chronicles of Rome, 1950-1966. Sketches and Chronicles of Rome, 1950-1966*. New York: Handsel Books.
- Peters, Stephen. 1981. *The Park Is Mine*. Garden City, N.Y.: Doubleday.
- Priest, Christopher. 1974. *The Inverted World*. New York: Harper & Row.
- Robinson, Kim Stanley. 2002. *The Years of Rice and Salt*. New York: Bantam Books.
- Ronen, Ruth. “Space in Fiction.” *Poetics Today* 7, 3 (1986), pp. 421-438.
- Snow, Marina. 2008. *Ailanthus Park*. Fort Bragg: Lost Coast Press.
- Soja, Edward W. 1996. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Cambridge: Blackwell.
- Tenen, Dennis Yi. “Toward a Computational Archaeology of Fictional Space.” *New Literary History* 49, 1 (2018), pp. 119-147.
- Tevis, Walter S. 1980. *Mockingbird*. Garden City: Doubleday.
- Underwood, Ted, and Andrew Goldstone. 2013. “List of Stop Words Used in Topic Modeling Journals, Summer 2013.” <http://hdl.handle.net/2142/45709>.
- Williams, Raymond. 1975. *The Country and the City*. New York: Oxford Univ. Press.
- Zoran, Gabriel. “Towards a Theory of Space in Narrative.” *Poetics Today* 5, 2 (1984), pp. 309-335.

## Sitography

“Areas in Towns or Cities.” n.d. Macmillan Dictionary. Accessed January 29, 2021. <https://www.macmillandictionary.com/thesaurus-category/british/areas-in-towns-or-cities>.

GENNARO NOLANO

## Narrating the city during the COVID-19 lockdown in Italy

### *Abstract*

This paper describes how the narration of Italian cities changed after the beginning of the lockdown period in Italy due to the COVID-19 pandemic.

In order to do so we analyse a corpus of 270,597 tweets collected in a five-month period<sup>1</sup>. These tweets mention Italian cities in one way or another, and they were as such used to describe how individuals narrated the experience of living in a city during the unprecedented crisis of COVID-19 pandemic.

By using an implementation of the log odds ratio with informative Dirichlet prior, we identify words and topics strongly correlating with each city both before and during the lockdown. In general, we saw the disappearance of many topics across the two periods of time, together with the convergence toward one main topic of discussion, i.e. the pandemic and its effects.

However, when looking at what users said in reaction to specific cities, this convergence is weaker, as topics of discussion change according to every Italian province. In this work, we show the results of our analysis by focusing on the three cities with the most number of occurrences in the corpus: Rome (Roma), Milan (Milano) and Naples (Napoli).

Keywords: Social Media Analytics, Data Visualization, NLP

### 1. Introduction

In this paper we aim to describe how the narration of Italian cities on Twitter changed after the beginning of the lockdown measures due to the COVID-19 pandemic.

During the nationwide lockdown, which lasted from 08/03/2020 to 05/05/2020 (as per *Prime Ministerial Decree, March 9th 2020*) people had to face a new, harsher reality made of empty streets and vacant squares, while having to spend most of their time in their own houses. The psychological effects of lockdowns on individuals and communities have been thoroughly described by authors such as Singh et al. (2020); Sugaya et al. (2020).

In order to analyse how this event affected the narrations of cities, we created a corpus of tweets talking about Italian cities written before and during the Italian lockdown.

<sup>1</sup> The corpus used in this work is made freely available at [https://github.com/Nolanogenn/italian\\_cities\\_tweets](https://github.com/Nolanogenn/italian_cities_tweets).

Together with this diachronical dimension, we focus on the diatopic dimension of the data at hand. In particular, in order to cover the whole country while still focusing on relatively big cities, we investigate the narrations of the most important cities of Italian provinces<sup>2</sup>.

The analyses on the corpus thus show the differences in topics mentioned before and during the lockdown, and the differences in topics discussed in relation to each of the Italian provinces.

The paper is organized as follows: Section 2 describes the related work in the field of Social Media Analytics. Section 3 describes the data at hand and how it was collected and processed. Section 4 focuses on the methodology used to analyze our corpus. Section 5 describes the differences between Tweets written before and during the lockdown. Section 6 describes the differences between three illustrative cities' narration. Finally, Section 7 illustrates conclusions and proposed future work.

## 2. Related work

This paper draws on the long literature of linguistical information extraction from social media texts. In particular, we focus on Twitter, which, since its launch in 2006, has become one of the main platforms to share one's own opinion and thoughts about almost anything. Because of this, several kinds of researches have been proposed using textual data from Twitter.

One of the main fields of study in this regards is the analysis of users' sentiments, which has been thoroughly explored in relation to a long list of topics, for example: products (Lim and Buntine, 2016), politics (Bakliwal et al., 2013; Caetano et al., 2018) and movies (Schmit and Wubben, 2015). These kinds of researches usually draw their conclusions by using a sentimental lexicon. Another line of research focuses on the connection between linguistical information and geolocation (Han et al., 2012; Rechkemmer et al., 2020), showing a correlation between individuals' location and what they tweet about and how they tweet.

It has been shown that the data extracted from Twitter turn out to be especially useful during disasters and sudden crisis. This kind of social media monitoring has been proven to be useful in increasing the effectiveness of help given during crisis (Robinson et al., 2013; Imran et al., 2014; Sarol et

<sup>2</sup> The word province hereby refers to the institutional bodies of second level. Since 2015, the definition of province in Italy thus include: 80 ordinary provinces, 2 autonomous provinces, 4 regional decentralization entities, 6 free municipal consortia, 14 metropolitan cities and the Aosta Valley region.

al., 2020). The data can also be used to get information about the population's mental health as a reaction to a crisis (Fine et al., 2020).

The impact of COVID-19 pandemic and lockdowns on society has obviously become an emerging topic in this regard (Prof. Sunitha B K, 2020), with social media becoming one of the main sources of data to analyze in order to understand individuals' reactions to lockdown measures (Merchant and Lurie, 2020; Barkur et al., 2020; Li et al., 2020; Chen et al., 2020).

This paper falls along these lines of research, using statistical methods to investigate which words and topics highly correlate with the narrations of different cities on Twitter during this unprecedented crisis.

Recently, (Sciandra, 2020) focused on the linguistical analysis of general Italian texts from Twitter before and during the lockdown. Similarly, to our work, (Sciandra, 2020) makes use of log-odd ratios to compute differences in word usage before and after the lockdown period across all tweets. In our work we focus on a more specific set of tweets, namely those mentioning Italian provinces, while also going more in details with regards to the results of the log-odd ratios.

Furthermore, the method we use is a modified implementation of the log odds ratio used in (Sciandra, 2020), which further include informative Dirichlet prior. This methodology was first proposed in Monroe et al. (2008) and then implemented in Jurafsky et al. (2014); Schofield and Mehr (2016); Kumar et al. (2019); Demszky et al. (2020). As we will see, this method is useful to investigate the differences in word usage in relation to certain aspect of a corpus.

### 3. Data

In order to understand how the topics discussed in relation to Italian cities evolved after the beginning of the lockdown period, we first collected several tweets given the following features:

- the time of publication of the tweets has to fall between 10/01/2020 and 04/05/2020, so that both the period before the lockdown and during the lockdown have the same length of 57 days;
- every tweet has to include the word *città* (city) in it.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> This constraint was added in order to avoid scraping tweets mentioning the name of cities in an ambiguous way, for instance as a surname or as a street name.

Given this query, we used the Python library Tweepy<sup>4</sup> to access the official Twitter API<sup>5</sup> and download the tweets and their metadata. The collected tweets were not filtered according to the topics discussed in them, but from the original downloaded set we deleted every duplicate tweet and every tweet not written in Italian (detected using the Python library langdetect<sup>6</sup>). The corpus thus created is composed of 270,597 tweets, with 6,304,796 tokens and 168,018 types, and a type-token ratio of 2.66%.

In order to analyze the change in words usage between the two periods of time, this corpus was split into two main sub-corpora: *pre-lockdown corpus* and *during-lockdown corpus*, using the starting date of national lockdown measures (08/03/2020) as a divider. The first sub-corpus is made up of 119,858 tweets, while the second one has a total of 150,739 tweets.

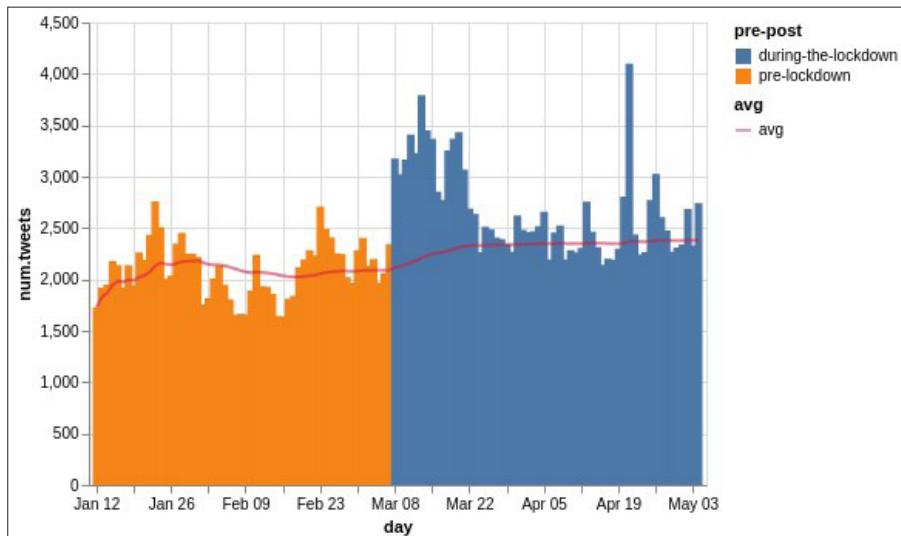


Figure 1: Total posts per day. The avg line shows how the average post per day changes through the scraping period.

As shown in Figure 1, the number of tweets mentioning *città* increases after the beginning of the lockdown, with the average posts per day slightly increasing after 08/03/2020.

<sup>4</sup> <https://www.tweepy.org/>.

<sup>5</sup> <https://developer.twitter.com/en>.

<sup>6</sup> <https://pypi.org/project/langdetect/>.

Two peaks can be identified in the figure, the first one at 13/03/2020 with 3790 tweets posted. During this day, a flashmob was organized<sup>7</sup>, and people gathered outside their balconies to sing or play a musical instrument. For instance:

(1)

*DURANTE LA QUARANTENA SI CANTA SUI BALCONI IN TUTTA ITALIA Il “The Guardian”, prestigioso quotidiano inglese, riporta la notizia che in tante città italiane ci si è dato appuntamento sui balconi per cantare e alleggerire lo spirito in questa situazione a causa del Coronavirus.*

(DURING THE LOCKDOWN PEOPLE SING FROM THE BALCONY ALL OVER ITALY “The Guardian” reports that in many Italian cities people gathered outside their balcony to sing and ease people in this situation caused by Coronavirus).

Tweet from 13/03/2020.

Another peak is found at 21/04/2020, with 4097 tweets. This is the highest number of tweets posted during a single day across the corpus, and it was to be expected as the day commemorates the *Founding of Rome*, and many tweets in facts celebrate the Eternal City. For example:

(2)

*Oggi è er Compleanno tuo...Roma mia quanto sei Bella! Auguri alla città più bella der Monno.*

(Today is your birthday...My Rome how beautiful you are! Happy birthday to the most beautiful city in the world).

Tweet from 21/04/2020.

While the tweets thus collected and grouped into two sub-corpora can be used to understand how cities' narrations changed after the beginning of the lockdown, we want to further analyse how users talked about specific Italian cities across the two periods of time. As geospatial metadata were not present in enough quantity in the collected tweets, we decided to aggregate together the tweets according to the city they mention.

We focus our attention on the main cities of each Italian province as our cities of interest, where we define main cities as the cities acting as an Administrative Centre for a specific province, the cities whose name is contained in a province name, or the cities that were Capital of a once existing province. So, for example, for the province of Massa-Carrara both the towns

<sup>7</sup> <https://www.romatoday.it/eventi/cultura/flashmob-sonoro-13-marzo-2020.html>.

of Massa and Carrara are taken into account, while for the province of South Sardinia, which includes the suppressed provinces of Carbonia-Iglesias and Medio Campidano, we take into account Carbonia (the actual Capital), Carbonia and Iglesias (both Capitals of the former Province of Carbonia-Iglesias), Saluri and Villacidro (both Capitals of the former Province of Medio Campidano).

Thus, from the original list of 107 provinces, we end up with a total of 119 cities of interest. In order to use this list to extract the tweets mentioning each city, we first normalize the names and the occurrences<sup>8</sup> of some cities' mentions. For example, every occurrence of *Reggio Calabria* and *Reggio Emilia* was normalized respectively as *reggiocalabria* and *reggioemilia*; *Vibo Valentia* was normalized as *vibo*, and so on. Once this step was completed, for each city we created an aggregation of tweets mentioning it.

Out of the 119 cities of interest, only four of them were never mentioned across all the tweets, and has such create no aggregation: Sanluri, Villacidro, Tortoli and Lanusei. The remaining 115 cities were each mentioned an average of 337 times in *pre-lockdown* and 418 times in *during-lockdown*.

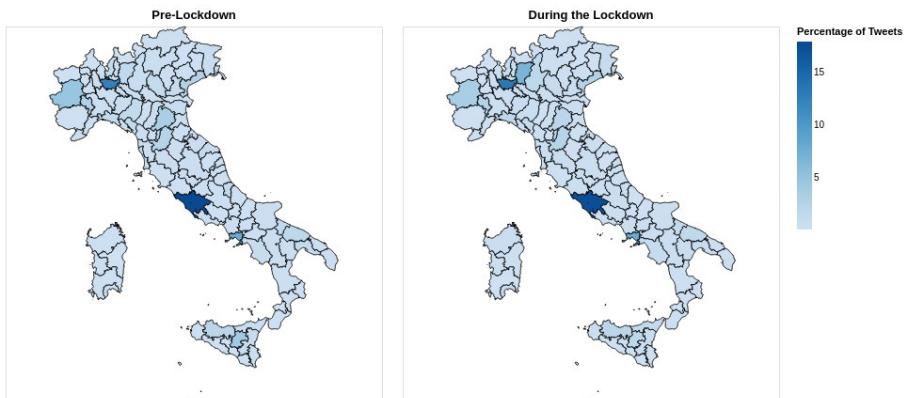


Figure 2: Percentages of mentions by province.

As shown in Figure 2, there is a strong imbalance in the number of mentions for each city. The city with most mentions is the city of Rome (6751 mentions pre-lockdown and 8376 mentions during the lockdown), followed by Milan (5872 mentions pre-lockdown and 7508 mentions during the lockdown) and the Naples (3627 mentions pre-lockdown and 4445 mentions during the lockdown).

<sup>8</sup> This was done through the use of simple replacements by regular expressions.

It is also worth mentioning that some cities increased their mentions across the two periods of time, e.g. Bergamo went from 647 to 3822 tweets. This was to be expected, as the city (and the corresponding province area) was one of the most heavily affected by the COVID-19 pandemic.

#### 4. Methodology

The analysis of textual tweets from a statistical point of view raises an important issue: tweets are, for the most part, made up of very short texts.

This being the case, if we were to remove stopwords and very frequent words from our corpus, we would lose the majority of our data, and thus the usual weighting methods used in linguistic analysis (e.g. tfidf) could not be used without losing potentially important information.

To solve this issue, we used the log odds ratio with informative Dirichlet prior<sup>9</sup> to analyze the data. Through this statistical method, one can compute for each word in a corpus a score that indicates how strongly or weakly that word correlates to a given sub-corpus.

Formally, given a word  $w$ , two corpora  $i$  and  $j$  and a background corpus  $\alpha$ , the log-odds-ratio for  $w$  is estimated as:

$$\delta_w^{(i-j)} = \log\left(\frac{y_w^i + \alpha_w}{n^i + \alpha_0 - (y_w^i + \alpha_w)}\right) - \log\left(\frac{y_w^j + \alpha_w}{n^j + \alpha_0 - (y_w^j + \alpha_w)}\right) \quad (1)$$

Where:

- $y_w^i$  is the raw count of word  $w$  for corpus  $i$ ;
- $y_w^j$  is the raw count of word  $w$  for corpus  $j$ ;
- $\alpha_w$  is the raw count of word  $w$  for background corpus  $\alpha$ ;
- $n^i$  is the length in token of corpus  $i$ ;
- $n^j$  is the length in token of corpus  $j$ ;
- $\alpha_0$  is the length in token of the background corpus  $\alpha$ .

The scores are further computed using an estimation of the variance of these ratios 10:

$$\sigma^2(\delta_w^{(i-j)}) \approx \frac{1}{y_w^i + \alpha_w} + \frac{1}{y_w^j + \alpha_w} \quad (2)$$

<sup>9</sup> For reasons of space, we will not discuss in details the computation related to this method. For further information, the reader should refer to (Jurafsky et al., 2014) 10The full computation can be found in (Monroe et al., 2008).

The score  $z$  for a certain word is thus the z-score for its log-odds-ratio:

$$z = \frac{\delta_w^{(i-j)}}{\sqrt{\sigma^2(\delta_w^{(i-j)})}} \quad (3)$$

As shown in (Monroe et al., 2008), this formula can be used to compute statistical differences even for very frequent words by considering in the computation the number of occurrences of a word across several sub-corpora and a larger reference corpus.

In this work, this method is applied to the two sub-corpora *pre-lockdown* and *during-lockdown* and then to the 115 aggregations of tweets mentioning the same cities. In both cases the background corpus *alpha* is represented by the entirety of scraped tweets. Then, following the formula, for each word in the vocabulary we compute scores describing their weights in relation to a specific period of time and to a specific Italian province.

The scores thus obtained are used to describe:

- differences in words usage before and during the lockdown;
- differences in words used in relation to each city's narration.

The scores thus computed for each word show important insights. In particular, by manually linking the top and lowest scoring words to the topics they refer to, we could infer which topics were mostly discussed before and during the lockdown, and which topics strongly correlate to each of our cities of interests.

As already mentioned, we did not filter the tweets according to the topics discussed. While this gives us a heterogeneous corpus which cover different topics, as a drawback, some information, while statistically significant, were not useful for the objectives of this study. For example, there are many words used for advertisements in the corpus, which flood the total data. For this paper we will ignore these results, reserving ourselves to fix this issue in future works.

## 5. Narrating the lockdown

Figure 3 describes the words that most strongly correlates with *pre-lockdown* and *during-lockdown*. By manually inferring the topics these words refer to, we notice a difference in topics discussed. While in *pre-lockdown* the topics cover a variety of topics, this same variety cannot be found in *during-lockdown*.

## Narrating the city during the COVID-19 lockdown in Italy

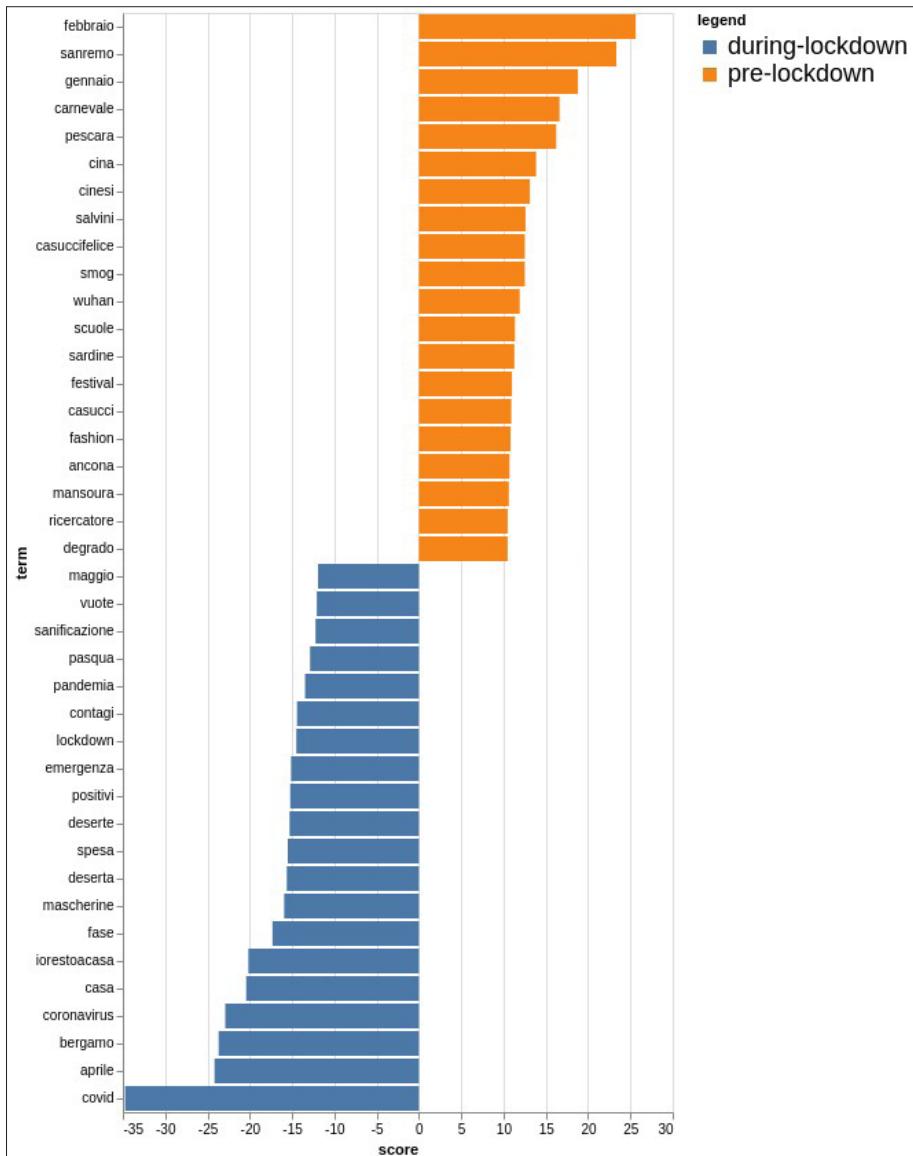


Figure 3: Scores before and during the lockdown.

Some of the topics discussed before the beginning of the lockdown are:

Topic	Related Words
Events related to cities	<i>Sanremo, Carnevale</i> (Carnival)
The cities of Pescara and Ancona	<i>Pescara, Ancona</i>
Matteo Salvini	<i>Salvini</i>
The current state of cities	<i>smog, degrado</i> (urban decay)
Schools	<i>scuola</i> (school)
The Patrick Zaki affair	<i>Mansoura, ricercatore</i> (researcher)
The first news about COVID-19 from China	<i>Wuhan, Cina</i> (China), <i>cinesi</i> (Chinese people)

Table 1: Topics pre-lockdown.

After the beginning of the lockdown the topics in the tweets converge towards the theme of COVID-19, its effects, and the possible means to fight the virus:

Topic	Related Words
News on the pandemic	<i>COVID, Coronavirus, pandemia</i> (pandemic), <i>positivi</i> (positive cases), <i>emergenze</i> (emergencies), <i>contagi</i> (cases)
The city of Bergamo	<i>Bergamo</i>
The lockdown and its effects	<i>casa</i> (home), <i>iorestoacasa</i> (I am staying home), <i>fase</i> (phase), <i>deserta/e</i> (empty), <i>spesa</i> (grocery shopping), <i>lockdown</i> , <i>vuote</i> (empty)
Means to fight the virus	<i>mascherine</i> (masks), <i>sanificazione</i> (sanitization)
Easter (the first holyday celebrated during the lockdown)	<i>Pasqua</i> (Easter)

Table 2: Topics during the lockdown.

It is interesting to notice that most of the discussed issues that disappeared from the corpus were not actually solved in the time between the two periods, but just ‘put aside’ as the threat of the pandemic became the main subject.

Nevertheless, the focus moved towards the effects of the virus and of the consequent lockdown on everyday lives, with tweets such as:

(3)

*Grazie, speriamo bene. Qui comunque sembra un'altra città, strade deserte.*  
(Thank you, let's hope for the best. Anyway, it seems like I'm living in another city, with empty streets).

Tweet from 04/03/2020.

(4)

*Alcuni non capiscono l'importanza di stare a casa. Nella mia città continuano l'apertura di negozi oltre l'orario. Nessuno controlla! Spero mandino l'esercito! È l'unica cosa da fare per risolvere tutto!*

(Some people don't understand the importance of staying home. In my city the shops are open even after the opening hours. Nobody's monitoring! I hope they send the army in! It's the only thing that can solve everything!).

Tweet from 11/03/2020.

(5)

*Sono uscita per la spesa, ero senza pane da sabato, ma mi sono imposta 1 uscita a settimana. è surreale la città. A volte mi chiedo se è tutto vero. Non so se dopo potrà tornare tutto come prima.*

(I went grocery shopping, I had no bread since Saturday, but I've set to go out only once a week. the city is surreal. Sometimes I ask myself whether it's all true. I don't know whether it will be possible for everything to go back the way it was).

Tweet from 19/03/2020.

It is also interesting to notice how *cina*, *cinesi* and *Wuhan* have a stronger correlation with *pre-lockdown*. In general, once the virus hit Italian cities, Italian users focused on their own experience rather than discussing news from other parts of the world.

## 6. Narrating the city

The scores calculated between the aggregations of tweets for different cities' mentions were then used to show which words and which topics are most discriminative for each Italian city. These scores show, on one hand, what differentiate each city's narration from the others', on the other they also describe how the narrations change after the beginning of the lockdown.

For reasons of space, we will show only the scores for the top three cities for number of tweets: Roma, Milano and Napoli.

### 6.1. Roma

Before the national lockdown, in relation to the city of Rome, users usually discussed the politics and problems of the city. More specifically:

- Politics: *Raggi, virginiaraggi, Zotta*
- Urban Problems: *bivio* (crossroads), *carr* (short for *carreggiata*, carriage way), *traffico*, *coda* (traffic);
- News on Traffic: *luceverderoma*, *luceverde* (green light).

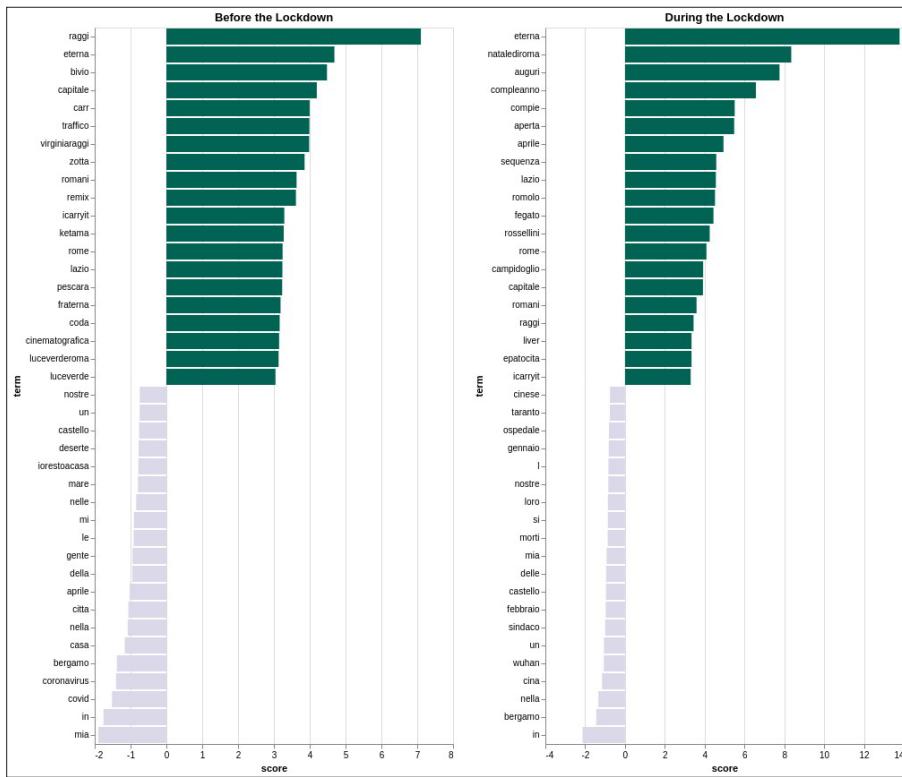


Figure 4: Topics which strongly correlate with Roma before and during the lockdown.

After the beginning of the lockdown, most of the top-scoring words are related to the day of the Founding of Rome, celebrated on April 21st.

For example, while *eterna* (eternal, as in ‘The Eternal City’) is also found in the top-scoring words for *pre-lockdown*, the score is way higher in *during-lockdown*. Also related to this topic are *natalediroma* (birthofrome); *auguri* (happy birthday); *compleanno* (birthday); *compie* (as in *[la città] compie gli anni*, ‘[the city] has a birthday’); *romolo* (Romulus).

## Narrating the city during the COVID-19 lockdown in Italy

It is also interesting to notice how words strongly related to COVID-19 like *ospedale* (hospital), *morti* (deaths) and Wuhan weakly correlate overall with the mentions of Rome during the lockdown period.

### 6.2 Milano

Before the lockdown, the tweets mentioning the city of Milan usually talk about city life, with a focus on:

- Events: *milanodigitalweek*;
- Politics: *Sala*, *beppesala*;
- Business: *startup*, *business*, *professionalità* (professionalism);
- Photographies of the city: *verofriends*, *streetlife*, *milanocity*, *urbanphotography*;
- Reaction to the first proposal of measures against COVID-19: *milanononsiferma* (Milano does not stop).

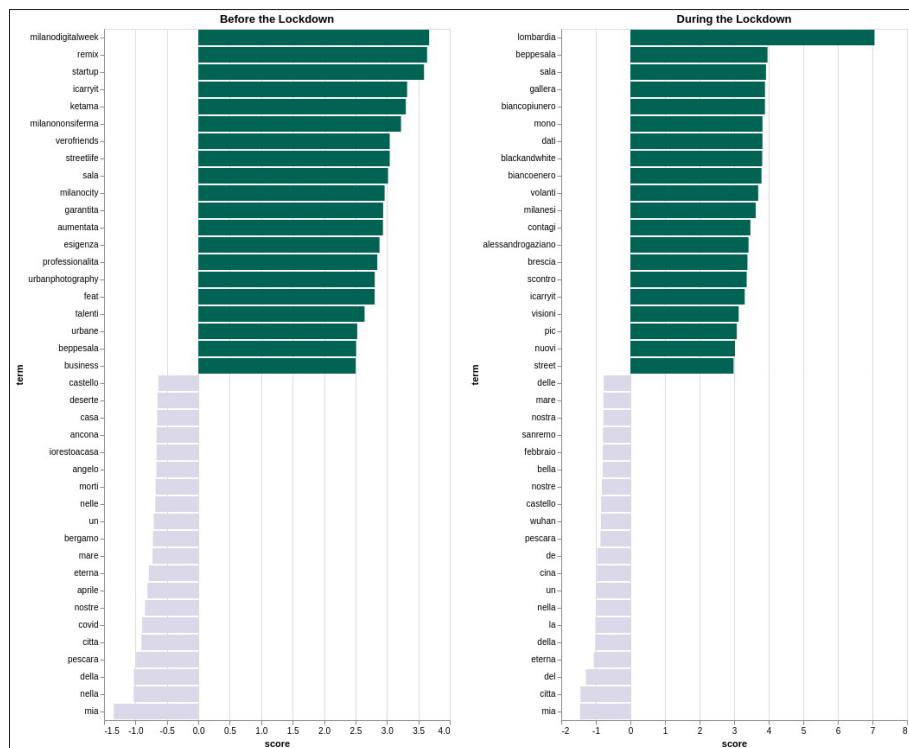


Figure 5: Topics which strongly correlate with Milano before and during the lockdown.

It is very interesting to notice that Milan is among the first cities to react to the lockdown measures proposed in Italy. In particular, the hashtag *milanonsiferma* appeared as a reaction of the city to the decree proposed by the government after the first wave of COVID-19 cases. This hashtag first appeared as soon as February 26, almost a week before the beginning of the nationwide lockdown. Furthermore, the opposite hashtag, i.e. *iorestoacasa*, weakly correlates with the tweets mentioning the city.

Politics, while present in the pre-lockdown corpus, became more prominent in *duringlockdown*, with the raise in scores for *beppesala*, *Sala* (the mayor of the city) and *Gallera* (the Regional Minister for Health and Welfare).

The discourse on COVID-19 also increases in this period of time, with regards to the region *lombardia* in general and the city of *Brescia* in particular. *Dati* (data) is also related to the pandemic, as it refers to news about the virus' effects on the country.

With the city closed, instances of urban photography kept on being posted, signaled by specific hashtags: *biancopiunero*, *biancoenero*, *black-andwhite*.

### 6.3. Napoli

Before the lockdown, the main tweets mentioning Napoli showed a variety of topics discussed, for example:

- Football: *Juve*, *sscnapoli*, *napolibarcelona*, *Sarri*, *Gattuso*, *Mertens*, *Maradona*, *squadra* (team);
- Politics: *Magistris*, *demagistris*;
- City Problems: *rolex*, *prontosoccorso* (first aid);
- Reaction to first wave of COVID-19: *colera* (cholera).

## Narrating the city during the COVID-19 lockdown in Italy

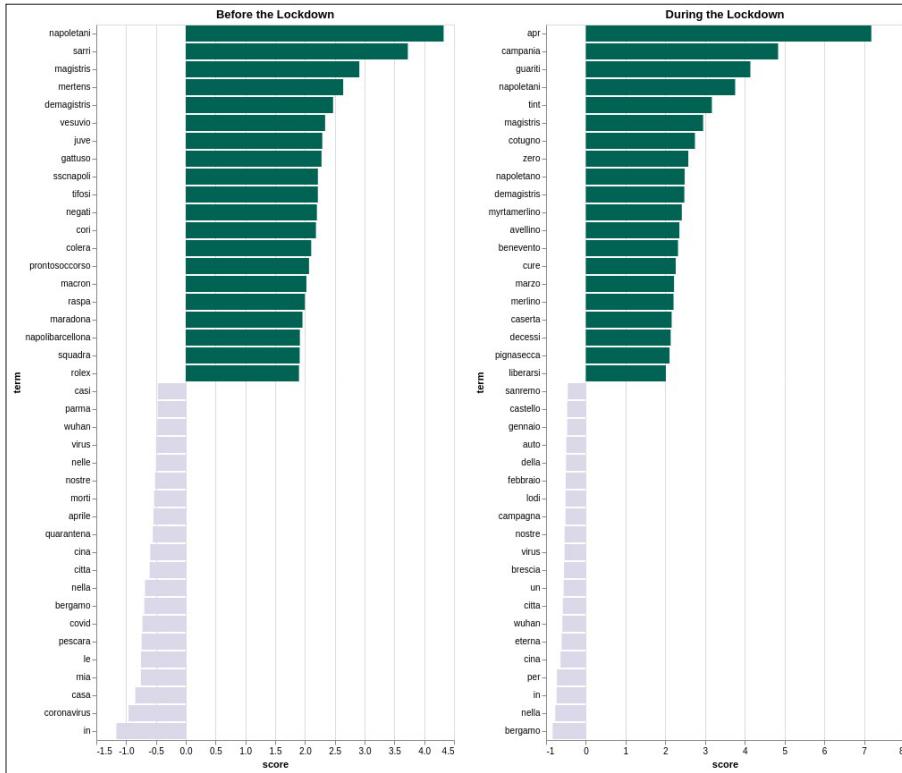


Figure 6: Topics which strongly correlate with Napoli before and during the lockdown.

While the main focus of the tweets in *pre-lockdown* is football, politics and problems of the city, one first reaction to the virus' first wave in Northern Italy can be seen in the use of the word *colera*, which is used to draw parallels between the COVID-19 pandemic and the cholera pandemic of 1970s.

After the beginning of the lockdown, the focus shifted towards the COVID-19 pandemic, and in particular to positive news: *guariti* (recovered); *Cotugno* (an hospital in Napoli); *zero* (as in ‘zero new infected people’); *cure* (care). In general, these tweets show a sense of positivity towards the city and the accomplishments of its health department.

Even the words *myrtamerlino* and *Merlino* are related to this sentiment, as they refer to the story of a Neapolitan journalist who had to apologize for her negative words about the Cotugno hospital.

While not related to the COVID-19 pandemic, this sense of accomplishment and positivity regarding the city can also be seen in the word *liberarsi* (to free oneself), here used to talk about the Four days of Naples, when Neapolitan

tan people freed themselves from the German occupation forces during World War II. This word mostly appears on April 25th i.e. Italy's Liberation Day, despite the Four days of Naples happening on September 28th-30th.

## 7. Conclusion and Future Work

In this paper we analyze how the topics in Italian tweets in relation to cities changed after the beginning of the lockdown in Italy due to COVID-19 pandemic.

In particular, we showed how after the beginning of the nationwide lockdown the topics of discussion converged from a variety of subjects to the pandemic and its effect on individuals' lives.

We also showed how each city's narration is different from the others', in particular by focusing on the cities of Roma, Milano and Napoli. It seems clear that each Italian city has its own set of words and topics it strongly correlates to, and that the narration for each of these cities changed as a response to the lockdown in its own unique way.

In future work, we plan on solving some issues still present in the corpus. One of these issues is the presence of tweets not strictly related to the narrations of cities, which could be filtered out using a set of rules based on semantics of the word *città*. We could further improve the corpus by expanding its scope and period of interest, thus giving additional data regarding the narration of Italian cities on Twitter.

Furthermore, automatic methods for topic modeling (e.g., LDA or LSA) could be implemented in order to further aggregate results on the basis of automatically-detected similar topics. One additional improvement could be the use of sentiment analysis to tag each tweets with the polarity of the sentiment expressed in its text, which would lead to an additional level of analysis with regards to the sentiment presented in relation to specific Italian provinces. Once the corpus was honed in this sense, it could be used as a training set for downstream task, such as Natural Language Generation, or Classification.

## References

- Bakliwal, Akshat, Jennifer Foster, Jennifer van der Puil, Ron O'Brien, Lamia Tounsi, and Mark Hughes. 2013. Sentiment analysis of political tweets: Towards an accurate classifier. In *Proceedings of the Workshop on Language Analysis in Social Media*, Atlanta, Georgia, 49–58. Association for Computational Linguistics.
- Barkur, Gopalkrishna, Vibha, and Giridhar B. Kamath. 2020. Sentiment analysis of nationwide lockdown due to covid 19 outbreak: Evidence from India. *Asian Journal of Psychiatry* 51.
- Caetano, Josemar Alves, Helder Seixas Lima, Mateus F. Santos, and Humberto Torres Marques-Neto. 2018. Using sentiment analysis to define twitter political users'

- classes and their homophily during the 2016 American presidential election. *J. Internet Serv. Appl.* 9(1), 18:1-18:15.
- Chen, Emily, Kristina Lerman, and Emilio Ferrara. 2020. Tracking social media discourse about the covid-19 pandemic: Development of a public coronavirus twitter data set. *JMIR Public Health Surveil* 6(2), e19273.
- Demszky, Dorottya, Dana Movshovitz-Attias, Jeongwoo Ko, Alan Cowen, Gaurav Nemade, and Sujith Ravi. 2020. Goemotions: A dataset of fine-grained emotions.
- Fine, Alex, Patrick Crutchley, Jenny Blase, Joshua Carroll, and Glen Coppersmith. 2020. Assessing population-level symptoms of anxiety, depression, and suicide risk in real time using NLP applied to social media data. In *Proceedings of the Fourth Workshop on Natural Language Processing and Computational Social Science*, Online, 50–54. Association for Computational Linguistics.
- Han, Bo, Paul Cook, and Timothy Baldwin. 2012. Geolocation prediction in social media data by finding location indicative words. In *Proceedings of COLING 2012*, Mumbai, India, 1045–1062. The COLING 2012 Organizing Committee.
- Imran, Muhammad, Carlos Castillo, Fernando Diaz, and Sarah Vieweg. 2014. Processing social media messages in mass emergency: A survey. *CoRR abs/1407.7071*.
- Jurafsky, Dan, Victor Chahuneau, Bryan R. Routledge, and Noah A. Smith. 2014. Narrative framing of consumer sentiment in online restaurant reviews. *First Monday* 19(4). <https://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/4944>.
- Kumar, Sachin, Shuly Wintner, Noah A. Smith, and Yulia Tsvetkov. 2019. Topics to avoid: Demoting latent confounds in text classification. *CoRR abs/1909.00453*.
- Li, L., Q. Zhang, X. Wang, J. Zhang, T. Wang, T. Gao, W. Duan, K. K. Tsoi, and F. Wang. 2020. Characterizing the propagation of situational information in social media during covid-19 epidemic: A case study on weibo. *IEEE Transactions on Computational Social Systems* 7(2), 556–562.
- Lim, Kar Wai and Wray L. Buntine. 2016. Twitter opinion topic model: Extracting product opinions from tweets by leveraging hashtags and sentiment lexicon. *CoRR abs/1609.06578*.
- Merchant, Raina M., and Nicole Lurie. 2020. Social Media and Emergency Preparedness in Response to Novel Coronavirus. *JAMA* 323(20), 2011-2012.
- Monroe, Burt L, Michael P. Colaresi, and Kevin M. Quinn. 2008. Fightin' words: Lexical features election and evaluation for identifying the content of political conflict. *Political Analysis* 16(4), 372-403.
- Rechkemmer, Amy, Steven Wilson, and Rada Mihalcea. 2020. Small town or metropolis? analyzing the relationship between population size and language. In *Proceedings of the 12th Language Resources and Evaluation Conference*, Marseille, France, 6287–6291. European Language Resources Association.
- Resnik, Philip, William Armstrong, Leonardo Claudino, Thang Nguyen, Viet-An Nguyen, and Jordan Boyd-Graber. 2015. Beyond LDA: Exploring supervised topic modeling for depression-related language in Twitter. In *Proceedings of the 2nd*

- Workshop on Computational Linguistics and Clinical Psychology: From Linguistic Signal to Clinical Reality*, Denver, Colorado, 99-107. Association for Computational Linguistics.
- Robinson, Bella, Robert Power, and Mark Cameron. 2013. An evidence based earthquake detector using Twitter. In *Proceedings of the Workshop on Language Processing and Crisis Information 2013*, Nagoya, Japan, pp. 1–9. Asian Federation of Natural Language Processing.
- Sarol, M. Janina, Ly Dinh, Rezvaneh Rezapour, Chieh-Li Chin, Pingjing Yang, and Jana Diesner. 2020. An empirical methodology for detecting and prioritizing needs during crisis events.
- Schmit, Wernard and Sander Wubben. 2015. Predicting ratings for new movie releases from Twitter content. In *Proceedings of the 6th Workshop on Computational Approaches to Subjectivity, Sentiment and Social Media Analysis*, Lisboa, Portugal, pp. 122–126. Association for Computational Linguistics.
- Schofield, Alexandra and Leo Mehr. 2016, June). Gender-distinguishing features in film dialogue. In *Proceedings of the Fifth Workshop on Computational Linguistics for Literature*, San Diego, California, USA, 32-39. Association for Computational Linguistics.
- Sciandra, A. 2020. Covid-19 outbreak through tweeters' words: Monitoring italian social media communication about covid-19 with text mining and word embeddings. In *2020 IEEE Symposium on Computers and Communications (ISCC)*.
- Singh, Shweta, Deblina Roy, Krittika Sinha, Sheeba Parveen, Ginni Sharma, and Gunjan Joshi. 2020. Impact of covid-19 and lockdown on mental health of children and adolescents: A narrative review with recommendations. *Psychiatry Research* 293.
- Steinskog, Asbjørn, Jonas Therkelsen, and Björn Gambäck. 2017. Twitter topic modeling by tweet aggregation. In *Proceedings of the 21st Nordic Conference on Computational Linguistics*, Gothenburg, Sweden, 77-86. Association for Computational Linguistics.
- Sugaya, Nagisa, Tetsuya Yamamoto, Naho Suzuki, and Chigusa Uchiumi. 2020. A real-time survey on the psychological impact of mild lockdown for covid-19 in the japanese population. *Scientific data*.
- Sunitha, B.K, Varsha Agarwal. 2020. Covid-19: Current pandemic and its societal impact. *International Journal of Advanced Science and Technology* 29(5s), 432-439.
- van der Maaten, Laurens, Geoffrey Hinton. 2008. Visualizing data using t-SNE. *Journal of Machine Learning Research* 9, 2579-2605.

## **Curatori**

LUCA GENDOLAVIGNA insegna Lingue e Letterature Nordiche presso Sapienza Università di Roma. Ha conseguito un dottorato in Studi Letterari, Linguistici e Comparati presso l’Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”. I suoi interessi di ricerca si rivolgono all’identità e al multilinguismo letterario nella letteratura svedese contemporanea legata alla migrazione. Ulteriori linee di indagine sono le recenti narrazioni distopiche situate nel panorama letterario svedese. Nel 2023 ha pubblicato per l’editrice Aracne di Roma una monografia dal titolo *Storie di identità: la Svezia postmigrante*.

ROSA SCHIOPPA insegna Lingua e traduzione spagnola presso il Dipartimento di Scienze Politiche dell’Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli. Ha conseguito un dottorato in Studi Letterari, Linguistici e Comparati presso l’Università degli studi di Napoli “L’Orientale”. I suoi interessi di ricerca si rivolgono all’analisi della produzione letteraria contemporanea in lingua spagnola da una prospettiva critica che intreccia critica letteraria, studi critici del linguaggio e studi traduttologici. Nel 2024 ha pubblicato per Edizioni Scientifiche Italiane uno studio intitolato *Locura y muerte de Nadie, di Benjamín Jarnés. Edizione critica e studio*.



IL TORCOLIERE • Officine Grafico-Editoriali d'Ateneo

Università di Napoli L'Orientale  
stampato nel mese di novembre 2025



# UNIVERSITÀ DI NAPOLI L'ORIENTALE

Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati  
Dottorato in Studi Letterari, Linguistici e Comparati

Spazi in continuo divenire, le città custodiscono memorie, tradizioni e storie, ma allo stesso tempo generano nuove forme estetiche e sociali. Esplorando come la dimensione urbana si configuri non solo come spazio fisico, ma come tessuto simbolico e discorsivo, il presente volume si propone di indagare la città come luogo di rappresentazione e di immaginazione, intrecciando prospettive letterarie, teatrali, cinematografiche, linguistiche e culturali.

I saggi raccolti affrontano la città attraverso immagini, metafore e rappresentazioni, mostrando come essa diventi terreno di rimediazione, negoziazione e ridefinizione di significati. Con un approccio interdisciplinare, il volume offre nuove chiavi di lettura, intendendo la dimensione urbana come crocevia di modernità e tradizione, individualità e collettività, luogo privilegiato per comprendere le trasformazioni estetiche, sociali e politiche del presente.