

Table of Contents / Sommario

Estrangements / Straniamenti

Straniamenti: teorie in movimento <i>Sergia Adamo – Niccolò Scaffai</i>	i
Tra Meraviglia e Straniamento: intellettuali arabi in viaggio in Europa (XIX-XX secolo) <i>Cristiana Baldazzi</i>	1
Lo straniamento e la Thing Theory: l'oggettualità come antilogica di dissensus <i>Aldo Baratta</i>	23
Beyond Suvin: Rethinking Cognitive Estrangement <i>Simona Bartolotta</i>	49
Sguardo come dispositivo di straniamento nel racconto "Il silenzio della ragione" di Anna Maria Ortese <i>Davide Belgradi</i>	69
Estrangement, Performativity, and Empathy in Bo Burnham's <i>Inside</i> (2021) <i>Carmen Bonasera</i>	93
Il Lehrstück contemporaneo come performance immersiva: l'esempio berlinese di <i>Rimini-Protokoll</i> e <i>Interrobang</i> <i>Benedetta Bronzini</i>	117
Sguardi sull'Oriente: Corrado Feroci e l'occidentalizzazione artistica della Thailandia <i>Massimo De Grassi</i>	137
Šklovskij e Bachtin nella caverna di <i>Alì Babà</i> . Fondamenti di una ricerca sull'elenco come dispositivo straniante <i>Beniamino Della Gala</i>	165

Immagini più vere del vero. Forme di straniamento nella poesia del Rinascimento digitale <i>Samuele Fioravanti</i>	187
«Until the past was lost in the centre»: (Neo-)Victorian Stony Estrangements <i>Roberta Geftter Wondrich,</i>	203
«La gare n'est pas une gare» Una lettura di Charlotte Delbo attraverso Victor Šklovskij <i>Isabella Mattazzi</i>	225
Letteratura come progetto alternativo? I due straniamenti nel romanzo <i>Die rechtschaffenen Mörder</i> di Ingo Schulze <i>Paolo Panizzo</i>	245
Tra alienazione e straniamento. <i>Straniera ovunque</i> di Anna Mitgutsch <i>Linda Puccioni</i>	267
Angelica o la notte di maggio di Alberto Savinio. Le tecniche dello straniamento tra fantastico e surrealismo <i>Giancarlo Riccio</i>	293
Da Lilliput a Waterloo. Gianni Celati e il canone dello straniamento <i>Andrea Rondini</i>	321
Per una definizione di "inconscio tecno-scopico": straniamenti nella letteratura sperimentale di Giulia Niccolai e Patrizia Vicinelli <i>Beatrice Seligardi</i>	337
An Archaeology of the Theory of Ostran(n)enie <i>Annie van den Oever</i>	365
Anna Julia Cooper: una donna nera tra panafricanismo, atlantismo, e orientalismo <i>Elisabetta Vezzosi</i>	383
Con gli occhi velati. Note sull'intravedere a partire da W.G. Sebald <i>David Watkins</i>	401

Conversation Pieces / Interviews: Ed. Massimo Fusillo

- Reflections on Distance: A Dialogue with Carlo Ginzburg
and Gian Paolo Gri, Discussing Wooden Eyes 419
Sergia Adamo

Open Field / Campo aperto Ed. Clotilde Bertoni, Niccolò Scaffai

- Clean Slates, Slates of Problems: Adventures of Cancel Culture 436
Giancarlo Alfano, Clotilde Bertoni, Pasquale Palmieri

Web Journals / Riviste sul web Ed. Marina Guglielmi

- L'esperienza di *Umanistica Digitale*. Con un'intervista a Fabio Ciotti 456
Marina Guglielmi, Fabio Ciotti

Strumenti per/dell'insegnare. Letture Compalit Scuola Reading & Teaching/Teaching & Reading Ed. Giulio Iacoli

- Stefania Sini - Franca Sinopoli (eds.),
Percorsi di teoria e comparatistica letteraria 476
Claudia Cao
- Natascia Tonelli - Simone Giusti, *Comunità di pratiche letterarie.*
Il valore d'uso della letteratura e il suo insegnamento 486
Gian Vito Distefano
- Dorena Caroli, *De Amicis in Russia.*
La ricezione nel sistema scolastico zarista e sovietico 493
Giulio Iacoli
- Gino Ruozzi - Gino Tellini (eds.), *Didattica della letteratura italiana.*
Riflessioni e proposte applicative 499
Simone Marsi

Recensioni/Between the Texts.
Eds. Giulio Iacoli, Beatrice Seligardi, Claudia Cao

Margareth Amatulli, <i>Scatti di memoria.</i> <i>Dispositivi fototestuali e scritture del sé</i> Giuseppe Carrara	504
Antonio Gargano (ed.), <i>Le maschere del picaro.</i> <i>Storia di un personaggio e di un genere romanzesco</i> Corrado Confalonieri	510
Giancarlo Alfano, <i>Fenomenologia dell'impostore.</i> <i>Essere un altro nella letteratura moderna</i> Giulio Iacoli	518
Henry Gates Jr., <i>La scimmia retorica. Teoria della critica letteraria afroamericana</i> Vincenzo Maggitti	525
Anna Maria Babbi - Alberto Comparini (eds.), <i>La letteratura e altri saperi</i> Luca Marangolo	530
Alberto Acerbi, <i>Cultural Evolution in the Digital Age</i> Simone Marsi	536
Stefano Lazzarin (ed.), <i>Dante trash. Sulla desacralizzazione della Commedia nella cultura contemporanea</i> Mattia Petricola	541
Massimo Palma, <i>I tuoi occhi come pietre. Trauma e memoria in W.G. Sebald, Paul Celan, Charlotte Salomon</i> Beatrice Seligardi	547
Alessio Ceccherelli, Emiliano Ilardi, <i>Figure del controllo. Jane Austen, Sherlock Holmes e Dracula nell'immaginario transmediale del XXI secolo</i> Fabio Tarzia	554

Estrangements: Traveling Theories

Sergia Adamo – Niccolò Scaffai

Abstract

In this issue of “Between” we propose to bring into play the possibility of estrangement, or rather of estrangements – in the plural. Evoking estrangement means confronting otherness understood as that which destabilises us, sometimes radically, that which puts us in danger and prevents us from stopping in a space of reassuring mastery of the objects of our discourses.

What we wanted to do here, however, is to try to project the critical potential of estrangement over a long range, identifying its ramifications, intersections and convergences with other proposals, similar but not necessarily coincidental, and with objects of study with which it is not commonly made to react.

Keywords

Estrangement; Theory; Viktor Šklovskij; Transdisciplinarity

Straniamenti: teorie in movimento

Sergia Adamo – Niccolò Scaffai

Al centro del palcoscenico, un uomo, che guarda uno schermo su cui sono proiettate linee e punti. L'uomo veste i panni di una sorta di promoter di un progetto, denominato TALOS, come il gigante mitologico posto a guardia dei confini dell'Europa. Un progetto realmente finanziato dalla UE tra il 2008 e il 2013 che prevedeva la costruzione di robot per il controllo dei movimenti delle persone alle frontiere terrestri del continente (l'acronimo si svolge infatti in Transportable Autonomous Patrol for Land bOrder Surveillance). Con assoluta freddezza e distacco, e secondo i dettami della performance da marketing tecnologico, l'uomo descrive le modalità di funzionamento del robot e i "vantaggi" che esso potrà portare. Frasi brevi, aforistiche, sintetiche e di effetto, che scorrono su uno schermo scandite da una presentazione powerpoint mentre l'uomo le pronuncia. Nessuna traccia di coinvolgimento, solo l'atteggiamento volto al *problem-solving* più spinto, che fa perdere di vista il fatto che quanto enunciato può non essere necessariamente un problema da risolvere, una negatività da emendare. Quelli che vengono descritti sono robot dell'efficienza, i cui costi sono limitati, ma la cui problematicità etica è altissima. Dall'altra parte stanno persone, esseri viventi, che attraversano i confini ma che qui vengono ridotti a punti colorati su una mappa stilizzata fino all'estremo. L'imperativo è quello di ridurre la complessità, la variabilità e l'imprevisto, qualunque elemento di umano e vitale possa essere residualmente presente nelle situazioni di confine. Il corpo del performer interagisce con i materiali proiettati su uno schermo aderendo a essi; e questa adesione è un requisito di partenza, non è un'acquisizione che viene mostrata nel suo farsi, mette in scena tutta la violenza di una resa incondizionata alla defezione dell'umano in funzione del controllo, del dominio. Il performer si muove in scena, ma il movimento coreografico è ridotto (anche se non si tratta veramente di una riduzione) a un percorso circolare che nella sua ripetizione mima la volontà di leggibilità e controllo, ma allo stesso tempo ne espone tutta l'ossessività e la disumanizzazione.

Nella performance appena descritta, intitolata proprio *TALOS* (2018) e di cui è autore e interprete Arkadi Zaides, tale adesione al punto di vi-

sta del controllo, l'espunzione dell'umano dal discorso sui movimenti dei corpi, la riduzione radicale del paesaggio e delle persone a linee e punti di diversi colori creano in chi guarda un effetto di percezione dell'impossibilità di identificazione e condivisione delle narrazioni che vengono messe in scena. In questo senso, sembra mettersi all'opera in chi guarda il bisogno di uno straniamento, paradossalmente proprio attraverso la continua esortazione (implicita, ma fortissima) ad aderire al punto di vista che viene presentato. E questa *mise en abyme* dell'articolazione tra identificazione e straniamento, tra empatia e presa di distanza, sembra davvero una cifra paradigmatica rispetto alla quale il presente ci chiede di interrogare le nostre posizioni critiche¹.

È a partire da interrogazioni come quella di Zaides, infatti, che proponiamo qui di rimettere in gioco la possibilità dello straniamento, anzi degli straniamenti – al plurale. Evocare lo straniamento sembra tanto generico quanto provocatorio: si tratta di confrontarsi, in primo luogo, con l'alterità, intesa come ciò che ci destabilizza, a volte radicalmente, che ci mette in pericolo e ci impedisce di fermarci in uno spazio di rassicurante padronanza degli oggetti dei nostri discorsi. E di farlo non per raggiungere il risultato di conoscere questa alterità e ridurla al nostro campo di osservazione. C'è infatti una distinzione da segnare tra una concezione della letteratura e del pensiero dell'arte che punta all'empatia, al riconoscimento, al mettersi nei panni degli altri (à la Nussbaum², ma anche in parallelo con tante linee di indagine delle neuroscienze³) o che mira a consolare e a riparare (ma su questo Walter Siti ha già aperto un fronte di discussione⁴) e la possibilità di uscire da sé, di prendersi il rischio di farsi attraversare da questa alterità.

Come Zaides, diversi altri artisti e artiste della contemporaneità lavorano in questa zona di instabilità. È stato Edward Said, per esempio, a notare nel 2000 come in alcune opere di Mona Hatoum si potesse ritrovare un modello di narrazione alternativa, inconsueta, capace di spiazzare, di straniare. Nell'unico saggio da lui dedicato alle arti visive, attuando una vera e propria *ekphrasis* dello straniamento Said descrive un'installazione che rappresenterebbe una situazione domestica: varie stanze di una abitazione suddivise secondo i parametri consueti d'uso e destinazione. Ma da questa familiarità e domesticità, da ciò che si dà per scontato, in sostanza, e che

¹ Cfr. Zaides - Adamo 2019.

² A partire da Nussbaum 1997 e 2003.

³ Per una sintesi di queste posizioni cfr. Keen 2011.

⁴ Cfr. Siti 2021.

non si percepisce perché entrato definitivamente nel solco dell'abitudine, scaturisce qualcosa che non è prevedibile e che rimette tutto in discussione. La maniglia della porta non si trova dove ci si aspetterebbe fosse, la porta non si apre completamente come ci si aspetterebbe facesse e costringe invece a movimenti inconsueti e sgradevoli; il tappeto su cui si cammina si rivela essere fatto di intestini plastificati; non si entra in cucina, ma da fuori si vedono stoviglie e altri attrezzi domestici collegati tra loro in modo precario e disturbante. E ancora: il letto è senza materasso, una culla è attornata da un'inspiegabile polvere bianca, la televisione emette suoni che sembrano parole ma non sono identificabili, la macchina fotografica proietta immagini che non rappresentano nulla di chiaramente riconoscibile. Tutto questo, spiega Said, è pensato e costruito per richiamare qualcosa e allo stesso tempo metterla radicalmente in questione, o meglio per suscitare una sensazione disturbante che contrasta con la scontata familiarità di ciò che l'orizzonte d'attesa consueto prevede. Laddove in una stanza attigua si allude all'idea di camera da letto e dunque di riposo, oppure a quella del ripostiglio dove gli oggetti si possono depositare, conservare, nell'installazione di Hatoum ogni sensazione di familiarità viene interrotta. Come scrive Said: «la domesticità viene trasformata in una serie di oggetti minacciosi e radicalmente inospitali, il cui nuovo uso, presumibilmente non domestico, attende di essere definito». O ancora più esplicitamente: «il familiare e il suo straniamento sono legati tra loro in modo peculiare sono adiacenti e inconciliabili allo stesso tempo» (2019: 73).

In fin dei conti non è molto diverso il lavoro che da anni sta facendo Forensic Architecture, il gruppo di ricerca multidisciplinare che riscrive attraverso la revisione degli spazi e con l'uso della tecnologia informatica fatti che comportano violazioni dei diritti umani e che non sono stati adeguatamente indagati e denunciati. E se vogliamo andare ancora indietro nel tempo già nel 1980 J.M. Coetzee aveva posto come incipit del suo *Aspettando i barbari* una descrizione che suona davvero come una messa in letteratura delle teorie dello straniamento come possibilità di vedere le cose come se si vedessero per la prima volta. Il magistrato protagonista del romanzo – che vive da anni sulla frontiera e che ha ormai adottato lo sguardo obliquo dei margini – incontra un colonnello che è arrivato dal centro di un non meglio identificato impero. E il primo confronto tra i due si situa proprio sul discrimine del noto e del non noto, del già visto e dello stupore dell'inedito:

Mai visto niente del genere. Due dischetti di vetro cerchiati di metallo davanti agli occhi. È cieco? Capirei se fosse cieco, se volesse

nascondere occhi che non vedono. Ma non è cieco. I dischetti sono scuri, dall'esterno sembrano opachi, però lui ci vede attraverso. Mi spiega che sono un'invenzione nuova. Proteggono gli occhi dal riverbero del sole, dice. - Sarebbero utili qui nel deserto. Ti evitano di strizzare gli occhi in continuazione. E di avere mal di testa. Guardi - Si sfiora gli angoli degli occhi. Niente rughe -. E si rimette gli occhiali. È vero. Ha la pelle di un uomo più giovane. Da noi li portano tutti. (Coetzee 2000: 3)

Questo catalogo di straniamenti cruciali per il presente potrebbe continuare, allineando altri esempi significativi di ricerca di narrazioni che non si conformano, che cercano di metterci a disagio, che ci straniano per scuoterci dagli automatismi percettivi che non permettono di assumere una posizione critica. O meglio, una sorta di irruzione dell'etico nel politico attraverso l'estetico, come direbbe Gayatri Chakravorty Spivak.

L'ipotesi che abbiamo provato a mettere in gioco qui è quella che ripensare ancora una volta la nozione di straniamento, nella pluralità delle sue possibilità, possa aiutare a incrementare questo catalogo, a darci uno strumento di osservazione puntato su quelle narrazioni che attraversano vari discorsi e che ci interrogano sulle nostre posizioni.

La nozione di straniamento ha avuto, si sa, una sua formalizzazione nell'ambito della teoria della letteratura nel 1917, quando Viktor Šklovskij definì lo straniamento (*ostranenie*) come procedimento artistico capace di far vedere le cose come se si vedessero per la prima volta. Ma la sfida che Šklovskij metteva in campo con quell'articolo per noi oggi va anche al di là di questo: si tratta di partire dalla teorizzazione della ricerca di una specificità del letterario, della letterarietà, secondo una delle più forti aspirazioni di tutto il formalismo, per arrivare a mettere a punto un dispositivo di indagine che non può non aprirsi anche ad altre dimensioni e altri discorsi. È una sorta di ambiguità costitutiva in Šklovskij che oscilla continuamente tra la ricerca di un'essenza specifica, assolutamente definita e rigorosamente dettagliata nelle sue dinamiche, da una parte, e la possibilità di ripensare e riadattare nozioni in campi discorsivi diversi, dall'altra. È un po' in questa ambiguità costitutiva che lo straniamento ci chiede di abitare, tra specificità, dettaglio, competenza tecnica, da una parte, e transdisciplinarietà e convergenze tra discorsi, dall'altra.

Necessariamente, la visione di Šklovskij va contestualizzata nel periodo di instabilità e rivolgimenti che viveva la Russia nel 1917, non solo dal punto di vista politico o da quello delle prospettive innovative apportate dal formalismo agli studi letterari: in quegli stessi anni imperversava il futurismo, Kazimir Malevič estraniava l'arte figurativa con i suoi quadrati neri, El

Lisickij spiegava attraverso un cuneo rosso come far vincere la Rivoluzione e sconfiggere i bianchi, Dziga Vertov faceva per la prima volta vedere il mondo attraverso l'artificio del dispositivo automatico della macchina da presa cercando di riprendere la vita nel suo dinamismo e nella sua frammentarietà.

Di certo, la nozione va non solo contestualizzata, ma anche storicizzata, come ha fatto Carlo Ginzburg, nel suo *Occhiacci di legno*, su cui dialoghiamo qui di seguito, individuando una genealogia e possibili linee alternative di riflessione sulla distanza, sulla necessità del distacco, del chiamarsi fuori nel guardare e nel vedersi guardare.

Senza dimenticare che la ricezione della proposta šklovskiana fuori dal suo contesto di origine ha ancora una storia diversa, che incomincia negli anni Sessanta del Novecento con le traduzioni del saggio in francese, e poi in diverse altre lingue, tra cui anche l'italiano, in singolare coincidenza un altro periodo di rivolgimenti, quali il Sessantotto. A questa ricezione sfasata e a singhiozzo contribuisce lo stesso Šklovskij, il quale sarebbe tornato a più riprese sul nodo dello straniamento, rivedendo e ripubblicando il suo saggio, nel 1919, e poi nel 1925 raccogliendolo nel suo *Teoria della prosa*, testo riedito ancora nel 1929 e poi nel 1983: perché evidentemente questa riflessione giovanile continuò a riproporsi fino agli ultimi anni di vita dello studioso⁵. L'ultimo quindicennio almeno, poi, è stato caratterizzato da una progressiva riscoperta non solo della nozione di straniamento, ma più in generale della poliedricità del pensiero e della figura dello stesso Viktor Šklovskij, sancita nel 2017 con l'edizione inglese dell'antologia curata e tradotta da Alexandra Berlina, ma ancora prima dalla traduzione inglese della straordinaria conversazione di Serena Vitale con lo stesso Šklovskij (che resta a tutt'oggi uno dei contributi più illuminanti e ad ampio raggio) e ancora prima nel 2005 da un numero doppio di *Poetics Today* curato da Svetlana Boym. Solo in Italia, questa riscoperta ha già dato vita a ben due numeri importanti di riviste, che l'hanno proiettata da una parte sul contesto russo, dall'altra su questo italiano.

Contestualizzazione, storicizzazione e consapevolezza delle traiettorie della ricezione sono sicuramente aspetti ineludibili nel mettere in gio-

⁵ La prima pubblicazione risale al 1917 in *Sborniki po teorii poetičeskogo jazyka* II, 1917: 3-14. Tra le ristampe e riedizioni più importanti si possono ricordare quella del 1919 in *Poetika*: 101-114 e poi quella contenuta in *O teorii prozi* nell'edizione del 1925: 7-20, del 1929: 7-23 e in quella del 1983: 9-25 (che, pubblicata presso le edizioni Sovetskij pisatel', riproduce sostanzialmente la versione del 1929 uscita da Federacija).

co una nozione teorica, aspetti di cui abbiamo ampiamente tenuto conto. Quello che abbiamo voluto fare però qui è stato provare a proiettare a lungo raggio le potenzialità critiche dello straniamento, individuandone diramazioni, intersezioni e convergenze con altre proposte, affini, ma non necessariamente coincidenti e con oggetti di studio con cui comunemente non viene fatta reagire.

Sono due gli elementi chiave che abbiamo voluto rimettere in gioco, rispetto alla formulazione di Šklovskij.

In primo luogo, un rapporto tra la visione e la scrittura, tra la dimensione testuale e quella visiva, tra l'immagine e la parola e dunque forse in senso più ampio tra la parola nella sua specificità (si pensi a tutto il discorso sulla parola poetica che occupa l'ultima parte del saggio) e la parola che si contamina e agisce fuori di sé proprio attraverso questo confronto. Questa articolazione viene presentata da Šklovskij sin dall'inizio come un'opposizione da risolvere (esemplificata nell'obiettivo polemico di tutto il saggio, ovvero il dogma pre-formalista per cui tutta l'arte sarebbe "un pensare per immagini"), ma poi ciò che emerge con evidenza è l'interesse a concentrarsi su ciò che avviene entro le cornici che istituzionalmente chiamiamo arte, nel pensare in qualche modo l'arte, tutta l'arte, non come contenuto circoscritto e dominabile, ma come dinamicità, si potrebbe forse anche dire come evento che non è del tutto controllabile e che eccede sempre i confini entro cui cerchiamo di contenerla. Infatti, sull'altro fronte, e qui sta la vera contrapposizione, c'è tutto ciò che è automatismo, tutti i processi dell'automatizzazione in cui vige la regola dell'economia delle percezioni e in cui gli oggetti vengono sostituiti dai simboli, quello che Šklovskij chiama "procedimento algebrico", in cui, sì, prevale la visione, ma la visione intesa come riconoscimento e come risparmio delle energie creative.

Ciò che resta escluso in questo caso, e questo è il secondo aspetto, non sono solo le eccedenze, i supplementi di energie creative, ma è proprio tutta la dimensione della vita nella sua complessità. Una vita che non si dà come semplice affermazione o rivendicazione ma che si definisce proprio in relazione a ciò che non è vita, in una fluidità continua tra vivente e non vivente, che è forse una delle aperture più vertiginose con cui lo straniamento ci costringe a confrontarci. Quando Šklovskij scrive icasticamente «l'automatizzazione si mangia gli oggetti, il vestito, il mobile, la moglie e la paura della guerra» non solo fa irrompere un disorientamento sterniano in una scrittura che fino a quel momento ha voluto mostrarsi scientifica e caratterizzata dalla padronanza, ma ricombina continuamente i piani dell'umano e del non-umano, in un catalogo che precipita dal materiale all'immateriale.

Non a caso tutto ciò che lo straniamento può suscitare è diventato fondamentale per il discorso dell'ecocritica. La sostanza del discorso ecologico consiste infatti nel mettere in discussione i paradigmi tradizionali attraverso cui percepiamo e rappresentiamo la natura: la relazione asimmetrica basata sul controllo della natura da parte dell'uomo; l'idealizzazione edenica del paesaggio; la distinzione rigida ed esclusiva tra naturale e artificiale. In questo senso, lo straniamento è una risorsa argomentativa e cognitiva attraverso cui un autore può mettere in crisi il modello antropocentrico, per dare conto di una prospettiva relativistica che è la sostanza del discorso ecologico. Lo si comprende quando un'opera di finzione racconta e giudica la civiltà umana dalla prospettiva di altri esseri – animali, creature fantastiche – o da un orizzonte temporale lontano nel futuro o nel passato. La dialettica e l'inversione tra 'naturale' e 'innaturale' sono funzioni essenziali dello straniamento (che del resto si articola in due fasi speculari, la naturalizzazione e la defamiliarizzazione), tant'è vero che spesso si applicano anche al modo fantastico oltre che a quello realistico; gli ambienti reali osservati e descritti da certi autori si alternano agli scenari distopici rappresentati da altri. Ogni vero straniamento porta a una rivelazione, la più importante delle quali è che ognuno è l'«altro» di qualcuno, ognuno è straniero, alieno, specie estranea per chi guarda e giudica da un altro punto di osservazione, nello spazio o nel tempo (Scaffai 2017).

Quello che continua a dirci Šklovskij, in sostanza, è che l'esperienza estetica può servire a restituire senso alla vita, rivestirla continuamente di senso, a rivivificare ciò che non ha o non ha mai avuto vita propria; ma non – mai – a sostituire la vita stessa. E la questione della vita o del ridare la vita è determinante non solo per Šklovskij, ma forse per tutto il formalismo: non a caso il suo primo intervento pubblico e il suo primo articolo pubblicato si intitola proprio "voskrešenie slova" (la resurrezione della parola). Lo straniamento fa della letteratura e dell'arte un modo di sentire il divenire degli oggetti, indipendentemente dal loro statuto (umano/non umano, vivente/non vivente) mentre il riconoscimento si esercita su ciò che è già compiuto, fissato, immobilizzato e non partecipa di quella dimensione dell'evento, di vitalità, di dinamismo e quindi anche di instabilità e di rischio che è proprio quello che abbiamo voluto mettere al centro di queste riflessioni.

È a partire da qui che si aprono nuove domande. Quante declinazioni sono possibili in questa prospettiva? E in fin dei conti: che cos'è lo straniamento? A quale categoria appartiene? È un artificio (come nella prima traduzione italiana o come in quella spagnola) o un procedimento (come nell'italiano che lo riprende dal francese)? O forse ancora di più un proces-

so, un metodo, una prassi (come nelle accezioni del tedesco *Verfahren* che si è affermata come traduzione)? O ancora una tecnica o un dispositivo (sono le scelte che si alternano in inglese, tra *technique* e *device*)⁶. Nel testo di partenza russo si parla di “priem”, che può significare procedimento, certo, ma anche e soprattutto ricezione, ricevimento, o accoglienza, e poi ancora esercizio, maneggio, la capacità di maneggiare qualcosa in uno spettro di accezioni in cui però resta dominante la dimensione del ricevere e dell'accogliere. Quello, insomma, che sembra una formula chiusa, una definizione operativa, che vuole fondare una disciplina autonoma (gli studi letterari) apre in realtà a tutta una serie di ambiguità costitutive, tipicamente šklovskiane, e allo stesso tempo intersecate con tutta una serie di altre ramificazioni. Per Brecht lo straniamento, che derivi direttamente o indirettamente dall'incontro con le teorie di Šklovskij, è notoriamente un “effetto”, anzi forse una pluralità di effetti da mettere in atto. Ed è questo che lo costringe ad andare a guardare fuori dall'Europa, a confrontarsi con una dimensione radicalmente altra, quella dell'arte scenica cinese tradotta per l'Occidente da Mei Lanfang che fa vedere all'opera la possibilità di un teatro basato su canoni non aristotelici e dunque antitetici all'immedesimazione, una sorta di antidoto all'empatia. Per creare quel fatidico distacco critico fra il pubblico e gli avvenimenti rappresentati è significativo che Brecht si sposti fuori dall'Occidente, fuori da sé, alla ricerca di una tradizione altra, così come era altra la voce dell'animale non umano nell'esempio portante di Cholstomer di Tolstoj.

Brecht esplicita nei suoi *Verfremdungseffekte* ciò che in Šklovskij resta forse sottinteso: ovvero che lo straniamento potrebbe avere una dimensio-

⁶ La prima traduzione italiana (contenuta in *Una teoria della prosa: l'arte come artificio: la costruzione del racconto e del romanzo*, tr. it. di M. Olsuf'eva, Bari, De Donato – Leonardo da Vinci, 1966: 9-31) portava il titolo “l'arte come artificio”, stessa scelta della prima traduzione spagnola “El arte como artificio” di A. M. Nethol nel volume todoroviano *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* del 1970, mentre la traduzione italiana dello stesso volume nel 1968 aveva scelto “procedimento”, con una più stretta aderenza al francese “procédé” dal volume curato da Todorov con la prefazione di Jakobson *Théorie de la littérature: textes de formalistes russes*, Paris, Seuil, 1965. Per il tedesco ‘Verfahren’ cfr. “Di Kunst als Verfahren”, *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeine Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, ed. J. Striedter, München, Wilhelm Fink Verlag, 1971: 3-35, mentre cfr. per l'inglese “Art as Technique” del 1965 (in *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, tr. ingl. L. T. Lemon, M. J. Reis, Lincoln, U. of Nebraska Press, 1965: 3-24) oppure “Art as Device” del 1991 (tr. ingl. B. Sher, Champaign, Dalkey Archive Press, 1991).

ne di confronto e messa in discussione dell'autorità e del potere, anche se naturalmente tutto ciò si declina in una prospettiva di conoscenza della realtà (non solo di percezione), che vira verso il sociale e soprattutto il politico. Si tratta comunque sempre, anche in Brecht, di mettere in gioco la propria posizione, quel contemplare se stesso dell'attore in scena, precludendo l'immedesimazione totale e impedendo a chi guarda di abdicare alla propria posizione di soggetto. Ecco allora il disorientamento produttivo che accomuna paradossalmente approccio magico e approccio scientifico e che resta per Brecht l'unica possibilità del politico. Di nuovo, una posizione di rischio e vulnerabilità che non si risolve nella padronanza, ma nella possibilità di costruire una posizione critica.

C'è sempre una specificità del mezzo. Per la letteratura si trattava di definire lo straniamento come quel procedimento, artificio, esercizio, manipolazione per lo scrittore che «non chiama l'oggetto col suo nome ma lo descrive come se lo vedesse per la prima volta e l'avvenimento come se accadesse per la prima volta per cui adopera nella descrizione dell'oggetto non le denominazioni abituali delle sue parti bensì quelle delle parti corrispondenti in altri oggetti» (Šklovskij 1968: 83). Per il teatro invece è il corpo umano che agisce sulla scena attraverso tre "accorgimenti": la trasposizione alla terza persona, la trasposizione al tempo passato, il pronunciare ad alta voce didascalie e commenti. Sono espedienti, tecniche specifiche, ma si tratta sempre di rappresentare il mondo dando l'idea che si possa intervenire su di esso, cambiarne non solo la percezione ma anche il futuro.

Se del rapporto tra Šklovskij e Brecht, tra *ostranenie* e *Verfremdung* si è discusso a lungo e si continua a discutere, sulla base anche di riscontri precisi e dettagliate ricostruzioni⁷, esiste però forse la possibilità di ipotizzare una genealogia a venire che in questa necessità di una costruzione critica, della contaminazione tra discorsi, nell'oscillazione tra specificità e ibridità identifichi una linea di pensiero. Una linea che non attraversa soltanto la teoria, o solo la teoria della letteratura, ma interseca il pensiero dell'arte. Una linea che passa per il coevo *Unheimliche* freudiano⁸, il quale condivide, con le dovute distinzioni, le stesse esigenze di messa in discussione della stabilità della propria posizione, anzi che prende le mosse proprio dal rischio dell'angoscia, del timore, del terrore che non ha una spiegazione univoca; e in cui, naturalmente, il nesso tra ciò che conosciamo e che ci è

⁷ Ottime sintesi in Berlina: 56-58 e Spampinato (con riferimento alla cultura italiana).

⁸ Su cui, per alcune riflessioni di ambito italiano recenti cfr. Raskina e Murru.

familiare e ciò che ci mette radicalmente in dubbio con la sua estraneità è fondamentale. Laddove, forse, il punto di intersecazione può essere individuato in quel modo narrativo della contemporaneità che Mark Fisher ha indicato nel nesso tra *weird* e *erie*.

Le teorie viaggiano, sono in movimento, ce lo ha insegnato Edward Said (1983), mostrandoci come l'attenzione per la specificità e il rigore di una determinata posizione critica non esclude il fatto che questa posizione possa trovare un nuovo movimento vitale in altri contesti, in altre culture, in altri tempi.

Se le possibilità aperte dagli straniamenti come teoria in movimento hanno un senso, questo si può forse identificare nei termini dello stupore, della meraviglia, ma anche di un'emozione non scontata che è quella che prende Michel Foucault nel momento in cui scopre la «vita degli uomini infami» tra le carte degli archivi della Bastiglia e dell'Hôpital Général:

un'emozione, il riso, la sorpresa, un certo sgomento o qualche altro sentimento di cui mi sarebbe forse difficile giustificare l'intensità, ora che è passato il momento della prima scoperta. (245)

Un'intensità non giustificabile, che pure segna forse il compito della teoria nel confrontarsi con il pensiero dell'arte.

Bibliografia

- Berlina, Alexandra (ed. and tr.), *Viktor Shklovskij: A Reader*, New York - London, Bloomsbury, 2017.
- Boym, Svetlana (ed.), "Estrangement Revisited", *Poetics Today*, XXVI (2005): 4-5.
- Brecht, Bertolt, "Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst" (1936), trad. it. "Effetti di straniamento nell'arte scenica cinese", e "Neue Technik der Schauspielkunst" (1940), trad. it. "Nuova tecnica dell'arte drammatica", *Scritti teatrali*, Ed. E. Castellani, Torino, Einaudi, 2001: 72-83 e 96-102.
- Coetzee, J. M., *Waiting for the Barbarians*, London, Secker & Warburg, 1980, trad. it. di M. Baiocchi, *Aspettando i barbari*, Torino, Einaudi, 2000.
- Comberiati, Daniele - Giro, Alessandra (eds.), "Straniamenti e spaesamenti a confronto nella letteratura italiana ed europea del XVIII e del XIX secolo", *Incontri. Rivista europea di studi italiani*, 36.1 (2021): 7-17, doi 10.18352/inc11003.
- Fisher, Mark, *The Weird and the Eerie*, London, Repeater Books, 2016, trad. it. di V. Perna, *The Weird and the Eerie. Lo strano e l'inquietante nel mondo contemporaneo*, Roma, Minimum Fax, 2018.
- Foucault, Michel, "La vie des hommes infames", *Les Cahiers du chemin*, 29, 15/01/1977: 12-29, trad. it. di A. Petrillo in *Archivio Foucault. Interventi, colloqui, interviste. 2. Poteri, saperi, strategie*, ed. A. Dal Lago, Milano, Feltrinelli: 254-262.
- Freud, Sigmund, "Das Unheimliche", *Imago*, 5, 5-6 (1919): 297-324, trad. it. di S. Daniele, "Il perturbante", *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Boringhieri, 1969, v. 1: 269-307.
- Ginzburg, Carlo, *Occhiacci di legno. Dieci riflessioni sulla distanza*, ed. ampliata, Macerata, Quodlibet, 2019.
- Keen, Suzanne, *Empathy and the Novel*, Oxford - New York, Oxford U.P., 2007.
- Morabito, Martina (ed.) "Straniamento", *eSamizdat*, XII (2019): 9-86.
- Murru, Claudia, "Una ripetizione straniante. L'idea fissa in un racconto di Iginio Ugo Tarchetti", *Incontri. Rivista europea di studi italiani*, 36.1 (2021): 18-29, doi 10.18352/inc11004.
- Nussbaum, Martha, *Poetic Justice. The Literary Imagination and Public Life*, Boston, Beacon Press, 1997, trad. it. di G. Bettini, *Giustizia poetica. Immaginazione letteraria e vita civile*, ed. E. Greblo, Milano, Mimesis, 2012.
- Nussbaum, Martha, *Upheavals of Thought: the Intelligence of Emotions*, Cambridge, Cambridge U.P., 2003, trad. it. di R. Scognamiglio, *L'intelligenza delle emozioni*, Ed. G. Giorgini, Bologna, Il Mulino, 2009.

- Raskina, Raissa, "L'estraneità del familiare: grotesk, ostranenie, perturbante", *Ricerche slavistiche*, XII.58 (2014): 323-340.
- Said, Edward, "Traveling Theory", Id., *The World, the Text and the Critic*, Cambridge MA, Harvard U.P., 1983: 226-247, trad. it. "Teoria in viaggio", *Post-orientalismo. Said e gli studi postcoloniali*, Ed. M. Mellino, Roma, Meltemi, 2009.
- Said, Edward, "The Art of Displacement: Mona Hatoum's Logic of Irreconcilables", *Mona Hatoum: The Entire World as A Foreign Land*, London, Tate Publishing, 2000: 7-17, trad. it. di S. Adamo, "L'arte dello straniamento", *Altre storie/Other Stories. Parole e immagini per raccontare le migrazioni del presente*, Eds. S. Adamo, G. Zanfabro, Udine, Forum, 2019: 71-79.
- Scaffai, Niccolò, *Ecologia e letteratura: forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017.
- Šklovskij, Viktor, *Voskrešenie slova*, Petrograd, Tipographija Sokolinskogo, 1914.
- Šklovskij, Viktor, "Iskusstvo kak priem", *Sborniki po teori poetičeskogo jazyka* II, 1917: 3-14, trad. it. di C. de Michelis - R. Oliva, "L'arte come procedimento", *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Ed. T. Todorov, pref. R. Jakobson, Torino, Einaudi, 1968: 74-94.
- Šklovskij, Viktor, *Testimone di un'epoca. Conversazione con Serena Vitale*, Roma, Editori riuniti, 1979, trad. ingl. di J. Richards, *Shklovsky: Witness to an Era*, Champaign, Dalkey Archive Press, 2013.
- Siti, Walter, *Contro l'impegno. Riflessioni sul bene in letteratura*, Milano, Rizzoli, 2021.
- Spampinato, Salvatore, "'Sobri e ubriachi'. Lo straniamento nel dibattito sulla poesia italiana degli anni Sessanta: ostranenie, Verfremdung, alienazione", *eSamizdat*, XII (2019): 39-49.
- Spivak Chakravorty, Gayatri, "Ethics and politics in Coetzee, Tagore and Certain Scenes of Teaching", *Diacritics* XXXII.3-4 (2002): 17-31, trad. it. di S. Adamo, "Etica e politica in Tagore, Coetzee e certe scene di insegnamento", *aut aut*, 329 (2006): 109-137.
- Zaides, Arkadi - Adamo, Sergia, "Un dialogo su confini e movimenti", *Altre storie/Other Stories. Parole e immagini per raccontare le migrazioni del presente*, Eds. S. Adamo - G. Zanfabro, Udine, Forum, 2019: 113-122.

Sitografia

- TALOS, <https://arkadizaides.com/talos> (ultima consultazione 30/05/2022).
Forensic Architecture <https://forensic-architecture.org/> (ultima consultazione 20/05/2022).

L'autrice e l'autore

Sergia Adamo

insegna Letterature comparate e Teoria della Letteratura all'Università degli Studi di Trieste.

Email: adamo@units.it

Niccolò Scaffai

insegna Critica letteraria e Letterature comparate all'Università degli Studi di Siena.

Email: niccolo.scaffai@unisi.it

L'articolo

Data invio: --/--/----

Data accettazione: --/--/----

Data pubblicazione: 31/05/2022

Come citare questo articolo

Adamo, Sergia - Scaffai, Niccolò, "Straniamenti: teorie in movimento", *Straniamenti*, Eds. S. Adamo - N. Scaffai - M. Pusterla - D. Watkins, *Between*, XII.23 (2022): i-xiv, www.betweenjournal.it

Between Wonderment and Estrangement: Arab intellectuals travelling in Europe (19th-20th centuries)

Cristiana Baldazzi

Abstract

This article makes use of the concept of estrangement – formulated by Viktor Šklovskij in 1917 – in order to analyze some travel writings by those Arab intellectuals (Rifā‘a Rāfi‘ al-Ṭaḥṭāwī, Salīm Bustrus, Amīn Fikrī, Aḥmad Zakī, Muḥammad Kurd ‘Alī) who chose Europe as their destination of travel between the 19th and 20th centuries. The authors analyzed are considered among the chief exponents of the *Nahḍa*, or Renaissance, and come from Egypt, the Syrian-Lebanese area. Some are Muslims, some Christians. Together, though, they represent the motley reality of the Middle East. This analysis aims to provide further confirmation of the versatility of travel literature and its ability to adapt itself to the requirements of modernity. Nonetheless, our study keeps drawing on the stylistic features of traditional literature that, in this case, include the ‘ajā‘ib and the maqāma, two literary forms that become a procedure of estrangement whereby the authors under consideration reinterpret and remodel modernity.

Keywords

Estrangement; Arabic Travel Literature; Nahda; ‘ajā‘ib ‘Mirabilia’; Egypt XIX-XX centuries

Tra Meraviglia e Straniamento: intellettuali arabi in viaggio in Europa (XIX-XX secolo)

Cristiana Baldazzi

Quando sono entrato in questo caffè e mi sono accomodato ho avuto l'impressione che fosse un posto enorme e aperto per il gran numero di persone che c'erano. Un gruppo sembrava che fosse all'interno o all'esterno, l'immagine si rifletteva da tutti i lati del vetro e apparivano moltiplicati: camminavano, erano seduti e in piedi. Ho pensato che questo caffè fosse come una strada, non mi ero accorto che era chiuso fino a quando ho visto numerose le nostre immagini nello specchio e allora ho capito che tutto quello era per effetto del vetro (Ṭaḥṭāwī 2011: 60)

Così l'egiziano Rifā'a Rāfi' al-Ṭaḥṭāwī (1801-1873) entrando per la prima volta in un caffè di Marsiglia¹ esprime la sua sensazione di straniamento nel trovarsi in questo luogo che percepisce come insolito, per le dimensioni e il numero di persone che lo affollano: l'immagine, infatti, non è reale ma frutto invece di uno specchio². L'opera in questione è il *Takhlīṣ al-ibrīz fī talkhīṣ Bārīz* (1834)³, dove l'autore illustra il suo soggiorno

¹ Il giovane è inviato come guida (*imām*) di una missione di studenti egiziani. Giunge a Marsiglia dove trascorre la quarantena per recarsi poi a Parigi e iniziare il suo soggiorno di studio che durerà cinque anni. Cfr. (Heyworth-Dunne 1940; Hourani 1983: 69-83; Delanou 1982; Choueiri 1989; Livingston 1996; Rousillon 2001; Paniconi 2013; Soler 2019)

² Nel primo numero della rivista di A. Verri *il Caffè*, c'è la descrizione di una bottega di caffè aperta a Milano: «la notte è illuminata, cosicché brilla in ogni parte l'iride negli specchi e ne' cristalli sospesi intorno le pareti e in mezzo alla bottega». Ringrazio Sergia Adamo per il suggerimento.

³ L'opera ha avuto numerose ristampe (1848, 1903, 1905, 1958) ed è stata tradotta in turco nel 1839 e distribuita gratuitamente ai funzionari egiziani e agli studenti nelle scuole (Heyworth-Dunne 1940: 401; Louca 1970: 68-9). Si segnala-

no-studio in Francia (1826-1831). Considerata una delle prime opere moderne, che dà avvio alla *Nahḍa* (Rinascita), *Takhlīṣ al-ibrīz* inaugura quel filone di resoconti di viaggio che hanno per oggetto l'Occidente. Nel XIX secolo inizia infatti nel mondo arabo una fase di modernizzazione che vede un serrato confronto col pensiero europeo, in cui questi resoconti di viaggio sull'Occidente rivestono un ruolo chiave. Gli autori dei testi qui presi in esame provengono dall'Egitto, dalla regione siro-libanese⁴, alcuni sono musulmani, altri cristiani; rappresentano, dunque, le molteplici realtà della società araba e sono considerati tra i principali artefici della *Nahḍa*, la Rinascita⁵. Le loro opere costituiscono uno dei mezzi privilegiati attraverso cui si forma l'idea dell'Altro, dell'Occidente, e con essa una "nuova" coscienza nazionale: si tratta infatti di *riḥlāt*, di testi di viaggio in cui gli autori trasmettono ai contemporanei l'immagine che si sono fatti dell'Europa, ciò che hanno visto, ma soprattutto quello che in loro ha destato interesse e curiosità, con l'intento di svelare ai compatrioti i segreti del progresso occidentale.

In queste pagine applico a tali resoconti arabi la nozione di straniamento, formulata da Viktor Šklovskij nel 1917, muovendo dall'ipotesi che tale procedimento letterario ed epistemologico svolga un ruolo determinante nel momento in cui, come nel caso di studio, il confronto con l'alterità diviene momento centrale. Scopo dell'arte, per Šklovskij, è trasmettere l'impressione dell'oggetto come "visione" e non come "riconoscimento" (Šklovskij 1968: 82); sfuggire l'ordinario attraverso un punto di osservazione altro, insolito, che consente di svelare la "nuda verità delle cose", grazie a una distanza che – osserva Ginzburg – viene prodotta, cercata, perché ritenuta necessaria a capire meglio (Ginzburg 1998).

E allora, come si configura lo sguardo dei viaggiatori arabi, la cui distanza dall'Europa non è solo geografica ma anche culturale? E in quali termini lo straniamento può essere declinato in altri contesti culturali, ovvero in un ambito codificato come quello della letteratura di viaggio araba?

no le traduzioni in francese di A. Louca (Tahtāwī 1988) e in inglese di D. Newman (Ṭaḥṭāwī 2004). L'edizione araba da me consultata è (Ṭaḥṭāwī 2011)

⁴ Ho qui privilegiato gli autori di quelle regioni arabe, dove la *Nahḍa* ha iniziato a svilupparsi; anche se già in passato nel Nord Africa non mancarono esperienze di viaggi e missioni in Occidente, cfr. Pérès 1937; Elboudrari 1991; Miller 1992; Matar 2003, 2006.

⁵ Sull'uso del termine *Nahḍa* e dei suoi significati cfr. Scott Deuchar 2017.

I resoconti di viaggio e il punto di vista: la distanza

La letteratura araba di viaggio (*adab al-riḥla*) affonda le sue radici nel IX secolo e vanta dunque un'antica tradizione, che i resoconti scritti tra XIX e XX secolo rinnovano e riattualizzano in base alle nuove esigenze della società moderna⁶. La *riḥla*, il viaggio, si sposta in Occidente ma lo spirito resta immutato rispetto ai resoconti di epoca classica, in quanto l'elemento propulsore, così come nel passato, è la ricerca di conoscenza (*ṭalab al-'ilm*). Questi resoconti di viaggio moderni, pur non costituendo un vero e proprio *corpus*, presentano però numerose caratteristiche comuni, rintracciabili non solo nella meta del viaggio, l'Occidente, ma soprattutto nei temi e negli obiettivi. Le motivazioni del viaggio sono molteplici: alcuni si recano in Europa per missioni ufficiali (rappresentano il loro paese al Congresso degli Orientalisti⁷, collezionano manoscritti arabi⁸, visitano l'esposizione universale⁹), altri per ragioni personali (studio, questioni politiche, mediche, ecc.)¹⁰. Tutti gli autori, però, scrivendo i loro resoconti, si pongono la questione del punto di vista e dichiarano fin dalle pagine introduttive che nella loro opera descrivono quanto di curioso e stupefacente hanno potuto osservare nei paesi visitati.

⁶ Molto ampia la bibliografia, si veda fra gli altri: Idrissi Alami 2013; Ghersetti 2010; Euben 2006; Kilpatrick 2008; Newman 2002; Saba Yared 1996; Zolondek 1971; Pérès 1935-1940.

⁷ Delegati egiziani all'VIII Congresso degli orientalisti sono Amīn Fikrī e 'Maḥmūd 'Umar al-Bājūrī (1855-1901), il quale, come Fikrī, scrive un resoconto, dalle dimensioni più ridotte (*al-Durar al-bahiyya fī l-riḥla al-urūbāwiyya*, 1891). Alla delegazione del IX Congresso partecipa invece Aḥmad Zakī.

⁸ Muḥammad Kurd 'Alī parte da Damasco alla volta dell'Europa per consultare biblioteche (tra le quali quella di Leone Caetani a Roma) e trovare manoscritti; su questa esperienza scrive *Gharā'ib al-Gharb* 1923.

⁹ Oltre agli autori qui oggetto di studio, raccontano nelle loro *riḥlāt* la loro esperienza all'esposizione anche: i tunisini Muḥammad Bayram al-Khāmis (*Ṣafwat al-i'tibār bi-mustawḍa' al-amṣār wa l-aqtār*, 1885-1894), Muḥammad ibn al-Khūja (*Sulūk al-Ibrīz fī Masālik Bārīz* 1900); il siriano Dīmītrī Ibn Ni'mat Allāh Khallāṭ al-Ṭarābulī (*Kitāb Sifr al-Safar ilā ma'raḍ al-ḥaḍar* 1891); l'egiziano Idwār Ilyās che visita quella di Filadelfia del 1876 (*Mashāhid Ūrūbbā wa Amrikā*, 1900).

¹⁰ Il giovane Salīm Bustrus parte in base a quanto lui stesso dichiara per riprendersi da una lunga malattia, e Bayram al-Khāmis racconta di visite mediche con specialisti europei sebbene i veri motivi che lo spingano a lasciare Tunisi sono politici.

L'osservazione diretta, il "vedere con i propri occhi" le particolarità di ogni paese, come scriveva nel X secolo al-Mas'ūdī (Calasso 2003: 387), è parte integrante del paradigma cognitivo musulmano e viene adottato anche dai viaggiatori-autori moderni, che quindi ribadiscono l'importanza del viaggio come strumento di conoscenza. Il giovane Salīm Bustrus (1839-1883), che appartiene a un'illustre famiglia greco-ortodossa di Beirut¹¹ – ha sedici anni quando nel 1855 parte alla volta dell'Europa accompagnato da un cugino paterno – nel suo resoconto di viaggio *al-Nuzha al-Shahiyya fī l-riḥla al-salīmiyya* (1855)¹² sottolinea quanto sia fondamentale «vedere con i propri occhi questi paesi ricchi di cultura e ordine» (Bustrus 2003: 27).

Ma, accanto all'osservazione diretta, alcuni autori-viaggiatori, come l'egiziano Aḥmad Zakī (1867-1934)¹³ autore di *al-Safar ilā l-mu'tamar* (1893)¹⁴ e il siriano Muḥammad Kurd 'Alī (1876-1953) di *Gharā'ib al-Gharb* (1923)¹⁵ intendono fornire ai lettori un'immagine meno nota, che vada oltre le idee precostituite. Zakī in particolare afferma: «Prima del mio girovagare nei vari paesi sapevo molte cose, ma quando vi ho trascorso dei giorni ho cercato di dimenticare le immagini che erano scolpite nella mia immaginazione» (Zakī 2013: 7). L'autore, dunque, cerca uno sguardo nuovo, insolito, su questi paesi, vuole veramente vederli per la prima volta, anche perché l'immagine che si era costruito attraverso le sue letture, ammette egli stesso,

¹¹ Rimasto orfano a 11 anni, Salīm ha sedici anni quando nel 1855 parte alla volta dell'Europa accompagnato da un cugino paterno. Dopo gli studi a Beirut, prende la guida dell'impresa del padre e nel 1860 si trasferisce ad Alessandria e nel 1866 apre una sede a Liverpool e poi a Londra, dove muore. Imprenditore, filantropo, amante della letteratura, oltre il resoconto di viaggio scrive una raccolta poetica. Cfr. Zachs 2012: 164-74; Musiatewicz 2016.

¹² L'edizione da me consultata è Bustrus 2003

¹³ Soprannominato *šaykh al-'urūba*, Zakī ha coperto vari incarichi (Ministero degli interni, delegato Congresso degli orientalisti), ha collaborato con importanti istituzioni (Institut d'Égypte, Royal Geographical Society) e giornali; collezionista e bibliofilo, ha raccolto, grazie anche ai suoi viaggi, una biblioteca vastissima, ricca di manoscritti (oggi parte della biblioteca del Cairo). Farès 1934: 383-92; Louca 1970: 209-21; Saba Yared 1996: 73-134; Ryad 2018.

¹⁴ L'edizione da me consultata è Zakī 2013.

¹⁵ Tra i padri della Rinascita siriana, Kurd 'Alī è stato uno dei pionieri del giornalismo siriano, ha collaborato con il giornale al-Muqtaṭaf e ha fondato al-Muqtabas. Panarabista, ha curato l'edizione di opere arabe classiche e si è dedicato alla divulgazione della cultura occidentale, con traduzioni e riadattamenti di articoli della stampa europea; dal 1919 al 1953 ha diretto l'Accademia scientifica araba siriana. Ezzerelli 2018; Pellitteri 1984.

non è sempre coincidente con quella che apre ai suoi propri occhi, non fosse altro per l'effetto psicologico che si aggiunge. Effetto che Zakī dichiara di voler trasmettere ai suoi lettori, affermando di scrivere gli appunti il giorno stesso che visita un luogo, così da lasciare memoria diretta delle sensazioni provate. Allo stesso modo, Kurd 'Alī scrive di non aver modificato quanto scritto all'istante del viaggio per attirare il lettore che può trarne vantaggio, del resto il viaggio è conoscenza «chiarisce il vero dal falso, la cosa giusta da quella sbagliata» (Kurd 'Alī 1923: 4).

Già in questo atteggiamento di fondo, riscontrabile in questi autori, ritroviamo alcune caratteristiche affini allo straniamento: essi cercano una distanza che permetta loro di "vedere meglio", senza preconcetti, non solo per descrivere i luoghi, le bellezze, e gli effetti che producono sul visitatore, ma anche per svelare il vero volto dell'Occidente, e in particolare i motivi che hanno condotto a questa vita di agi e ricchezza. L'esigenza è dunque quella di uno sguardo approfondito, che vada al di là delle apparenze ma, nello stesso tempo, tenga conto di una certa spontaneità. Quest'ultimo elemento viene in primo piano soprattutto nelle opere più tarde, alcune delle quali pubblicate a puntate sui giornali: è appunto il caso di Zakī, che si propone esplicitamente di cambiare la prospettiva, dando una lettura personale: «guardo le cose con occhi egiziani» (Zakī 2013: 8), scrive infatti, quasi a sottolineare di non essersi lasciato ammaliare dall'Occidente, aggiungendo poi di non aver consultato né autori occidentali né arabi, tranne che per alcune informazioni di carattere geografico o scientifico. Egli vuole esprimere soprattutto il proprio punto di vista, intende raccontare il paese attraverso il suo sguardo, rinunciando a quel tradizionale 'enciclopedismo'¹⁶ che è invece ancora fortemente presente in altri resoconti del XIX secolo, come in quello di Amīn Fikrī (1856-1899)¹⁷, *Irshād al-alibbā' ilā maḥāsin Ūrūbbā* (1892), in cui l'autore, pur partendo - come egli stesso dichiara - dagli appunti presi dal padre nel corso del viaggio¹⁸, ha poi

¹⁶ Sul 'genere' enciclopedia e sull'enciclopedismo, cfr. Bellino 2019; Kilpatrick 1982.

¹⁷ Appartiene all'élite egiziana, studia in Francia, dove si laurea in legge a Parigi e tornato in Egitto lavora come magistrato presso i Tribunali misti (istituiti nel 1875), nel 1888 diventa direttore della Procura generale. Tra i suoi interessi, oltre la giurisprudenza, la geografia. Cfr. Zaydān 2012: 241-2; Louca 1970: 197-8; Baldazzi 2018: 26.

¹⁸ Amīn Fikrī è membro della delegazione egiziana del Congresso degli orientalisti guidata dal padre 'Abd Allāh (1834-1890), il quale nel corso del viaggio matura l'idea di scrivere un resoconto. Ma al ritorno in Egitto 'Abd Allāh si

arricchito il testo, quasi sommergendolo, di innumerevoli informazioni di varia natura, con l'idea di fornire una sorta di catalogo esaustivo dell'Occidente (che infatti alla fine consterà di oltre 800 pagine).

Strano e meraviglioso

Le *riḥlāt* del XX secolo, diversamente da quelle del XIX secolo, si rivolgono a un pubblico che ormai è avvezzo alle “cose strane” (*gharīb*) dell'Occidente, agli oggetti che tanto attiravano l'attenzione di Ṭaḥṭāwī

Il primo giorno accaddero cose alquanto strane (*gharīb*). Fecero venire da noi molti servitori francesi – la cui lingua non conoscevamo – i quali ci portarono un centinaio di sedie per farci sedere; in quel paese infatti si stupiscono che la gente si sieda su una sorta di tappeto, immagina a terra! (Ṭaḥṭāwī 2011: 58)

L'*imām* egiziano definisce *gharīb* oggetti d'uso comune, che sono descritti con un duplice effetto straniante, in quanto stupiscono l'osservatore anche per il modo inconsueto in cui sono utilizzati. Interessante è però il fatto che, alla fine del passo citato, Ṭaḥṭāwī ribalti il punto di vista, sottolineando la meraviglia dei Franchi verso coloro che si siedono a terra, mentre in realtà è lui a stupirsi delle sedie, o del modo di mangiare occidentale, così come si stupiranno i suoi lettori egiziani: «per nessun motivo si mangia con le mani, né ci si serve della forchetta e del coltello di un altro o si beve nel bicchiere altrui» (*ibid*). C'è dunque una quotidianità che per Ṭaḥṭāwī è insolita: oggetti d'uso comune utilizzati però diversamente rispetto ai modi egiziani, tanto da destare uno stupore, il senso di qualcosa di *gharīb*, di 'strano'; e per rendere questa impressione, lo scrittore sembra ricorrere a un procedimento a metà tra lo straniamento e le '*ajā'ib*, le *mirabilia*, che rientrano nella tradizione classica, e sono riprese in questi resoconti di viaggio.

Nella letteratura d'epoca medievale '*ajā'ib* e *gharīb* sottendono un immaginario molto ampio, che spazia dal meraviglioso all'inconsueto, dal prodigioso al soprannaturale. Fahd distingue un “merveilleux ordinaire” (*'ajīb*), costituito da ogni fenomeno naturale e soprannaturale di cui non si conosce la causa, da un merveilleux extraordinaire” (*gharīb*), ossia dalle ma-

ammala e poco dopo muore, sarà dunque Amīn a scrivere l'opera realizzando così il progetto paterno.

nifestazioni del meraviglioso che producono effetti inattesi e inspiegabili, su cui solo Dio può intervenire. Come spiega Fahd, non è sempre facile stabilire un confine preciso tra il significato dei due termini, anche per le interferenze tra letteratura alta e letteratura popolare e orale: in linea di massima, *'ajīb* è l'animale raro, la pietra preziosa, un comportamento o dei frutti poco consueti; mentre è *gharīb* "l'étranger": «Tout produit ayant pour origine un pays étranger suscite l'émerveillement; on ne rapporte de ses voyages que les choses qu'on ne trouve pas chez soi» (Arkoun-Le Goff- Fahd-Rodinson 1978: 134). Ma, al di là delle definizioni, entrambi i termini indicano delle modalità attraverso cui l'uomo percepisce il mondo e lo interpreta, non solo attraverso i sensi ma anche con l'intervento della ragione (Miquel 1967: 140) Il meraviglioso, dunque, come "impulso" che sollecita a spiegare il mondo, soprattutto nelle sue manifestazioni incomprensibili. Si tratta, inoltre, di categorie dinamiche, poiché in relazione a una determinata situazione e a un dato momento storico, sono soggette a evoluzioni e cambiamenti, in quanto ciò che stupisce in un contesto o in un periodo, potrebbe non meravigliare in un altro; ma resta il fatto che non c'è *'ajīb*, meraviglia, senza lo stupore, che costituisce il sentimento fondamentale del meraviglioso (Arkoun-Le Goff- Fahd-Rodinson 1978: 143).

Analogamente a quanto avveniva nel passato¹⁹, le *rihlāt* moderne sono pervase da uno spiccato senso di meraviglia per l'Altro, che riguarda non solo scoperte e tecnologia, ma spesso l'organizzazione della vita quotidiana. I viaggiatori moderni utilizzano entrambi i termini, *'ajīb* e *gharīb*, senza una netta distinzione quando oggetti, ma anche modi di fare o perfino panorami o viste, si discostano da ciò che è per loro consueto, destando quindi attenzione e stupore, fino a divenire oggetti di meraviglia. Certo, la letteratura araba ha sempre immaginato e raccontato luoghi di mirabilia, non solo attraverso i testi di viaggiatori ma anche di sedentari uomini di penna (Arioli 1989: 3); e se prima era il faro di Alessandria o Roma o Baghdad a stupire, ora è la Tour Eiffel, o l'illuminazione di Parigi, che rende giorno la notte tanto da essere paragonata alle stelle. Il resoconto di Salīm Bustrus è percorso da un sentimento di stupore che trapela fin dal dato

¹⁹ Mi riferisco alla *Riḥlat al-Amīr Fakhr al-Dīn al-Ma'nī ilā Īṭāliyā 1613-1618*, dove l'emiro druso 'ospite' in Toscana alla corte medicea, ma anche in Sicilia e a Napoli esprime una certa meraviglia per l'intera organizzazione della vita quotidiana; anche le descrizioni di alcuni monumenti, la Torre di Pisa, per esempio, sono molto simili a quelle delle *Riḥlāt* moderne. Cfr. la traduzione di Paolo Carali in (al-Khalidi al-Safadi 1937).

descrittivo sul quale l'opera è imperniata: monumenti, opere d'arte stupiscono il giovane non tanto per la loro bellezza quanto perché sono realizzate «con un unico blocco di marmo», come nel caso di colonne, archi, la statua di Carlo III o del Cristo Velato (Bustrus 2003: 43-4). Ma i numerosi paesi che Salīm Bustrus visita, e che differenzia soprattutto attraverso la descrizione di monumenti e chiese, presentano molteplici motivi di meraviglia. A Parigi, dove si ferma 29 giorni visita, per esempio, il Ministero degli Esteri e vede per la prima volta il telegrafo, di cui descrive dettagliatamente il funzionamento, il modo di invio e di ricezione dei messaggi, il linguaggio usato, tanto da intitolargli un intero paragrafo: Salīm Bustrus trova infatti meraviglioso che in mezzo minuto possano arrivare notizie da Parigi a Londra, la descrive come una scoperta incredibile che supera le capacità umane (*ibid.*: 89). Ma non sono solo la tecnologia e le scoperte a colpire il giovane libanese, che prova stupore anche per alcuni fenomeni della natura: a Napoli rimane estasiato di fronte all'eruzione del Vesuvio²⁰ – che chiama il Vulcano (*al-fulkān*) – descrivendolo come uno spettacolo tra i più stupefacenti (*min a'jab*): «Di notte si vede sul cratere una lingua di fuoco da cui scende la lava che colpisce tutto ciò che ha intorno, bruciando alberi e campi coltivati» (*ibid.*: 48-9). Anche l'orto botanico, con lo zoo annesso (*Jardin des Plantes*), lo affascina, al punto che lo definisce «un giardino paradisiaco che la lingua non riesce a descrivere né la penna è in grado di trattare esaurientemente» (*ibid.*: 90), riprendendo una formula tipica delle mirabilia, che ritorna anche nei resoconti degli altri autori.

Anche *Irshād al-alibbā'* di Fikrī si caratterizza per un fondo di apprezzamento e meraviglia suscitato dalle innumerevoli località visitate, che sono descritte in ogni loro aspetto, comprese le comodità presenti in una stanza d'albergo o l'organizzazione dell'agenzia Cook che dispensa il viaggiatore di ogni tipo di preoccupazione. Fikrī, come Salīm Bustrus, utilizza i due termini *'ajīb* e *gharīb*, per indicare anzitutto le meraviglie naturali, come i panorami marini a Trieste: il castello di Miramare, con la sua vista sul mare, è *'ajīb*, come il giardino del castello con i suoi alberi (*gharīb*) e il panorama montano, sulle Alpi, quando, partito da Milano, arriva in Svizzera (Fikrī 1892: 56, 72). Qui, accanto alle meraviglie della natura, tipiche del paesaggio svizzero, ci sono le meraviglie dell'opera umana: la ferrovia del

²⁰ Il Vesuvio erutta nel maggio 1855 e Salīm Bustrus parte da Beirut a marzo dello stesso anno quindi si presume che abbia realmente assistito allo spettacolo, insieme alla popolazione quasi divertita dall'evento sebbene notevoli furono i danni provocati dalla lava.

Gottardo che attraversa la montagna. Di questa colossale impresa sembrano stupire Fikrī soprattutto gli aspetti economico-organizzativi: gli ingenti capitali messi a disposizione dai singoli Stati, Italia, Francia e Germania, ma soprattutto la loro collaborazione nel realizzare un'impresa mirabile! (*Ibid.*: 75)

Se Fikrī mette in evidenza come un evento insolito, dunque degno di attenzione, la cooperazione tra Stati, Zakī rimane colpito dallo spiccato senso di iniziativa del singolo cittadino europeo, che, del tutto assente nella realtà egiziana, costituisce per lui elemento di meraviglia, sul quale vuole attirare l'attenzione dei suoi compatrioti poiché lo ritiene un fattore fondamentale per il progresso della società, non solo occidentale. Zakī si presenta come un turista provetto, che sembra ormai avere fatto proprie le prerogative del viaggiatore moderno, emancipato, attivo, tanto da rammarricarsi la domenica, quando ogni attività si interrompe per la festività (Zakī 2013: 98-9). Come i suoi predecessori, continua tuttavia a usare gli stilemi propri delle *'ajā'ib*, al cospetto di Napoli, che reputa meravigliosa, con la sua vista sul golfo e sul Vesuvio (del quale Zakī specifica però il nome, sottolineando che in arabo si chiama *Jabal al-nār*, letteralmente "Montagna di fuoco", cioè vulcano), o di Roma, che lo colpisce altrettanto:

Che meraviglia che meraviglia! È come se avessi dimenticato come scrivere in arabo, o come se soggiornare in questo paese mi avesse fatto perdere il senno e dissipare la coscienza, cosa fare cosa fare?! Tutte le volte che ho provato a scrivere o ho cominciato a mettere in bella copia la penna si inceppava come un destriero recalcitrante, mentre i desideri mi assalivano completamente senza che potessi capire come cominciare? E quando finire? (Zakī 2013: 35).

«Gioiello del mondo», «fiore del creato», «paradiso tra i paradisi», sono alcuni degli epiteti che Zakī e altri viaggiatori autori dedicano a Parigi. La capitale francese, meta privilegiata di tutti i viaggiatori autori arabi che si recano in Europa, oltre ad attirare per le sue bellezze architettoniche e artistiche e per i suoi divertimenti, ospita l'esposizione universale che, dalla seconda metà dell'Ottocento, diventa la meraviglia più celebrata. Questi resoconti dedicano ampio spazio all'esposizione che spesso costituisce la tappa più lunga e sembra quasi la vera ragione del viaggio, come per Fikrī, partito alla volta di Stoccolma e Kristiania in qualità di delegato egiziano al Congresso degli Orientalisti (1889).

Luogo di meraviglia e straniamento: l'esposizione universale

La prima esposizione universale si tenne, com'è noto, a Londra nel 1851, al Crystal Palace, all'interno di Hyde Park, ma è Parigi, con la Tour Eiffel, costruita in occasione dell'expo del 1889, che ne diviene l'emblema. Ancor prima del 1889, la capitale francese ospita però altre esposizioni, rispettivamente nel 1855, nel 1867 e nel 1878, alle quali sono invitate figure di spicco anche dall'Oriente, come l'emiro algerino 'Abd al-Qādir, il sultano ottomano 'Abd al-'Azīz, lo Shāh di Persia Nāṣir al-Dīn e il khedivé egiziano Ismā'īl, personalità che, vuoi per il loro abbigliamento vuoi per gli eventi organizzati in loro onore, finiscono per diventare essi stessi elemento straniante, quasi un'attrazione espositiva (Celik 1992; Mitchell 1988; Hale 2008). Naturalmente, anche molti intellettuali e giovani dell'élite araba non rinunciano a uno degli eventi più fantasmagorici dell'epoca. Zakī, che visita la celebre esposizione del 1900, dedica all'evento un'intera opera²¹ *al-Dunyā fī Bārīs*, "L'universo a Parigi", dove riprende lo slogan degli organizzatori: una visita all'esposizione equivale a «un voyage autour du monde» (Edmond 1867: 17-8). Ma anche gli altri autori che si recano a edizioni precedenti a quella di Zakī trasmettono al lettore la stessa idea di fondo: l'esposizione è un'occasione imperdibile, perché consente di vedere in una sola città, un condensato di innumerevoli paesi: «è come se l'universo si fosse riunito in questo luogo» (Bustrus 2003: 75).

L'intero impianto espositivo, con i suoi incanti, è già di per sé una meraviglia e Zakī ne coglie appieno l'aspetto fiabesco, tanto da immaginarsi di entrare in una città incantata delle *Mille e una Notte* (Zakī 2007: 33). Ma è anche un luogo di straniamento. In perfetta sintonia, Bustrus Salīm afferma che visitare l'esposizione è un'esperienza unica, per nulla paragonabile alle descrizioni che gli erano finora giunte. La meraviglia di Salīm Bustrus si traduce soprattutto nell'incommensurabilità dell'evento, nell'impossibilità di descrivere tutti gli oggetti che vi sono esposti: «Cosa potrei dire di tutte le cose presenti in questo grande luogo, avrei bisogno di un libro enorme per descrivere solo una piccola parte» (Bustrus 2003: 74). Al *Palais des Indu-*

²¹ Il tunisino Sulayman al-Harā'irī (1824-1875) scrive su commissione del governo francese una sorta di opuscolo sull'esposizione di Parigi (*'Arḍ al-baḍā'i' al-'āmm* 'The Universal Exposition of 1867) e Muḥammad ibn 'Uthmān al-Sanūsī (1851-1900) anche lui tunisino dedica all'esposizione del 1889 *al-Istiṭla'āt al-bārīsiyya fī ma'raḍ 1889* (1891).

stries, di fronte ai macchinari più diversi, annota: «l'uomo vorrebbe avere mille occhi per osservare tutte queste stranezze» (*ibid.*: 77). E le amenità non riguardano solo le macchine, ma anche i prodotti della natura coltivati all'interno di serre che, con il loro sistema di riscaldamento, consentono a ogni genere di piante e di fiori di proliferare: «mele cotogne meravigliose (*'ajība*), ognuna della dimensione di un piccolo cocomero, e asparagi con un gambo come il polso di un bambino» (*Ibid*: 80). Dove è notevole, soprattutto nell'ultima descrizione, il procedimento utilizzato da Salīm Bustrus, che appare molto vicino allo straniamento: paragonando l'asparago al polso di un bambino, ne sottolinea le dimensioni stupefacenti, attirando così l'attenzione del lettore, al quale fornisce però un'altra informazione su queste piante coltivate artificialmente, in particolare sui fiori, laddove scrive che «si possono guardare ma non hanno profumo». Dalle parole di Salīm Bustrus traspare quindi anche, tra gli effetti del meraviglioso, una significativa nota critica, che si appunta sull'aspetto effimero di queste creazioni della natura, sulle quali l'uomo interviene col suo operato, ma in qualche modo falsandole: la loro è una bellezza solo apparente, perché sono prive di quella caratteristica naturale che le rende inconfondibili, l'odore.

Una sensazione analoga trapela anche dagli altri resoconti, in particolare quando i viaggiatori autori arabi vedono ritratti i loro paesi nei padiglioni orientali dell'esposizione, tra i quali il più famoso è certamente la Rue d'Egypte. Qui sentono l'esigenza di restituire al loro lettore un senso di straniamento in parte diverso e nuovo. Non si sentono rappresentati nell'immagine che l'Occidente ha riservato loro: nel caso della Rue d'Egypte la riproduzione di un vicolo della Cairo antica, con la facciata di una moschea, il minareto, le case con le *mashrabiyyāt* di legno, il caffè dove si serve anche il narghilé, mentre si assiste alla sensuale danza del ventre, le botteghe artigiane, il negozio di profumi; tutti notano come, per dare un ulteriore tocco di autenticità, i muri siano scrostati e la strada popolata di 'egiziani' vestiti all'araba, ognuno intento nel proprio lavoro, compresi asinai che portano in giro visitatori e visitatrici al costo di mezzo franco²². Questa riproduzione, sotto molti aspetti simile alla realtà (il minareto riprende quello della Moschea di Qaytbey del Cairo), che riscuote un grande successo di pubblico, tanto da essere riproposta nelle varie edizioni dell'esposizione, provoca però nei viaggiatori autori egiziani un amaro effetto di straniamento: l'immagine che l'esposizione vuole rappresentare dell'O-

²² Il padiglione egiziano è descritto da numerosi autori arabi cfr. Leeuwen 1998; Baldazzi 2018: 93-120.

riente, e dell’Egitto in particolare, non è quella che gli egiziani hanno e vorrebbero avere di loro stessi, anche Bustrus, che non è egiziano ma libanese, è dello stesso avviso. Secondo le parole di Zakī: «non rappresenta l’attuale condizione dell’Egitto; il visitatore non vede nulla che attesti alcuna evoluzione nel commercio o nell’artigianato, nella scienza o nella letteratura» (Zakī 2007: 72). L’immagine che l’Occidente ha creato dell’Egitto, segnata dal gusto per l’esotico, per ciò che è curioso, strano o primitivo, in quanto diverso o lontano dalla modernità industrializzata, pone l’accento sul lavoro manuale, rudimentale, non meccanizzato. In questo modo stabilisce un netto contrasto con la tecnologia, vera interprete e protagonista dell’esposizione universale, che l’Europa sembra rivendicare esclusivamente a sé stessa.

Questo scarto tra immagine e realtà, avvertito dai visitatori arabi, viene da loro reso con un procedimento straniante, cui ricorrono non solo Fikrī e Zakī, ma anche Muḥammad Muwayliḥī (1858-1930), sia pure in un’opera che non è un resoconto di viaggio²³: l’inserimento di un *topos* ispirato a uno degli stilemi della *maqāma* tradizionale, per cui un personaggio del racconto, che si finge un altro, viene alla fine riconosciuto e smascherato. Più in particolare, il tipico aneddoto viene adattato a descrivere l’incontro, nel padiglione egiziano, con il falso shaykh “inturbantato”, che scrive in arabo il nome ai visitatori in cambio di una piccola somma, ma viene smascherato e rivela la sua ‘vera’ identità. Fikrī riconosce in lui un suo vecchio compagno di classe, che dopo qualche anno di studio in medicina era partito per trovare fortuna, mentre Zakī scopre, sotto i panni del sedicente shaykh di al-Azhar, “il signor Tawfiq Shalhūb, impiegato al Consolato iraniano di Alessandria” e Muwayliḥī invece lascia svelare ai suoi protagonisti – il pasha, il filosofo e l’amico – che l’uomo ha affittato i suoi abiti da shaykh e dunque è un povero siriano che per guadagnare si finge shaykh ed egiziano.

Gli autori viaggiatori sembrano voler dare corpo alla loro estraneità e al loro disagio con questo espediente narrativo, attraverso il quale trapela l’aspetto effimero dell’esposizione e al contempo il dato politico implicito in essa. L’immagine con la quale l’Occidente ha ritratto l’Egitto, ma più in gene-

²³ L’opera, considerata una *neo-maqāma*, è *Ḥadīth ‘Īsa ibn Hishām*, pubblicata a puntate sulla rivista *Miṣbāh al-Sharq* (1898-1902) è uscita in volume nel 1907 mancante della seconda parte, ambientata interamente all’esposizione di Parigi del 1900 (visitata realmente da Muwayliḥī). Questa sezione riappare nella IV edizione dell’opera nel 1927, cfr. l’introduzione di Roger Allen, che ha tradotto l’opera in inglese (Muwayliḥī 2015: XVIII-XXVII); l’edizione francese divide le due sezioni in due pubblicazioni (Muwayliḥī 2005; 2008)

rale i diversi paesi arabi, è percepita dai viaggiatori arabi come una sorta di kermesse, un parco di divertimenti con attrazioni di ogni genere, compresa una giovane donna armena senza braccia che riesce con i piedi a svolgere vari lavori, come filare, tessere, pettinarsi e suonare vari strumenti²⁴.

Questa rappresentazione per i viaggiatori autori arabi segna una distanza “vera” tra loro e l’altro, distanza che consente loro di cogliere il portato politico sotteso all’impianto espositivo. In questo particolare luogo dell’expo il punto di osservazione dei viaggiatori arabi coincide con quello dell’Occidente, e si vedono ritratti come oggetti esotici. Lo straniamento è in un certo senso subito, essi sono di fronte a un effetto straniante come se si guardassero allo specchio e non riconoscessero la propria immagine: essi stessi sono elementi di straniamento.

Conclusioni

Il brano di apertura, mostra come l’autore, Ṭaḥṭāwī, utilizzi in modo intenzionale un procedimento di straniamento, per esprimere il senso di spaesamento da lui provato in un luogo a lui ben noto, un caffè (la cui bevanda nasce in Arabia appunto ed è importata a partire dal XVII secolo in Europa), che invece gli appare insolito, molto diverso dai caffè arabi, generalmente frequentati dal popolo e non da clienti eleganti, fino a quando lo scrittore non vede la propria immagine riflessa in uno specchio²⁵. Così, dopo aver rassicurato sé stesso e il lettore, aggiungendo che i Franchi «applicano specchi ai muri in grande numero e di grandi dimensioni», l’imam egiziano conclude il suo brano citando alcuni versi della tradizione poetica, ispirati allo specchio, tra i quali quello del suo maestro lo shaykh Ḥasan al-‘Aṭṭār.

Qui il ricorso allo straniamento serve dunque a trasmettere al suo lettore che la sensazione di lontananza e di spaesamento, percepita da entrambi, è qualcosa di solo apparente, o di ingannevole; l’autore sembra lasciar intendere che le differenze con la società francese ci sono, ma sono anch’esse apparenti, proprio come quelle riflesse in uno specchio. La funzione propria dello straniamento, potremmo dire, viene così ribaltata: più che a istituire una distanza, esso serve a ridurla, al limite ad annullarla.

Con lo stesso intento i viaggiatori autori del periodo successivo qui presi in esame utilizzano le *‘ajā’ib*: anche loro vogliono avvicinare il lettore,

²⁴ Il racconto compare sia in Zakī 2007: 75 sia in Muwayliḥī 2013: 306.

²⁵ Cfr. Naddaf 1986.

suscitandone l'attenzione, e soprattutto la sua curiosità, attraverso qualcosa di inconsueto, di insolito, di meraviglioso; e anche loro, al pari di Ṭaḥṭāwī, sono mossi dall'intento etico-pedagogico di promuovere l'idea del progresso, della modernizzazione, presso il loro pubblico, fornendo un'immagine rassicurante dell'Altro (l'Occidente), con il risultato che la funzione straniante delle *'ajā'ib* paradossalmente produce, di nuovo, l'effetto opposto, servendo a normalizzare il portato della meraviglia, a renderla familiare.

Qualcosa di diverso emerge, invece, nei racconti sulle esposizioni parigine, dove l'elemento straniante sembra operare in duplice modo. In questo contesto gli autori sono, al pari dei loro rappresentanti politici o istituzionali, essi stessi elementi di straniamento, ma si accorgono di esserlo solo quando si vedono riflessi nello 'specchio' dei padiglioni dei rispettivi paesi, ma senza riconoscersi. In altre parole, la loro percezione di sé diventa chiara grazie all'immagine riflessa nello specchio, come avveniva a Ṭaḥṭāwī nel suo caffè europeo, ma con la significativa differenza che dall'immagine riflessa di sé non sono più rassicurati, ma, al contrario, straniati. In questo frangente lo straniamento, reso ancor più efficace con l'inserzione di un aneddoto che richiama la *maqāma*, ristabilisce la distanza, serve a esprimere uno scarto, e lascia intravedere anche la forza economica e politica dell'Occidente, dell'Altro, che li vuole e li rappresenta come esotici, orientali.

Analizzare questi resoconti di viaggio attraverso la lente dello straniamento consente allora, effettivamente, di 'vedere meglio' il ruolo rivestito dall'*adab al-riḥla* nel processo di modernizzazione della cultura araba – la cui data d'inizio viene generalmente fatta coincidere con la campagna d'Egitto di Napoleone Bonaparte, anche se i suoi confini temporali e spaziali appaiono molto meno definiti, come dimostrano gli ultimi studi sull'*adab* (Mayeur-Jaouen 2019) e come queste *riḥlāt* sembrano confermare. Questi testi evidenziano, infatti, un filo di continuità con le opere dell'epoca pre-moderna (XVII secolo), che emerge in modo quanto mai paradigmatico nell'uso delle mirabilia e della *maqāma*.

Reinterpretando la propria tradizione, ma al contempo rivitalizzandola, questi intellettuali si pongono come artefici, soggetti attivi, della *Nahḍa*, di una rinascita, cioè, che si nutre di prestiti, scambi, ibridazioni, come alcuni studiosi hanno messo in luce: «the Nahda might have been a global production» (Isabella-Zanou 2016: 15). Riattivare procedimenti affini allo straniamento, presenti nella tradizione, è funzionale non solo a ridurre la distanza culturale rispetto all'Altro, a rendere familiare ciò che non lo è, ma a consentire loro di cogliere uno scarto, di ristabilire una distanza. Distanza che rende visibile, seppure in controtuce, le contraddizioni insite

nella *Nahḍa* stessa, in quella nascente modernizzazione (non solo subita) di cui questi intellettuali si fanno fautori. Essa appare infatti segnata, fin dal nascere, dalla forza del capitalismo occidentale che, di fatto, ha ormai inglobato e sussunto l'Oriente nei suoi processi economici e culturali, compresi gli intellettuali, esponenti di una classe media che si fa essa stessa interprete e promotrice di un "cambiamento" in nome della modernità e del progresso²⁶.

Fonti

- Bustrus, Salīm, *al-Nuzha al-shāhiyya fī l-riḥla al-sālīmiyya 1855*, Beirut, Mu'assasa al-'arabiyya li l-dirāsāt wa l-nashr, 2003.
- Fikrī, Muḥammad Amīn, *Irshād al-alibbā' ilā maḥāsin Ūrūbbā*, Cairo, Maṭba'at al-Muqtaṭaf, 1892.
- Kurd 'Alī, Muḥammad, *Gharā'ib al-gharb*, 2 voll., Cairo, al-Maktaba al-Ahliyya, 1923.
- Muwayliḥī, Muḥammad, *Ḥadīth 'Īsa ibn Hishām. Fatra min al-zaman*, Cairo, Kalimāt 'arabiyya li l-tarjama wa l-nashr, 2013.
- Ṭaḥṭāwī, Rifā'a Rāfi', *Takhlīṣ al-ibriz fī talkhīṣ Bārīz*, Cairo Kalimāt 'arabiyya li l-tarjama wa l-nashr, 2011.
- Zakī, Aḥmad, *al-Dunyā fī Bārīs*, Cairo, 'Ayn li l-dirāsāt wa l-buḥūth al-in-sāniyya wa l-ijtimā'iyya, 2007.
- Zakī, Aḥmad, *al-Safar ilā l-mu'tamar*, Cairo, Mu'assasa Hindāwī li l-ta'līm wa l-tarjama, 2013.

Bibliografia

- Abbattista, Guido, *Umanità in mostra. Esposizioni etniche e invenzioni esotiche in Italia, 1880-1940*, Trieste, Edizioni Università di Trieste, 2013.
- Abu Lughod, *Arab Rediscovery of Europe. A Study in cultural Encounters*, Princeton, Princeton University Press, 1963.
- Arioli, Angelo, *Le Isole Mirabili. Periplo arabo medievale*, Torino, Einaudi, 1989.

²⁶ Sulla *Nahḍa* e il processo di modernizzazione cfr. Sheehi 2004; 2012; Hill 2020.

- Arkoun, Mohammed - Le Goff, Jacques - Fahd, Tawfiq - Rodinson Maxime, (éd.), *L'Étrange et le Merveilleux dans l'Islam médiéval. Actes du colloque tenu au Collège de France à Paris, en mars 1974*, Paris, Editions J.A., 1978.
- Aydin, Cemil, *The Idea of the Muslim World a Global intellectual history*, Cambridge, Ma., Harvard University press, 2017.
- Baldazzi, Cristiana, *Lo sguardo arabo: immagini e immaginari dell'Occidente*, Trieste, Edizioni Università di Trieste, 2018.
- Bellino, Francesca, "Arabic Encyclopaedias and Encyclopedism between the Seventeenth and Nineteenth Centuries: Forms, Functions, Intersections of *adab* and Modernity", *Adab and Modernity. A Civilising Process? (Sixteenth-Twenty-First Century)*, Ed. C. Mayeur-Jaouen, Leiden-Boston, Brill, 2019: 123-67.
- Calasso, Giovanna, "Esperienze e scritture di viaggio nell'Islam medievale: Il mondo degli altri e il mondo dell'Islam", *Lo spazio letterario del Medioevo. 3. Le culture circostanti. La Cultura Arabo-Islamica*, a cura di B. Scarcia Amoretti, Roma, Salerno, 2003: 379-408.
- Çelik, Zeynep - Kinney, Leila, "Ethnography and Exhibitionism at the Expositions Universelles", *Assemblage*, 13 (1990): 34-59.
- Celik, Zeynep, *Displaying the Orient: Architecture of Islam at Nineteenth Century World's Fairs*, Berkeley- Los Angeles- Oxford, Univ. of California Press, 1992.
- Choueiri, Youssef, *Patriotic Intellectuals and Enlightened Patrons: al-Tahtāwī and the Egyptian Identity*, Id., *Arab History and the Nation State. A Study in Modern Arab Historiography*, London, Routledge, 1989: 3-24.
- Colla, Elliott, *Conflictes Antiquities. Egyptology, Egyptomania, Egyptian Modernity*, Durham-London, Duke University Press, 2007.
- Delanoue, Gilbert, *Moralistes et Politiques Musulmans dans l'Égypte di XIX^e siècle (1798-1882)*, Caire, Institut Français d'Archéologie Orientale di Caire, 1982.
- Edmond, Charles, *L'Égypte à l'exposition universelle de 1876*, Paris, Dentu, 1867.
- Elboudrari, Hassan, "L'exotisme à l'envers. Les premiers voyageurs marocains en Occident (Espagne, XVIIe-XVIIIe siècles) et leur expérience de l'altérité", *D'un Orient l'Autre: 1 Configurations*, ed. Marie-Claude Burgat, Paris, Editions du Centre National de la Recherche scientifique, 1991, 377-403.
- El Enany, Rasheed, *Arab Representations of the Occident. East-West Encounters in Arab Fiction*, London-New York, Routledge, 2006.

- Euben, Roxanne L., *Journeys to the Other Shore: Muslims and Western Travelers in Search of Knowledge*, Princeton, Princeton Univ. Press, 2006.
- Ezzerelli, Kaïs, "The Publicist and his Newspaper in Syria in the Era of the Young Turk Revolution, between Reformist Commitment and Political Pressures: Muhammad Kurd 'Ali and al-Muqtabas (1908-17)", *The Press in the Middle East and North Africa, 1850-1950. Politics, Social History and Culture*, Ed. A. Gorman, D. Monciaud, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2018: 176-206.
- Farès, Bichr, "Aḥmad Zakī Pasha", *Revue d'études islamique*, 8 (1934): 382-93.
- Ghersetti, Antonella, (ed.) *Tropes du Voyage. Le Voyage dans la Littérature arabe 1: Départs*, Actes du Colloque international qui s'est tenu à l'Università Ca' Foscari de Venise (13-15 Décembre 2007), Padova, Studio ed. Gordini, 2010
- Ginzburg, Carlo, "Straniamento. Preistoria di un procedimento letterario", Id., *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Milano, Feltrinelli, 1998: 15-39.
- Hale, Dana S., *Races on Display. French Representations of Colonized People 1886-1940*, Bloomington-Indianapolis, Indiana Univ. Press, 2008.
- Heyworth-Dunne, James, "Rifā'ah Badawī Rāfi' at-Ṭaḥṭāwī: the Egyptian Revivalist", *Bulletin of the School of Oriental Studies*, 10 (1940): 399-415.
- Hill, Peter, "Who Made the Nahda?", Id., *Utopia and Civilisation in the Arab Nahda*, Cambridge, Cambridge University Press, 2020: 18-78.
- Hourani, Albert, *Arabic Thought in the Liberal Age 1798-1939*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.
- Idrissi Alami, Ahmed, *Mutual Othering: Islam, Modernity and Politics of Cross-Cultural Encounters in Pre-Colonial Moroccan and European Travel Writing*, New York, State University Press, 2013.
- Isabella, Maurizio - Zanou, Konstantina, (ed.), *Mediterranean Diasporas. Politics and Ideas in the Long 19th Century*, London - New Delhi - New York - Sydney, Bloomsbury, 2016.
- al-Khālīdī al-Ṣafādī, Aḥmad, *Soggiorno di Fakhr ad-dīn II al-Ma'nī in Toscana, Sicilia e Napoli e la sua visita a Malta (1613-1618)*, tr. Paolo Carali, Napoli, S.I.E.M., 1937.
- Kilpatrick, Hilary, "Between Ibn Baṭṭūta and al-Ṭaḥṭāwī: Arabic Travel Accounts of the Early Ottoman Period", *Middle Eastern Literatures*, 11 (2008): 233-48.
- Kilpatrick, Hilary, "A Genre in Classical Arabic: The Adab Encyclopedia", *Proceedings, Union européenne des arabisants et islamisants: 10th Congress, Edinburgh, 9-16 September 1980*, ed. Robert Hillenbrand, s.n., 1982: 34-42.

- Leeuwen, Richard van, "Two Egyptians at the World Exhibition in Paris", *Writing the Self. Autobiographical Writing in Modern Arabic Literature*, Ed. R. Ostle, Ed de Moor, S. Wild, London, Saqi Books, 1998: 39-50.
- Livingston, John H., "Western Science and Educational Reform in the Thought of Shaykh Rifa'a al-Tahtawi," *International Journal of Middle East Studies*, 28 (1996): 545-64.
- Louca, Anwar, *Voyageurs et Ecrivains Egyptiens en France aux XIXe siècle*, Paris, Didier, 1970.
- Livingston, John H., "Western Science and Educational Reform in the Thought of Shaykh Rifa'a al-Tahtawi," *International Journal of Middle East Studies*, 28 (1996): 545-64.
- Matar, Nabil, "Europe through Eighteenth-Century Moroccan Eyes", *Alif*, 26 (2006): 200-19.
- Matar, Nabil, *In the land of of the Christians. Arabic Travel Writing in the Seventeenth Century*, New York-London, Routledge, 2003.
- Mayeur-Jaouen, Cathérine, (ed.), *Adab and Modernity. A "Civilising Process" (Sixteenth-Twenty-First Century)*, Leiden-Boston, Brill, 2019.
- Miller, Susan Gilson, (ed.) *Disorienting Encounters: the voyage of Muhammad as-Saffar*, Berkeley, University of California Press, 1992.
- Miquel, André, *La géographie humaine du monde musulman jusqu'au milieu di 11e siècle*, Paris-La, Haye, Mouton 1967.
- Musiatawicz, Joanna, "Enthusiatic Image. Strategies of Writing about the Self and the Other in the Travelogue of Salim Bustrus (19th c.)", *Roznik Orientalistyczny*, 2 (2016): 167- 77.
- Muwaylihi, Muhammad, *Ce que nous conta 'Isa Ibn Hicham. Chronique satirique d'une Egypte fin de siècle*, trad. R. Sabry, Clichy, Hauts-de-Seine, Ed. du Jasmin, 2005.
- Muwaylihi, Muhammad, *Trois Egyptiens à Paris*, trad. R. Sabry, Clichy Hauts-de-Seine, Ed. du Jasmin, 2008.
- Muwayliḥī, Muḥammad, *What 'Isa ibn Hisham told us, or A period of time*, Ed. and translated R. Allen, New York-London, New York University press, 2 voll. 2015.
- Naddaf, Sandra, "Mirrored images Rifā'ah al-Ṭahtāwī and the West", *Alif: Journal of Comparative Poetics*, 6 (1986): 73-83.
- Newman, Daniel, "Myths and Realities in Muslim Alterist Discourse: Arab Travellers in Europe in the Age of the Nahda (19th C.)", *Chronos*, 6 (2002): 7-76.
- Othofer-Latiri, Lamia, "Les représentations paysagères dans la géographie arabe classique des VIIIe-XIe siècles. Méthodes et modèles paysagers", *L'Espace géographique*, 2 (2005): 175-91.

- Paniconi, Maria Elena, *La riscoperta araba dell'Europa nella cronaca di viaggio «Takhliṣ al-ibriz fī talkhīṣ Bārīz» (L'Oro di Parigi) di Rifā'a Rāfi' at-Ṭaḥṭāwī (1801-1873)*, in *Viaggi e Viaggiatori nell'Ottocento*, a cura di M. Severini, Venezia, Marsilio, 2013.
- Pellitteri, Antonino, "Riforma dell'Islam e rinascita araba nel pensiero di Muḥammad Kurd 'Alī (1876-1953)", *AIUON*, 2 (1984): 219-57.
- Pérès, Henri, "Voyageurs Musulmans en Europe aux XIX^e et XX^e siècles. Notes Bibliographiques", *Melange Maspero. III Orient Islamique*, Le Caire, Imprimerie de l'Institut Français d'Archéologie Orientale, 1935-1940: 185-95.
- Pérès, Henri, *L'Espagne vue par les Voyageurs Musulmans de 1610 à 1930*, Paris, Adrien-Maisonneuve, 1937.
- Roussillon, Alain, "'Ce qu'ils nomment liberté'... Rifā'a al-Ṭaḥṭāwī ou l'invention (avortée) d'une modernité politique ottomane", *Arabica*, 2 (2001): 143-85.
- Ryad, Umar, "'An Oriental Orientalist': Aḥmad Zakī Pasha (1868-1934), Egyptian Statesman and Philologist in the Colonial Age", *Philological Encounters*, 3 (2018): 129-66.
- Saba Yared, Nazik, *Arab Travellers and Western Civilization*, London, Saqi Books, 1996.
- Scott Deuchar, Hannah, "Nahda: Mapping a Keyword in Cultural Discourse", *Alif: Journal of Comparative Poetics*, 37,(2017): 50-84.
- Sheehi, Stephen, *Foundation of Modern Arab Identity*, Gainesville, The University Press of Florida, 2004.
- Sheehi, Stephen, "Towards a Critical Theory of al-Nahdah: Epistemology, Ideology and Capital", *Journal of Arabic Literature*, 43 (2012): 269-98.
- Šklovskij, Viktor, "L'arte come procedimento", *I formalisti russi*, Ed. Tvedan Todorov, Torino, Einaudi, 1968: 75-94.
- Soler, Renaud "Une autre histoire de la civilisation: Comment Rifā'a al-Ṭaḥṭāwī repensa l'histoire de l'Égypte dans les années 1860", *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2 (2019): 267-96.
- Taḥṭāwī, Rifā'at, *L'Or de Paris. Relation de voyage 1826-1831 Traduit de l'arabe, présenté et annoté par Anouar Louca*, Paris, Sindbad, 1988.
- al-Ṭaḥṭāwī, Rifā'a Rāfi', *An imam in Paris : account of a stay in France by an Egyptian cleric (1826-1831)*, intr. and trans. D. Newman, London, Saqi, 2004.
- Touati, Houari, *Islam et voyage au Moyen Age*, Paris, Ed. Du Seuil, 2000.
- Zachs, Fruma, "Cultural and conceptual contributions of Beirut merchants to the Nahda", *Journal of the Economic and Social History of the Orient*, 55 (2012): 153-82.

Zolondek, Leon, "Nineteenth-Century Arab Travellers to Europe: some Observations on their Writings", *Muslim World*, 61 (1971): 28-34.

L'autrice

Cristiana Baldazzi

Professoressa Associata di Lingua e Letteratura araba presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Trieste. I suoi interessi di ricerca riguardano la costruzione identitaria in relazione ai processi di modernizzazione tra XIX e XX secolo, con riferimenti anche a questioni di gender. Le regioni d'interesse sono l'Egitto, e l'area siro-palestinese, in particolare si è occupata di memorialistica (*Il ruolo degli intellettuali arabi tra Impero ottomano e Mandato: il caso della famiglia Zu'aytir, 1872-1939*, 2005), di scritture autobiografiche e di letteratura di viaggio (*Lo sguardo arabo: immagini e immaginari dell'Occidente*, 2018).

Email: cbaldazzi@units.it

L'articolo

Data invio: 30/10/2021

Data accettazione: 31/03/2022

Data pubblicazione: 30/05/2022

Come citare questo articolo

Baldazzi, Cristiana, "Tra Meraviglia e Straniamento: intellettuali arabi in viaggio in Europa (XIX-XX secolo)", *Straniamenti*, Eds. S. Adamo - N. Scaffai - M. Pusterla - D. Watkins, *Between*, XII.23 (2022): 1-21, www.betweenjournal.it

,

Estrangement and Thing Theory: Objecthood as an Antilogic of Dissent

Aldo Baratta

Abstract

The practice of estrangement retains an essential political function. It is possible to link this narrative formula to the investigative paths typical of Thing Theory: in this way the perspective guaranteed by the matter can shed light upon the ideological coordinates of capitalist logic, through an interpretation of the commodity in a dissident key according to the suggestion offered by Francesco Orlando in his Freudian theory of literature. This article, therefore, aims to document the relationship between Šklovskij's intuition, Thing Theory, and Orlando's proposal through a close reading of *Solid Objects*, a short story by Virginia Woolf.

Keywords

Estrangement; Thing Theory; Francesco Orlando; Commodity; Object; Objecthood; Virginia Woolf

Lo straniamento e la *Thing Theory*: l'oggettualità come antilogica di dissenso

Aldo Baratta

1. La *Thing Theory* come esercizio straniante

Restituire la voce agli oggetti, alla cruda materia, costituisce una pratica straniante dall'indubbia portata. Quando le cose parlano si scardina uno dei grandi assiomi ontologici a partire dal quale si è instaurato ed evoluto l'intero pensiero occidentale: la supremazia esistenziale del soggetto in quanto percipiente a discapito dell'oggetto in quanto percepito.

D'altra parte, lo «straniamento» di Viktor Šklovskij è stata fin da subito una formulazione teorica estremamente connessa alla dimensione percettiva e alla relazione tra il soggetto e l'oggetto. L'automatismo che certi risultati artistici riescono a disinnescare è infatti prima di tutto un'abitudine sensoriale che solo in un secondo momento si traduce in pratica linguistica. Le parole si fossilizzano intorno alle cose, addomesticate da una tirannia percettiva che le ha rese meri e docili contenitori dell'intellezione soggettiva, strumenti di un linguaggio impegnato a modellare la realtà secondo una direttiva ideologica precisa. Il compito dell'esperienza artistica è allora quello di volgere l'attenzione all'oggetto percepito, affidandogli la prospettiva del flusso narrativo e attivando di conseguenza inediti connotati del discorso estetico.

Date queste premesse, l'indirizzo teorico denominato *Thing Theory* si rivela un efficacissimo esercizio di straniamento se condotto secondo la formulazione di Šklovskij. Bill Brown, il fondatore del suddetto movimento critico, definisce la sua teoria oggettuale a partire dal riconoscimento del «misuse value» (Brown 2003: 75), vale a dire un'intenzione ermeneutica atta a interrompere le abitudini narrative del racconto della materia e ad estrarre l'oggetto dalla percezione comune – o, più propriamente, dal «senso comune», come avrebbe detto Compagnon (1998) – quasi con l'uso della forza. La *Thing Theory* si può intendere di conseguenza come un processo anamorfico, un inedito strumento ottico adoperato per restituire all'ogget-

to la propria identità attraverso uno stravolgimento sia degli schemi comuni di rappresentazione narrativa e linguistica che della ricerca accademica. Più nello specifico, Brown scrive:

When I began to work on what became *A Sense of Things*, I was convinced that cultural theory and literary criticism needed a comparably new idiom, beginning with the effort to think with or through the physical object world, the effort to establish a genuine sense of the things that comprise the stage on which human action, including the action of thought, unfolds. [...] I imagined a kind of cultural and literary history emanating from the typewriter, the fountain pen, the light bulb [...]. Where other critics had faith in “discourse” or in the “social text” as the analytical grid on which to reconfigure our knowledge about the present and the past, I wanted to turn attention to things – the objects that are materialized from and in the physical world that is, or had been, at hand. (Brown 2003: 3)

Ciò che Brown propone è un ribaltamento dello studio testuale, il quale deve tener conto della presenza oggettuale oltre che dell’azione umana; anche gli oggetti possono rivelarsi ottimi supporti esplorativi, chiavi decrittatorie dello scenario storico-culturale. La materia ottiene rilevanza e tridimensionalità al momento dell’analisi interpretativa, secondo una linea di ricerca che non si limita a classificarne il ruolo all’interno dell’economia semantica dell’opera, bensì capovolge gli schemi figurali – inventivi, dispositivi, elocutivi – all’interno dei quali viene inserita affidandole pieno protagonismo. Insomma, lo straniamento e la teoria oggettuale mirano entrambe alla «sottrazione dell’oggetto all’automatismo della percezione» (Šklovskij 1929: 83); una lettura ravvicinata della declinazione tematico-concettuale e dell’involucro formale e retorico attraverso i quali l’oggetto si presenta sulla scena testuale può allora offrire sia spunti interessanti per una riattualizzazione dell’intuizione di Šklovskij che, come vedremo, un inedito strumento di indagine per il contesto ideologico che accoglie tali opere.

2. Tra cosalità e oggettualità: dalla parte della materia

Il primo passo da compiere per ripristinare la dignità testuale alla materia è comprenderne appieno i caratteri, divenuti ambigui e indistinti a causa dell’automatismo al quale è andato incontro il pensiero filosofico occidentale nel corso delle sue varie iterazioni. Remo Bodei parla di un vero e proprio «malinteso» linguistico, dipeso da «la mancata distinzione tra

‘cosa’ e ‘oggetto’, parole che il tempo ha confuso, provocando una serie di fraintendimenti a cascata che intorbidano tanto il pensiero filosofico, quanto il senso comune» (Bodei 2011: 12). Ecco che la *Thing Theory* si instaura sin da subito come un’attività straniante: per definire esaurientemente la materia è necessario abbattere l’abitudine comune, la percezione consueta, che ha portato ad avvicinare la cosa e l’oggetto – due entità originariamente distinte e ognuna dotata di propri connotati che il linguaggio quotidiano ha amalgamato.

Possiamo ricorrere all’etimologia per testimoniare la disparità e gli attributi specifici, riprendendo il lavoro di restauro lessicale attuato dallo stesso Bodei.

Sia a livello concettuale che a livello linguistico, il termine ‘cosa’ è di molto antecedente al corrispettivo ‘oggetto’. L’italiano *cosa* – così come i suoi correlati nelle altre lingue romanze – nasce dalla contrazione della parola latina *causa*, le cui numerose accezioni convergono tutte nell’indicare un’entità collettiva, l’idea di un qualcosa da deliberare, decidere, presentare in pubblico, di un argomento di cui discutere insieme. La cosa è, etimologicamente parlando, una proprietà comune, un’essenza condivisa da più soggetti: più che indicare la realtà materiale in senso stretto suggerisce una realtà condivisa, relazionale, una proprietà mai individuale ma collegiale; non si tratta del possesso del singolo, ma di un ‘oggetto’ che appartiene alla comunità intera. La cosa è debole, priva di una propria autonomia e fondata al contrario unicamente sull’eteronomia nei confronti di colui con il quale si interfaccia di volta in volta; la sua natura dipende dal percipiente, i suoi connotati sono definiti dal pensiero che la investe e senza il quale non esisterebbe. Il termine *cosa*, in definitiva, segnala una materia completamente asservita all’io organico in qualità di contenuto istituzionalizzato, di destinatario inerme delle sue affezioni, informazioni, narrazioni; è una protesi dell’individuo, un’estensione dell’umano sul mondo attraverso la quale il soggetto può approcciarsi al circostante in una posizione privilegiata.

Il termine ‘oggetto’ è ben più recente, dal momento che compare per la prima volta all’interno del dibattito filosofico durante la Scolastica. Si tratta del calco concettuale di una parola greca, *πρόβλημα* – problema. Dove *πρόβλημα* deriva dall’unione della preposizione *προ* – avanti – e del verbo *βάλλω* – mettere, gettare –, *obiectum* nasce allo stesso modo dall’accostamento di *ob* e *iacere*, aventi il medesimo significato. Il compito di entrambe le parole è allora quello di designare un qualcosa posto di fronte al parlante, che si frappone nello spazio, che ostruisce il cammino; come diretta conseguenza, il senso rimanda a un elemento contrastivo, a un impedimento, a un ostacolo.

Ci ritroviamo così di fronte a due entità diverse, opposte sotto tutti i punti di vista. Da una parte la 'cosa', un elemento della realtà di cui dibattere, mobile e di pubblica proprietà, cui la democrazia interpretativa permette un'oscillazione semantica senza pari al prezzo della propria libertà ontologica; qualsiasi accidente del mondo esterno può interpretare il ruolo di 'cosa' data la sua natura virtuale e la sua vocazione di passe-partout argomentativo, plasmabile a seconda dell'occasione e delle richieste – ora culturali, ora linguistiche, ora persino politiche – dell'individuo che ne fa uso. Dall'altra un 'oggetto' immobile, la cui essenza è monolitica e indiscutibile, verso il quale il pensiero non possiede il minimo controllo; il carattere che spicca maggiormente è proprio la sua fisicità, la sua opacità che impedisce la proiezione di attributi provenienti dall'esterno, l'interferenza con istanze che non le competono. Possiamo dunque formulare un principio di 'cosalità', inerente a tutte quelle entità alle quali è possibile applicare qualsivoglia stratificazione e investimento semantici, idea, informazione, emozione, percezione, e un principio di 'oggettualità', relativo a quegli abitanti della realtà fenomenica che al contrario si stagliano alieni, elusivi e inaccessibili – soprattutto in virtù della loro pura corporalità, del loro essere contraddistinti da una fisionomia materica diversa da quella umana. Brown situa questa dicotomia prendendo in prestito un testo di Antonia Susan Byatt, *The Biographer's Tale*, durante il quale il protagonista, colto da un'improvvisa epifania, smette di osservare il paesaggio attraverso una finestra per concentrarsi direttamente sulla finestra stessa. Da ciò derivano due differenti modalità visive: il *vedere attraverso la cosa* – «looking through» – e il *vedere direttamente l'oggetto* – «looking at» (Brown 2004: 4); le cose sono entità trasparenti, attraversabili, meri veicoli del nostro senso; gli oggetti sono entità opache, che non ammettono di essere scavalcate sul piano percettivo e che ostruiscono la visione divenendo meta dell'attenzione in prima persona.

3. La funzione politica dello straniamento: ritorno del represso e oggettualità dissidente

Dopo aver ripercorso la preistoria etimologica dei due termini provando a definire le specifiche connotazioni della materia secondo un prospetto bipolare, bisogna adesso estendere la portata di quanto detto in direzione di un'ottica non solo testuale quanto parimente contestuale. La pratica dello straniamento, infatti, come dimostrano interessanti studi (Boym 2005; Tihanov 2005) e la vicinanza stessa della formula al concetto

brechtiano di *Verfremdung*, possiede un'imprescindibile funzione politica: ben lungi dal mantenersi quale semplice fenomeno estetico, le *ostranenie* di Šklovskij possono al contrario manifestare i tasselli essenziali delle logiche di dominio, delle direttive ideologiche, degli epistemi storico-culturali che regolano le società umane, proponendosi come suono dissonante – e quindi facilmente percettibile – di scenari altrimenti armonici – e ovattanti. Lo straniamento, data la sua tendenza a disassemblare gli automatismi del quotidiano, le abitudini del senso comune, si rivela un perfetto dispositivo di contropotere e contronarrazione, capace di veicolare istanze contraddittorie rispetto all'autorità costituita e di dar voce a tutto ciò che la ragione ufficiale non ammette perché esterna e antinomica rispetto all'istituzione – che sia sociale, culturale, politica, etica, ontologica – vigente.

Con una tale caratterizzazione, lo straniamento diventa una formulazione simile alla proposta teorica che Francesco Orlando ha definito «ritorno del represso», uno dei capisaldi della sua «teoria freudiana». Sintetizzando brutalmente, la letteratura – in quanto «sede di un ritorno del represso socialmente istituzionalizzato» (Orlando 1992: 26) e «reso fruibile per una pluralità sociale di uomini, ma reso innocuo dalla sublimazione e dalla finzione» (Orlando 1990: 28) – interpreta il ruolo di antilogica di una logica, affermandosi quale dimensione ideologica sotterranea e speculare a quella ufficiale che garantisce cittadinanza agli elementi che nella superficie politica non avrebbero voce e spazio, siano essi di natura tematica quanto di natura retorica – ed è in questa attenzione al dato formale che le due enunciazioni teoriche di Šklovskij e di Orlando si dimostrano affini più che in ogni altro aspetto. La tendenziosità dell'esperienza narrativa dipende allora dalla sua natura intimamente straniante: de-familiarizzando il consueto, la letteratura può affermarsi come voce di dissenso e necessaria alternativa a quanto viene imposto come norma automatica dall'egemonia di turno. Non a caso, un secondo sistema concettuale – dopo il «Rückkehr des Verdrängten» freudiano – che Orlando assume è la cosiddetta «bi-logica» coniata da Ignacio Matte Blanco, secondo il quale nella psiche umana coesisterebbero due logiche drasticamente antinomiche l'una con l'altra: una razionale, aristotelica, ufficiale e consueta; l'altra irrazionale, sottesa, noncurante dei basilari fondamenti logico-ontologici quali il principio di non contraddizione e la categorizzazione temporale. La seconda di queste logiche, che Matte Blanco definisce «simmetrica» (Matte Blanco 1975), non può non ricordare la definizione che Šklovskij offriva dello straniamento e del funzionamento delle *ostranenie*, dal momento che entrambe propongono una prospettiva inedita dell'esistente attraverso un ribaltamento ora logico ora percettivo – tradotto prontamente in fenomeno estetico.

Il richiamo a Orlando si rivela ancor più compatibile ed efficace nel momento in cui applichiamo la funzione politica dello straniamento allo statuto narrativo della materia – nella fattispecie, della merce – all’interno della letteratura otto-novecentesca. Orlando fornisce una delle principali attuazioni della sua intuizione teorica con il celebre *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, all’interno del quale testimonia il ruolo di contenitore finzionale dell’inutile, del difettoso, dell’antifunzionale al quale si vota la letteratura in veste di antagonista della logica ufficiale incentrata sull’imperativo capitalistico della funzionalità. Dare voce all’oggetto scartato, rovesciando per mezzo di precise *ostranenie* contenutistiche e formali un’autorità che impone come consuetudine la totale e ossessiva produttività della materia, diviene così una validissima pratica dissidente, un’oculata strategia atta a demolire le astute e perverse narrazioni del capitalismo.

Tutto ciò emerge con maggiore chiarezza e con la promessa di un’interessante riflessione se recuperiamo la dicotomia tra cosalità e oggettualità che abbiamo precedentemente formulato. La merce, il prodotto funzionale veicolo sempre disponibile di stratificazioni sociali e ideologiche, possiede infatti gli attributi che abbiamo catalogato nell’ambito della cosalità; al contrario, ciò che Orlando rinomina «antimerce» – ovvero la materia inutile, se non dannosa, nei confronti delle logiche del profitto e del consumo, altera e restia al rapportarsi pacificamente col soggetto – appartiene alla dimensione dell’oggettualità. Scriveva Orlando: se la realtà si riempie di merci, la letteratura in quanto ritorno del represso si riempie di antimerce. Diremmo noi: se la realtà si riempie di cose, la letteratura in quanto ritorno del represso si riempie di oggetti. Un testo narrativo che vuole affermarsi quale attore dissidente insisterà perciò sulla corporeità della materia, sulla natura prettamente fisica e materica degli oggetti, sugli attributi fisici dell’antimerce piuttosto che sulle potenzialità proiettive della merce; ciò, come evidenzia Brown, è permesso proprio da un’interruzione della funzionalità:

These scenes of misuse and dislocation all result in the magnification of physical properties. [...] “Unnatural” use, uncustomary use, is what, in contrast, discloses the composition of objects. Forced to use a knife as a screwdriver, you achieve a new recognition of its thinness, its hardness, the shape and size of the handle. (Brown 2003: 78)

Si instaura così uno scontro discorsivo tra una forma di Repressione e una forma di represso, tra una narrazione forte – la logica produttiva del capitalismo – che impone l’astrazione della materia e la sua resa in merce

secondo i principi che abbiamo attribuito allo statuto di 'cosa', e una narrazione debole – il fenomeno letterario – che al contrario mira a preservare il valore negativo e dissidente dell'antimerce attraverso un'evidenziazione dei suoi aspetti stranianti e fisici.

3.1 La merce come cosa: il disincanto del mondo

L'avvento della logica capitalistica porta a compimento quel lungo processo di razionalizzazione del mondo che la storia del pensiero occidentale ha incentivato sin dal *cogito* cartesiano, attraverso l'affermazione del soggetto borghese quale individuo fabbricatore di realtà (De Cristofaro - Viscardi 2017). La dimensione fenomenica diventa interamente conoscibile perché calcolabile, indagabile attraverso strumenti e approcci scientifici e lucidi. Scrive Lukács, formulando un vero e proprio «principio della razionalizzazione fondata sul calcolo» (Lukács 1923: 114):

Il cammino che conduce dalla scepsi metodica, dal cogito ergo sum di Descartes, sino a Hobbes, Spinoza e Leibniz, rappresenta uno sviluppo rettilineo, il cui motivo determinante, che si presenta in varie forme, è la concezione secondo la quale l'oggetto della conoscenza può essere da noi conosciuto per il fatto che è nella misura in cui esso è stato prodotto da noi stessi. (*Ibid.*: 145)

La *conditio sine qua non* che ha permesso il controllo della realtà da parte del soggetto capitalistico è insomma l'aver riempito la realtà stessa di proprie creazioni: imitando il proprio antenato, quel Robinson Crusoe che aveva addomesticato un'intera isola tramite la fabbricazione di strumenti utili, il borghese si afferma quale intelletto dominante e incontrastato grazie alla produzione e alla circolazione delle proprie merci.

Ciò che vuole il capitalismo, ciò che trova necessario attuare per imporre il proprio dominio, è dunque una violazione dell'identità della materia – con il soffocamento propedeutico di qualsiasi elemento possa risultare straniante. Se, come dice Fusillo, rapportarsi con gli oggetti è una lezione di alterità (Fusillo 2012: 18), la logica capitalistica pretende che il consumatore si relazioni con la merce attraverso un atto di sopruso, di violenza, di totale sottomissione – le merci sono soltanto degli strumenti da consumare per soddisfare i propri bisogni. Il capitalismo vuole cose, perché degli oggetti non se ne fa nulla. Anche Brown arriva alla stessa conclusione – seppur capovolgendo i termini 'cosa' e 'oggetto', in un difetto teorico che ritengo risolvibile adoperando la precisazione etimologica mutuata da Bodei:

The history of modernity, propelled both by capital and by instrumental reason, is the history of proscribing objects from attaining the status of things, proscribing any value but that of use or exchange, secularizing the object's animation by restricting it to commodity fetishism alone. (Brown 2003: 185)

È importante sottolineare soprattutto una delle ultime espressioni che Brown adopera per descrivere tale fenomeno, «*secularizing*». Il processo di secolarizzazione a cui va incontro la società capitalistica dialoga intimamente con il principio di razionalizzazione discusso finora, ed entrambi potrebbero a mio parere condensarsi in quello che Weber ha definito – con una formula efficace che ha esulato ben presto dal campo limitato dalla sociologia – «disincanto del mondo» (*Entzauberung der Welt*). Il testo che lo ospita, *Wissenschaft als Beruf* (*La scienza come professione*) – trascrizione di un intervento che Weber ha tenuto nel 1917 –, riporta il concetto con questi termini:

Rendiamoci conto, in primo luogo, di ciò che propriamente significa, dal punto di vista pratico, questa razionalizzazione intellettualistica a opera della scienza e della tecnica orientata scientificamente. Vuole forse significare che oggi noi altri, per esempio ogni persona presente in questa sala, abbiamo una conoscenza delle condizioni di vita nelle quali esistiamo maggiore di quella di un Indiano o di un Ottentotto? Ben difficilmente. Chiunque di noi viaggi in tram non ha la minima idea – a meno che non sia un fisico di professione – di come esso fa a mettersi in movimento; e neppure ha bisogno di saperlo. Gli basta di poter “fare assegnamento” sul modo di comportarsi della vettura tranviaria, ed egli orienta il suo comportamento in base ad esso; ma non sa nulla di come si faccia per costruire un tram capace di mettersi in moto. [...] La crescente intellettualizzazione e razionalizzazione non significa dunque una crescente conoscenza generale delle condizioni di vita alle quali si sottostà. Essa significa qualcosa di diverso: la coscienza o la fede che, se soltanto si volesse, si potrebbe in ogni momento venirne a conoscenza, cioè che non sono in gioco, in linea di principio, delle forze misteriose e imprevedibili, ma che si può invece – in linea di principio – dominare tutte le cose mediante un calcolo razionale. Ma ciò significa il disincantamento del mondo. Non occorre più ricorrere a mezzi magici per dominare gli spiriti o per ingraziarseli, come fa il selvaggio per il quale esistono potenze del genere. A ciò sopperiscono i mezzi tecnici e il calcolo razionale. Soprattutto questo è il significato dell'intellettualizzazione in quanto tale. (Weber 1919: 19-20)

Quando Brown afferma che il feticismo delle merci ha secolarizzato

l'animazione dell'oggetto, ciò che intende concernere esattamente lo stesso processo di demistificazione, di dissacrazione, descritto da Weber. L'animismo, la magia, il ricorso all'irrazionale in vista di una spiegazione del reale, sono tutti fenomeni che il capitalismo ha bandito dal proprio territorio: gli oggetti – in questo caso, le merci – non posseggono alcunché di misterioso, non provengono da un mondo 'altro', non c'è nulla della loro essenza che non può essere compreso razionalmente, posseduto tramite il calcolo. Il «disincanto» è di conseguenza una formula perfetta per catalogare il processo che stiamo indagando: possiamo usare qualsiasi merce senza capirne il reale funzionamento – pur potendolo apprendere a livello potenziale, proprio perché nulla ci è razionalmente precluso –, sfruttando di fatto la funzionalità della materia senza curarci della sua fisionomia.

Alla luce di ciò, è possibile affiancare senza alcuna resistenza tale linguaggio matematico all'automatismo della percezione di cui ha parlato Sklovskij, dati i termini del tutto simili attraverso i quali il formalista russo presenta il fenomeno:

L'oggetto passa vicino a noi come imballato, sappiamo che cosa è, per il posto che occupa, ma ne vediamo solo la superficie. Per influsso di tale percezione, l'oggetto si inaridisce, dapprima solo come percezione, ma poi anche nella sua riproduzione [...]. Dal processo di algebrizzazione, di automatizzazione dell'oggetto, risulta una più ampia economia delle sue forze percettive: gli oggetti o si danno per un solo loro tratto, per es. per il suo numero; oppure si realizzano come in base ad una formula, anche senza apparire nella coscienza. (Šklovskij 1929: 81)

3.2 L'antimerce come oggetto: il perturbante

Il disincanto del mondo causa perciò quella deriva abitudinale e superficiale che la letteratura, in quanto pratica straniante, deve disinnescare attraverso lo spessore rinnovato della materia; in altre parole, dove la logica ufficiale – la dimensione del potere costituito – tende alla cosalità, a ghermire lo statuto ontologico della merce rendendola inerme supporto della coscienza e dell'ideologia, la logica sotterranea – la dimensione narrativa ed estetica – riattiva attraverso l'ospitalità offerta all'antimerce i tratti tipici dell'oggettualità, tra i quali spiccano l'antifunzionalità, l'autonomia e il valore corporale.

Difatti, uno dei compiti della *Thing Theory* consiste nel confutare il

celebre pensiero di Berkeley secondo il quale un albero che cade in una foresta disabitata non fa rumore: al contrario, la materia intesa come 'oggetto' può esistere indipendentemente dal soggetto, non riducendosi a mero destinatario della percezione umana. Marc Bloch condivide questa confutazione, chiedendosi cosa siano gli oggetti lontani dagli umani, come funzioni la loro vita al di fuori dell'esperienza sensibile e intellettiva:

Cosa "fanno" le cose senza di noi? Che aspetto ha la stanza che si è abbandonata? [...] Il fuoco nella stufa scalda anche se noi non ci siamo. Quindi nel frattempo avrà ben continuato a bruciare, nella stanza riscaldata. Ma non è tanto sicuro, è oscuro ciò che il fuoco ha fatto prima, ciò che i mobili hanno fatto durante la nostra assenza. [...] Ebbene: i topi ballano intorno al tavolo, ma cos'ha fatto o cos'è stato nel frattempo il tavolo? Il fatto più perturbante potrebbe proprio essere che tutto al nostro ritorno sia lì "come se nulla fosse stato". (Bloch 1930: 182)

Tradotto nel nostro vocabolario concettuale: come si comporta la materia quando passa dallo stato di cosa a quello di oggetto? In che modo ci si rapporta con le merci divenute per qualche ragione autonome e contrastive? Per descrivere la sensazione straniante scaturita da questo scontro con l'alterità degli oggetti, Bloch utilizza un termine per nulla casuale: «perturbante». Il perturbante – *unheimlich* in lingua originale – è una nozione proveniente dalla teoria psicoanalitica di Freud, adoperato per esprimere l'incontro con «quanto ci è noto da lungo tempo, con ciò che ci è familiare» (Freud 1919: 170) ma che in qualche modo si dimostra distante, estraneo e consueto allo stesso tempo, e, in generale, con «un qualcosa di rimosso che ritorna» (*ibid.*: 293). Così come il disincanto, anche il perturbante possiede una notevole valenza discorsiva: si tratta anzitutto del risvolto dato dalla discrasia fra due linguaggi diversi, quello razionale e quello irrazionale, quello logico propugnato e diffuso dal capitalismo e quello antilogico che gli resiste. Viene suscitata una sensazione perturbante quando la lingua – la lingua 'matematica' del mercato – non riesce a star dietro alle cose, a rappresentare il reale, ad ammansirlo. Se il disincanto sanciva una vittoria della parola sulla cosa, il perturbante qui indagato è piuttosto una vittoria – o meglio, come vedremo, una rivincita – della cosa sulla parola. Dati questi caratteri, il perturbante emerge come concetto estremamente simile allo straniamento di Šklovskij, per quanto le due formulazioni conservino aspetti peculiari e specificità proprie derivanti dai rispettivi campi disciplinari e d'indagine. Risulta perciò proficuo riprenderlo brevemente al fine di

tracciare un corrispettivo antinomico rispetto alla discorsività legata alla cosalità, e per presentare le modalità attraverso le quali la letteratura di inizio Novecento ha risposto in qualità di voce dissidente all'imperativo della funzionalità e della razionalità propugnato dal capitalismo.

All'interno del saggio, Freud elenca varie situazioni perturbanti, prendendo a piene mani da eloquenti testimonianze letterarie. Ciò che ci interessa è un caso specifico, ovvero il rapporto che si viene ad instaurare con un'entità materiale che si rivela – o sembra essere – improvvisamente indipendente, dotata di vita propria; detto in altri termini, ci interessa il perturbante che scaturisce quando un soggetto psichico si ritrova di fronte ad un oggetto, ad una merce – o meglio, ad un'antimerce – che assume i tratti dell'oggettualità. Nell'ottica della nostra ricerca, infatti, il «rimosso» di cui parla Freud è proprio l'oggetto, la materia che riaffiora autonoma e contrastiva dopo essere stata sottomessa dalla logica capitalistica e ridotta a cosa. Il perturbante non si attiva limitatamente all'incontro con un automa, un essere a metà tra l'organico e l'inorganico, vivo e morto, come supponeva Jentsch (*ibid.*: 277) – da cui Freud parte per la sua personale elaborazione; perturbante è l'intera materia che si ribella al soggetto – l'individuo borghese –, che riacquista la propria autosufficienza ontologica e che per questo provoca all'intelletto emozioni contrastanti. Si viene colpiti da un sentimento perturbante quando ci si imbatte nel ricordo e nel residuo di un'epoca nella quale il mondo ci sfidava ancora con la propria alterità, in cui il mercato non aveva ancora sovrascritto la realtà fenomenica circondandoci di merci sottomesse, in cui Robinson Crusoe non aveva ancora trasformato la materia dell'isola in utensili. Il termine tradotto come «superato», «*überwunden*», può essere reso anche come «vinto»; ci si ritrova in una situazione perturbante quando riemerge con prepotenza qualcosa che pensavamo di aver vinto, sconfitto, proprio come nel caso di una merce che improvvisamente esplose di senso autonomo, che si staglia autosufficiente, che interrompe il consueto processo di proiezione informativa perpetuata dal borghese consumatore. Il sentimento perturbante oggi è così tanto incisivo e capillare proprio perché coadiuvato dalla presenza a dir poco massiva di cose familiari, consuete e confortevoli; le entità materiali che innescano tale fenomeno non sono elementi soprannaturali, fuori dall'ordinario, ma si rivelano al contrario oggetti che un tempo sarebbero stati considerati quotidiani, abitudinali – per citare Freud, qualcosa che «ci è noto da lungo tempo». Sintetizzando, perturbante è la merce che dallo stato di cosa ritorna a quello di oggetto, che da quotidiana e protesa diventa misteriosa e distaccata, che da merce si fa antimerce, che dalla totale sottomissione si impadronisce di autonomia, che dissolve la propria

familiarità sfidandoci con una rinnovata e spietata alterità.

A tal proposito, conviene ora aprire una breve parentesi etimologica, la quale può svelarci più chiaramente i connotati specifici del fenomeno che stiamo analizzando. È fondamentale notare infatti che *heimlich* – il contrario di *unheimlich* – significhi letteralmente più “domestico” che “familiare, consueto, abitudinale”, dal momento che si tratta di un’aggettivazione data dalla parola *heim*, casa.

L’allusione alla casa mi sembra assolutamente capitale, e imprescindibile per una comprensione esauriente del significato del termine e del concetto che esso veicola: non c’è nulla di più familiare di ciò che troviamo in casa nostra, e di conseguenza non c’è nulla che possa causarci un sentimento più perturbante, angosciante e straniante del ritrovare un elemento domestico al di fuori del suo statuto ordinario. Traslato nel nostro discorso, il riferimento alla dimensione casalinga traccia una perfetta antinomia rispetto a quanto indagato nel sottoparagrafo precedente: se il capitalismo, attraverso il disincanto, “addomestica” la materia, la rende “di casa”, il perturbante mira a “de-addomesticarla”, a disperderne la familiarità liberandola dalle mura domestiche. D’altronde, la casa, intesa come spazio privato, come porzione della realtà ritagliata per uso personale e protetta dal resto del mondo, è stata forse la prima vera invenzione della ragione borghese: il borghese “si apparta” nel suo “appartamento”, un vero e proprio microcosmo sul quale ha il pieno controllo; Robinson Crusoe ha lasciato un modello fortunato, avendo di fatto trasformato l’intera isola in casa sua. Non sorprende dunque che il perturbante, in qualità di fenomeno antagonista alla logica capitalistica, attacchi e invada proprio tale dimensione concettuale. Basti pensare all’Odradek di Kafka, il padre concettuale dell’intera materia dissidente che viene ospitata dalla letteratura a partire dal modernismo: un incrocio tra un automa e un rocchetto di fili che abita abusivamente la dimora di un Padre di famiglia, perfetta incarnazione del borghese, suscitandogli una dilaniante preoccupazione (Kafka 1919).

Concludendo: è il perturbante il modello discorsivo che trasforma la merce in oggetto, o, meglio, che restituisce ad una cosa i caratteri propri dell’oggettualità, quali l’autonomia, l’inconoscibilità, la natura contrastiva, l’antifunzionalità e soprattutto il valore corporale – Šklovskij scriveva: «per sentire gli oggetti, per far sì che la pietra sia di pietra, esiste ciò che si chiama arte» (Šklovskij 1929: 82). Ciò che era stato forzatamente nascosto e soppresso nella quotidianità casalinga ritorna e sfida il borghese che aveva avuto la presunzione di possederlo, quest’ultimo ormai incapace di razionalizzarlo con le parole corrette; è in questa forma di narrativa straniante che la materia ottiene la sua agognata rivincita.

4. Gli oggetti stranianti in *Solid Objects* di Woolf: una triade materica

In maniera sempre più incisiva, lo straniamento si configura allora come un'istanza drasticamente politica e nella fattispecie sediziosa: esercitando una «sottrazione dell'oggetto all'automatismo della percezione» (*ibid.*: 83), esso è capace di traslare la materia dal piano della cosalità – merce – a quello dell'oggettualità – antimerce –, contrastando le logiche culturali capitalistiche e proponendo un'alternativa alla sua narrazione egemone. Infrangendo la relazione percettiva tra soggetto e oggetto tramite l'utilizzo di una precisa figuralità straniante – un difetto funzionale, una resa conoscitiva, un'evidenziazione dei connotati fisici e quindi dell'alterità propria della materia, e così via –, i testi letterari di inizio Novecento rivendicano una politicità intensa, silenziosa e sotterranea come i contenuti repressi che veicolano e che tentano di far riemergere nello scenario storico.

Gli autori e le autrici del modernismo intrattengono un nuovo rapporto con la realtà circostante caratterizzato dal suo svelarsi improvviso: al posto dell'allusività, della trasparenza semantica tipica delle cose, riscontriamo il trionfo della concretezza, della corporeità opaca degli oggetti. Come scrive Fusillo, è con la pratica modernista che «un'attrazione per la materialità degli oggetti [...] diventa il perno di un nuovo tipo di feticismo. È l'alterità della materia bruta, spesso di oggetti del tutto banali, ad attrarre adesso gli artisti» (Fusillo 2012: 141). La fisicità materica, in quanto forma massima di alterità rispetto all'io pensante, diventa lo strumento utile a distorcere la percezione del soggetto; il fascino esercitato dalla rinnovata oggettualità della realtà riesce a piegare le logiche razionali della visione.

Esaminiamo brevemente un racconto di Virginia Woolf in qualità di campione esemplare di quanto detto finora.

Solid Objects di Woolf si apre con un incipit incredibilmente esplicito e anticipatore nei confronti delle declinazioni tematiche che offrirà nel corso della sua breve estensione:

The only thing that moved upon the vast semicircle of the beach was one small black spot. As it came nearer to the ribs and spine of the stranded pilchard boat, it became apparent from a certain tenuity in its blackness that this spot possessed four legs; and moment by moment it became more unmistakable that it was composed of the persons of two young men. Even thus in outline against the sand there was an unmistakable vitality in them; as indescribable vigour in the approach and withdrawal of the bodies, slight though it was, which proclaimed

some violent argument issuing from the tiny mouths of the little round walking-stick on the right-hand side. [...] "Politics be damned!" issued clearly from the body on the left-hand side, and, as these words were uttered, the mouths, noses, chins, little moustaches, tweed caps, rough boots, shooting coats, and check stockings of the two speakers became clearer and clearer; the smoke of their pipes went up into the air; nothing was so solid, so living, so hard, red, hirsute and virile as these two bodies for miles and miles of sea and sandhill. (Woolf 1972: 79)

Bisogna innanzitutto considerare la regia attraverso cui viene introdotta la vicenda. Sembra davvero di trovarsi davanti ad un'inquadratura cinematografica: il lettore-spettatore è chiamato ad osservare il mondo narrato per mezzo di uno zoom progressivo, di un avvicinamento della telecamera alla scena. Il fattore visivo e il processo percettivo appaiono subito come due fra le maggiori coniugazioni tematiche del testo: il racconto inizia tramite una focalizzazione esterna completamente neutrale che si limita a descrivere una scena senza alcuna introspezione psicologica. La natura pittorica della scrittura di Woolf traspare qui alla sua massima intensità; tuttavia, si tratta di una visione difficoltosa, intralciata dalla lontananza fra soggetto e oggetto, fra il lettore-spettatore chiamato ad osservare e i due personaggi sulla scena. La percezione dei primi due oggetti che appaiono nella vicenda – i corpi dei due personaggi – è difettosa perché non riesce a disporre correttamente ciò che ha davanti. Quello che inizialmente è solo un piccolo puntino nero e amorfo si scopre successivamente avere quattro gambe, per poi dare forma a due corpi; infine, i due corpi vengono esaurientemente delineati nei loro componenti materiali: bocche, nasi, menti, berretti, giacche, etc.

Inoltre, tra le righe appare una seconda configurazione tematica: l'interesse per la composizione materica dei due corpi. L'imparziale voce narrante è ben attenta a sottolineare la netta distinzione che intercorre tra il punto nero iniziale e la spiaggia che domina la scena: i due corpi che scaturiscono dalla corretta visualizzazione di quel punto nero vengono definiti la cosa più «solid» all'orizzonte, fortemente contrapposti alla natura eterea, sfuggente e soprattutto immateriale del resto del paesaggio. I due personaggi sono l'unico elemento percepibile, l'unica cosa visibile e quindi menzionabile perché distinta, palpabile, concreta. L'attenzione volta alla corporeità dei due individui, alla loro fisicità rappresentata dai movimenti vigorosi ed energici, coadiuva tale contrasto nei confronti dell'ambiente. Traspaiono chiari anche la fascinazione per la solidità di corpi così dinamici e vivi e il soddisfacimento estetico garantito da questa visione.

Se finora si è evidenziata una sostanziale uguaglianza fra i due personaggi data dall'uniformità dei loro corpi descritti tramite gli stessi termini, la loro differenza in realtà non può non essere più abissale. I due, a causa di un litigio, una volta tornati sulla terraferma si apprestano a cercare un oggetto da usare come arma da lancio contro l'altro; sarà proprio questa modalità di ricerca a separarli irrimediabilmente.

So Charles, whose stick had been slashing the beach for half a mile or so, began skimming flat pieces of slate over the water; and John, who had exclaimed "Politics be damned!" began burrowing his fingers down, down, into the sand. And his hand went further and further beyond the wrist, so that he had to hitch his sleeve a little higher, his eyes lost their intensity, or rather the background of thought and experience which gives an inscrutable depth to the eyes of grown people disappeared, leaving only the clear transparent surface, expressing nothing but wonder, which the eyes of young children display. No doubt the act of burrowing in the sand had something to do with it. He remembered that, after digging for a little, the water oozes round your finger-tips; the hole then becomes a moat; a well; a spring; a secret channel to the sea. As he was choosing which of these things to make it, still working his fingers in the water, they curled round something hard – a full drop of solid matter – and gradually dislodged a large irregular lump, and brought it to the surface. (*Ibid.*: 80)

Se Charles si limita ad utilizzare i primi oggetti capitati sotto tiro, i ciottoli intorno a lui, John invece impiega ogni sua attenzione e sforzo a scavare nella sabbia, sempre più in profondità, per poi trovare finalmente «a large irregular lump». Il testo sottolinea così la differenza gnoseologica che i personaggi del modernismo vivono attraverso l'uso dell'epifania, della ricerca del recondito e dell'elemento straniante¹: se Charles si sofferma sull'aspetto superficiale della realtà, non si cura di cercare un'arma migliore e più utile al suo scopo, al contrario John si sforza di sprofondare nella dimensione più intima e interiore del mondo circostante. Il primo si concentra su una visione epidermica delle cose, il secondo ne dissepellisce l'essenza più nascosta. Lo scavare compulsivo nella sabbia è sapiente metafora dell'indagine conoscitiva attraverso le pieghe dell'apparenza. Lo sguardo di John, descritto così accuratamente, favorisce questa sua inclinazione: è lo sguardo di un bambino – «the eyes of young children» – e tale è la sua

¹ Per un maggiore approfondimento, cfr. Tortora – Volpone 2019.

conoscenza del mondo, in una percezione costellata da continue sorprese e stupore. John scava nella sabbia come farebbe un bambino che gioca, aspettandosi di trovare chissà quale tesoro, quale meraviglia, in una visione del mondo ancora vergine e tormentata dalla curiosità percettiva che soltanto una conoscenza incompleta può permettere. Ogni cosa per un bambino può costituire un'*ostranenia*, dato che tutto può essere potenzialmente inedito.

Ma John trova davvero qualcosa: un oggetto la cui prima caratteristica evidenziata è, non a caso, la solidità materica.

When the sand coating was wiped off, a green tint appeared. It was a lump of glass, so thick as to be almost opaque; the smoothing of the sea had completely worn off any edge or shape, so that it was impossible to say whether it had been bottle, tumbler or window-pane; it was nothing but glass; it was almost a precious stone. You had only to enclose it in a rim of gold, or pierce it with a wire, and it became a jewel; part of a necklace, or a dull, green light upon a finger. (*Ibid.*)

L'oggetto viene subito visualizzato e analizzato nelle sue componenti materiche più immediate: il colore, la consistenza e la forma – «green», «thick», «worn off any edge or shape». Sono proprio il cromatismo, l'aspetto tattile e la sagoma a instaurare un principio di fascinazione. Inoltre, il pezzo di vetro possiede un'origine indecifrabile: è chiaramente qualcosa di rotto, ma è impossibile risalire alla forma primitiva e alla sua funzione. Il feticismo materico scaturisce a partire dal suo dato straniante: la natura misteriosa del 'corpo' dell'oggetto è fattore di attrazione per John, e il fatto di non poter comprenderne la provenienza lo ricopre di una valenza magica irresistibile.

Tuttavia, l'origine non è un fattore totalizzante. Ciò che più interessa al protagonista – da notare il repentino cambio di focalizzazione, da esterna a interna – è la funzione futura dell'oggetto, che lo eleva da semplice e inutile residuo di una bottiglia a gioiello prezioso.

La trasfigurazione ideale non si ferma qui. Anzi, la descrizione straborda presto in un delirio immaginifico:

Perhaps after all it was really a gem; something worn by a dark Princess trailing her finger in the water as she sat in the stern of the boat and listened to the slaves singing as they rowed her across the bay. Or the oak sides of a sunk Elizabethan treasure-chest had split apart, and, rolled over and over, over and over, its emeralds had come at last to shore. (*Ibid.*: 80-1)

La facoltà mitopoietica propria degli oggetti è lampante: John ricostruisce mentalmente vere e proprie narrazioni riguardo alla provenienza di un mero pezzo di vetro. L'attribuzione ad epoche lontane nello spazio – nel primo caso – e nel tempo – nel secondo – non fa che confermare il fascino irresistibile esercitato dall'alterità materica: più l'oggetto appartiene ad una dimensione distante e straniante rispetto a quella comune, incomparabile a quella del soggetto, più il soggetto ne è attratto, imprigionato da questa loro discrepanza.

Non solo, ma la specifica composizione materica dell'oggetto non fa che accrescere la misticità che lo caratterizza: il vetro è infatti il materiale magico per eccellenza, detentore di poteri soprannaturali dall'alba della letteratura fantastica (Ceserani 1996; Brown 2015). Soprattutto, il vetro permette una distorsione percettiva, modifica la visione delle cose, causando un'ipnosi in cui John cade subito quando, per l'appunto, lo utilizza come lente:

John turned it in his hands; he held it to the light; he held it so that its irregular mass blotted out the body and extended right arm of his friend. The green thinned and thickened slightly as it was held against the sky or against the body. (*Ibid.*: 81)

Si tratta di una seduzione che è causata soprattutto dalla solidità – corporeità, materialità – così distinta dal paesaggio etereo in cui ha trovato l'oggetto, dalla sabbia e dal mare:

It pleased him; it puzzled him; it was so hard, so concentrated, so definite an object compared with the vague sea and the hazy shore. (*Ibid.*)

Alla fine, John conserva il pezzo di vetro in tasca e lo porta con sé, sancendo l'inizio della sua relazione feticistica e, di fatto, anche del deterioramento della sua vita:

John, after looking at the lump for a moment, as if in hesitation, slipped it inside his pocket. That impulse, too, may have been the impulse which leads a child to pick up one pebble on a path strewn with them, promising it a life of warmth and security upon the nursery mantelpiece, delighting in the sense of power and benignity which such an action confers, and believing that the heart of the stone leaps with joy when it sees itself chosen from a million like it, to enjoy this bliss instead of a life of cold and wet upon the high road. "It might so

easily have been any other of the millions of stones, but it was I, I, I!" .
(*Ibid.*)

Di questo passo, oltre al rinnovato riferimento ad una dimensione infantile, bisogna evidenziare la forte antropomorfizzazione che subisce l'oggetto, qui in possesso di un cuore, di emozioni e addirittura in grado di pensare o parlare; si recupera l'affinità all'automa tipica del perturbante.

Il pezzo di vetro comincia così ad abitare e influenzare insistentemente la vita di John: da semplice oggetto di contemplazione – che sfiora l'ipnosi – mette in moto infine un vero e proprio collezionismo patologico nei confronti di tutto ciò che in virtù della componente materica – forma, colore, consistenza, composizione – possa ricordargli l'archetipo tanto attraente:

So John found himself attracted to the windows of curiosity shops when he was out walking, merely because he saw something which reminded him of the lump of glass. Anything, so long as it was an object of some kind, more or less round, perhaps with a dyng flame deep sunk in its mass, anything – china, glass, amber, rock, marble – even the smooth ovale egg of a prehistoric bird would do. He took, also, to keeping his eyes upon the ground, especially in the neighbourhood of waste land where the household refuse is thrown away. Such objects often occurred there – thrown away, of no use to anybody, shapeless, discarded. In a few months he had collected four or five specimens that took their place upon the mantelpiece. They were very useful, too, for a man who is standing for Parliament upon the brink of a brilliant career has any number of papers to keep in order – address to constituents, declarations of policy, appeals for subscriptions, invitations to dinner, and so on. (*Ibid.*: 82)

Gli ultimi periodi introducono la dicotomia tra merce e antimerce, funzionale e antifunzionale, produttivo e non-produttivo di cui abbiamo discusso. Va immediatamente notato che il mondo del lavoro di John dominato dall'attivismo politico viene avvicinato all'immondizia, al regno del ciarpame, rispettando appieno la bi-logica antinomica architettata da Orlando ne *Gli oggetti desueti*. John rinuncia ad un importante discorso ai suoi elettori al fine di recuperare un altro oggetto fascinoso. Anteporrà, per così dire, l'antimerce alla merce, l'inutilità di un rifiuto trovato per strada alla produttività della sua carriera politica:

One day, starting from his rooms in the Temple to catch a train in order to address his constituents, his eyes rested upon a remarkable

object lying half-hidden in one of those little borders of grass which edge the bases of vast legal buildings. He could only touch it with the point of his stick through the railings; but he could see that it was a piece of china of the most remarkable shape, as nearly resembling a starfish as anything – shaped, or broken accidentally, into five irregular but unmistakable points. The colouring was mainly blue, but green stripes or spots of some kind overlaid the blue, and lines of crimson gave it a richness and lustre of the most attractive kind. John was determined to possess it; but the more he pushed, the further it receded. At length he was forced to go back to his rooms and improvise a wire ring attached to the end of a stick, with which, by dint of great care and skill, he finally drew the piece of china within reach of his hands. As he seized hold of it he exclaimed in triumph. At that moment the clock struck. It was out of the question that he should keep his appointment. The meeting was held without him. But how had the piece of china been broken into this remarkable shape? A careful examination put it beyond doubt that the star shape was accidental, which made it all the more strange, and it seemed unlikely that there should be another such in existence. Set at the opposite end of the mantelpiece from the lump of glass that had been dug from the sand, it looked like a creature from another world – freakish and fantastic as a harlequin. It seemed to be pirouetting through space, winking light like a fitful star. (*Ibid.*: 82-3)

Il cambio repentino tra il pensiero dell'appuntamento perso e quello nevrotico che si chiede la provenienza e la causa della forma del pezzo di porcellana dimostra la deriva feticistica – di feticismo dell'antimerce – di John, ormai del tutto disinteressato alla sua esistenza attiva a favore del predominio della vita contemplativa legata agli oggetti. John si inserisce così nella dimensione dei contenuti repressi e socialmente condannabili, della logica debole: non segue la via del profitto, bensì si rifugia nello specchio negativo della ragione dominante.

Anche qui, come con il pezzo di vetro, si sottolinea immediatamente il fattore puramente cromatico; anche qui l'origine dell'oggetto è misteriosa e perciò fascinosa; anche qui la ormai incontrollabile capacità immaginifica di John riesce a trasformare un semplice frammento di porcellana in qualcosa di diverso e prezioso, in questo caso una stella marina che diventa agli occhi del protagonista un astro vero e proprio. John stesso pone l'attenzione sull'incredibile unicità dell'oggetto in questione, la singolarità estetica permessa dalla sua fortuita rottura: non ci potrà mai essere qualcosa di somigliante o equiparabile. Infine, si insiste ancora una volta sull'alterità materica – fonte di straniamento – che condividono i due oggetti protagonisti della vicenda:

viene addirittura ipotizzata esplicitamente la provenienza «from another world», una dimensione diversa dalla nostra, distante e irraggiungibile. Il soggetto e l'oggetto sono ora davvero lontanissimi, entrambe 'creature' appartenenti ad universi lontani. Anzi, l'attenzione isterica per la componente materiale porta John persino a comparare a livello corporeo e materico i due oggetti, tormentato dalla dilaniante incomunicabilità e dalla distanza delle due dimensioni di provenienza:

The contrast between the china so vivid and alert, and the glass so mute and contemplative, fascinated him, and wondering and amazed he asked himself how the two came to exist in the same world, let alone to stand upon the same narrow strip or marble in the same room. The question remained unanswered. (*Ibid.*: 83)

In poco tempo il collezionismo di John raggiunge un livello patologico tale da allontanarlo del tutto dal lavoro: la contemplazione e la ricerca dei suoi amati oggetti sostituisce l'attività della sua carriera politica. Ormai non si preoccupa più nemmeno di restituire un'utilità agli scarti che trova trasformandoli in fermacarte. La dimensione estetica e decorativa annichisce quella pratica; l'antimerce vince sulla merce, la logica dell'antifunzionalità sul funzionale, l'imperativo categorico del progresso fondato sullo sfruttamento della materia viene sdoganato dal fascino della materialità fine a sé stessa:

The finest specimens he would bring home and place upon his mantelpiece, where, however, their duty was more and more of an ornamental nature, since papers needing a weight to keep them down became scarcer and scarcer. He neglected his duties, perhaps, or discharged them absent-mindedly, or his constituents when they visited him were unfavourably impressed by the appearance of his mantelpiece. At any rate he was not elected to represent them in Parliament. (*Ibid.*: 84)

Sul finire del racconto appare il terzo oggetto protagonista, l'ultimo degli idoli misteriosi che spiccano per la loro componente corporale sul resto della collezione ormai immane di robbaccia:

John had been that day to Barnes Common, and there under a furze bush had found a very remarkable piece of iron. It was almost identical with the glass in shape, massy and globular, but so cold and

heavy, so black and metallic, that it was evidently alien to the earth and had its origin in one of the dead stars or was itself the cinder of a moon. It weighed his pocket down; it weighed the mantelpiece down; it radiated cold. And yet the meteorite stood upon the same ledge with the lump of glass and the star-shaped china. (*Ibid.*: 84-5)

La triade materica è completa: un pezzo di vetro, un pezzo di porcellana e un pezzo di ferro meteoritico, in un climax ascendente di durezza e solidità. Per l'ennesima volta si dà grande importanza alla componente fisica dell'oggetto – forma, consistenza, peso, colore, e in aggiunta anche temperatura. Ma l'alterità materiale è ora massima. Il pezzo di ferro è espressamente descritto come un qualcosa proveniente dallo spazio, dalla dimensione più distante e straniante che la mente umana possa immaginare.

Si potrebbe ora riflettere sulla provenienza ipotetica degli ultimi due oggetti per tracciare un'ulteriore linea tematica progressiva: se infatti il pezzo di porcellana viene immaginato come una stella marina, proveniente dunque dall'oceano, il pezzo di ferro sarebbe invece nativo dello spazio siderale. L'alterità che questi due oggetti devono trasmettere viene allora coniugata attraverso il riferimento ai due territori distanti e inesplorati per eccellenza, i due alter-mondi principi dell'immaginario collettivo: l'oceano nell'epoca premoderna e lo spazio interstellare in quella moderna. Due oggetti provenienti da due realtà così misteriose non possono non affascinare in virtù della loro estraneità. John ha necessità di architettare fantasie intorno alla materia con la quale entra in contatto, in una disperata rievocazione di quell'incantamento, di quella fascinazione immaginifica e irrazionale della realtà che il capitalismo e la logica della merce avevano annichilito tramite il calcolo e il mercato; come scrive Capoferro in merito ai caratteri del romanzo modernista, è «un'apertura all'improvvisa alterità del quotidiano, che si rivela sublime» (Capoferro 2019: 52).

Il racconto ha uno sviluppo circolare, concludendosi nello stesso modo in cui è cominciato, ovvero con un incontro fra John e Charles durante il quale i due si trovano in disaccordo. È però tutto speculare rispetto all'incipit, dal momento che stavolta non si scatena una vera e propria lite fra i due bensì Charles abbandona definitivamente John senza tentare di convincerlo o di esporre le proprie opinioni:

He leaned back in his chair now and watched Charles lift the stones on the mantelpiece a dozen times and put them down emphatically to mark what he was saying about the conduct of the Government, without once noticing their existence.

“What was the truth of it, John?” asked Charles suddenly, turning and facing him. “What made you give it up like that all in a second?”

“I’ve not given it up,” John replied.

“But you’ve not the ghost of a chance now,” said Charles roughly.

“I don’t agree with you there,” said John with conviction. Charles looked at him and was profoundly uneasy; the most extraordinary doubts possessed him; he had a queer sense that they were talking about different things. He looked around to find some relief for his horrible depression, but the disorderly appearance of the room depressed him still further. What was that stick, and the old carpet bag hanging against the wall? And then those stones? Looking at John, something fixed and distant in his expression alarmed him. He knew only too well that his mere appearance upon a platform was out of the question.

“Pretty stones,” he said as cheerfully as he could; and saying that he had an appointment to keep, he left John – for ever. (Woolf 1972: 85-6)

Assistiamo così anche al terzo e ultimo cambio di focalizzazione, ora incentrata sul personaggio di Charles: se per la totalità delle vicende narrate avevamo adottato il punto di vista di John, rapportandoci alle cose che vedeva condividendone le emozioni e le sensazioni, il lettore è ora bruscamente sbalzato dietro la percezione dell’altro personaggio – speculare al protagonista sin dall’inizio, sin da quando hanno scelto le armi da lancio per combattersi. Charles non trova alcun fascino negli oggetti che John ha nevroticamente collezionato, anzi gli causano una forte depressione; per lui sono delle semplici «stones», non certo gioielli preziosi o stelle marine o frammenti lunari. Il lettore è chiamato a forza a condividere questa opinione, in un continuo gioco prospettico che mira efficacemente a tale effetto straniante.

Ecco allora che *Solid Objects* si inserisce appieno nel versante anticonformista e dissidente proprio del fenomeno letterario secondo Francesco Orlando, adoperando tramite il protagonismo della materia garantito dalla *Thing Theory* strategie retoriche tipiche dello straniamento – soprattutto sul piano dispositivo e inventivo. L’oggetto, l’antimerce, l’elemento perturbante, tutto ciò che viene esiliato dall’imperativo del profitto e dalla dittatura del calcolo viene investito da un’imprescindibile valenza politica. La letteratura disinnesci le abitudini percettive e converte la cosalità in oggettualità, la merce in antimerce; così facendo il borghese da padrone di casa – e quindi fabbricatore di realtà – si ritrova prigioniero di una fascinazione causata dallo straniamento epifanico, vittima della stessa materia che credeva di possedere.

Bibliografia

- Bloch, Ernst, *Spuren* (1930), trad. it. *Tracce*, Milano, Garzanti, 2019.
- Bodei, Remo, *La vita delle cose*, Roma-Bari, Laterza, 2011.
- Boym, Svetlana, "Poetics and Politics of Estrangement: Victor Shklovsky and Hannah Arendt", *Poetics Today*, 26.4 (2005): 581-611.
- Brown, Bill, *A Sense of Things. The Object Matter of American Literature*, Chicago, University of Chicago Press, 2003.
- Brown, Bill (ed.), *Things*, Chicago, University of Chicago Press, 2004.
- Brown, Bill, *Other Things*, Chicago, University of Chicago Press, 2015.
- Ceserani, Remo, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996.
- Compagnon, Antoine, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun* (1998), trad. it. *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, Torino, Einaudi, 2000.
- De Cristofaro, Francesco Viscardi, Marco (eds.), *Il borghese fa il mondo. Quindici accoppiamenti giudiziosi*, Roma, Donzelli Editore, 2017.
- Freud, Sigmund, *Das Unheimliche* (1919), trad. it. "Il perturbante", in Id., *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 2018: 267-311.
- Fusillo, Massimo, *Feticci*, Bologna, il Mulino, 2012.
- Kafka, Franz, *Ein Landarzt* (1919), trad. it., *Un medico di campagna*, Firenze, Passigli, 2017.
- Matte Blanco, Ignacio, *The Unconscious as Infinite Sets. An Essay in Bi-Logic* (1975), trad. it., *L'inconscio come insieme infiniti. Saggio sulla bi-logica*, Torino, Einaudi, 2000.
- Lukács, György, *Geschichte und Klassenbewußtsein: Studien über marxistische Dialektik* (1923), trad. it. *Storia e coscienza di classe*, Milano, SugarCo Edizioni, 1991.
- Orlando, Francesco, *Due letture freudiane: Fedra e Il misantropo*, Torino, Einaudi, 1990.
- Id., *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1992.
- Id., *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 2015.
- Šklovskij, Viktor, "L'arte come procedimento" (1929), trad. it. di Cesare de Michelis e Renzo Oliva, *I formalisti russi*, Ed. Tzvetan Todorov, Torino, Einaudi, 2003: 75-94.
- Sullam, Sara - Canani, Marco (eds.), *Parallaxes: Virginia Woolf Meets James Joyce*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle-upon-Tyne, 2014.
- Tihanov, Galin, "The Politics of Estrangement: The Case of the Early Shklovsky", *Poetics Today*, 26.4 (2005): 665-96.

Tortora, Massimiliano - Volpone, Annalisa, *Il romanzo modernista europeo. Autori, forme, questioni*, Roma, Carocci, 2019.

Weber, Max, *Wissenschaft als Beruf* (1919), trad. it. *La scienza come professione*, Torino, Einaudi, 2004.

Woolf, Virginia, "Solid Objects", in *A haunted House, and Other Short Stories*, New York, Harcourt Inc., 1972.

L'autore

Aldo Baratta

Dottorando di ricerca in Italianistica presso Sapienza Università di Roma con un progetto dal titolo "Gli oggetti nella letteratura capitalista. Tra consenso e dissenso". Da novembre 2021 è *visiting scholar* presso Sorbonne Université. Si occupa di teoria e comparatistica letteraria, con un interesse particolare verso la Thing Theory, i legami fra letteratura e capitalismo, il dialogo tra discipline scientifiche e discipline umanistiche e il riuso di miti e archetipi nella narrativa contemporanea.

Email: aldo.baratta@uniroma1.it

L'articolo

Data invio: 30/10/2021

Data accettazione: 31/03/2022

Data pubblicazione: 30/05/2022

Come citare questo articolo

Baratta, Aldo, "Lo straniamento e la *Thing Theory*: l'oggettualità come antilogica di dissenso", *Straniamenti*, Eds. S. Adamo - N. Scaffai - M. Pusterla - D. Watkins, *Between*, XII.23 (2022): 23-47, www.betweenjournal.it/

Beyond Suvin: Rethinking Cognitive Estrangement

Simona Bartolotta

Abstract

This article proposes a reconceptualization of Darko Suvin's notion of cognitive estrangement through affordance theory. Specifically, science-fictional estrangement is redescribed as the creation of fictional world-affordances imbued with cognitive potential. This perspective, drawing from traditional SF criticism, cognitive literary studies, and post-critical literary theory, allows taking the study of SF beyond the coordinates of critique and critical theory. On account of the profound influence of theorists such as Darko Suvin and Carl Freedman, such a critical theory has so far been the primary rhetorical and critical mode of this branch of genre criticism.

Keywords

Cognitive estrangement; Science fiction; Cognitive studies; Affordance theory; Postcritique

Beyond Suvin: Rethinking Cognitive Estrangement

Simona Bartolotta

What are we talking about when we talk about science fiction (SF)? To this day, genre theorists and SF critics are still trying to find a satisfactory answer to this question. One of the most famous and influential attempts at an all-encompassing definition of SF dates back to the 1970s, with Darko Suvin and his theory of cognitive estrangement. In this article, I will first discuss Suvin's cognitive estrangement, Carl Freedman's cognition effect, and some insights from Heideggerian aesthetics in order to indicate some directions in which the study of SF, and in particular of the genre's distinctive use of estrangement, can be expanded through contributions from the field of cognitive literary studies (which so far has failed to develop a sustained interest in SF or genre fiction in general), and I will show how this expansion participates in a larger ongoing debate in the humanities about the limits of critique and critical theory. I will then propose a new definition of science-fictional cognitive estrangement as a non-mutually-exclusive alternative to Suvin's own formulation, and I will illustrate it through a reading of Ted Chiang's SF novella "Story of Your Life", concluding with a final remark on the role of language and indeterminacy in science-fictional estrangement.

Although the notion of cognitive estrangement features in Suvin's critical writings on SF as early as 1972, its best-known formulation is to be found in his 1979 study *Metamorphoses of Science Fiction*, now considered a landmark in the history of SF criticism. Suvin presents cognitive estrangement as the key to grasping the true nature of the notoriously slippery literary category of SF, which he defines as follows: «a literary genre whose necessary and sufficient conditions are the presence and interaction of estrangement and cognition, and whose main formal device is an imaginative framework alternative to the author's empirical environment» (Suvin 1979: 7-8). Deeply preoccupied with the problem of establishing the literary worth of SF, Suvin maintains that, if we are to pass any sort of «value-judgement» on works in this genre, it is first necessary to confront what he calls the «*empirical realities* of SF» with its «*historical potentialities*»

(*ibid.*: viii). Accordingly, we should eschew considerations based on the genre's distinctive thematic concerns, such as its engagement with science and technology or its future-oriented scope, and focus instead on what later in *Metamorphoses* will be called "novum", that is, the element(s) of radical novelty that determines the difference between the imaginative world of the text and our own. As indexes of the "empirical reality" posited in the text, and in spite of their constitutional alterity, novums (and, by extension, the textual worlds they generate) are granted an ontological status of "non-impossibility" within the frame of the «cognitive (cosmological and anthropological) norms of the author's epoch» (*ibid.*), and it is in this sense that the particular form of estrangement that SF narratives engender is best described, precisely, as "cognitive estrangement."

Suvin openly acknowledges the debt that his theory of cognitive estrangement owes to the Russian Formalists, in particular Viktor Shklovsky and his concept of *ostranenie*, and to Bertolt Brecht's *Verfremdungseffekt*. The latter, in particular, fascinates Suvin on the account of its connections to the scientific outlook, through which Brecht aimed to foreground how the attitude of artistic estrangement is «both cognitive and creative» (*ibid.*; 6). If this specifically Suvinian conception of estrangement – i.e., the setting up of a cognitively-validated alternative to empirical reality – is what differentiates SF from realistic mainstream fiction, the presence of the cognitive element, on the other hand, sets the genre apart from sister forms of fantastic writing such as myth, the folktale, fantasy, and the pastoral. In Suvin's vision, in fact, all these genres fail in some way to open up the heuristic, genuinely revealing possibilities that the cognitive attitude grants SF, privileging instead, in their uncritical embracing of utter impossibility, reactionary stances, wish-fulfilment, and escapism (*ibid.*: 8). In a specular manner, however, there is as well a risk that undue insistence on the rational and scientific character of 'valuable' SF might translate into excessive indulgence in scientific and technological extrapolation, which Suvin sees as a juvenile and ultimately sterile pleasure that plagues lesser SF works. Thus, in a narrative where the two elements are correctly balanced, it so happens that «a cognitive – in most cases strictly scientific – element becomes a measure of aesthetic quality, of the specific pleasure to be sought in SF. In other words, the cognitive nucleus of the plot codetermines the fictional estrangement» (*ibid.*: 15). The clearly hierarchizing and prescriptive tendencies both implicitly and explicitly central to Suvin's arguments have been the focus of many of the objections levelled at them

through the years¹. In what follows, however, I wish to address a different aspect of Suvin's formulation of cognitive estrangement, not primarily in the attempt to offer a critique of or to supersede this model, but rather to suggest a parallel and complementary line of reasoning to Suvin's own.

To recapitulate, Suvin defines cognitive estrangement as the effect generated when the imaginative world postulated in the SF text triggers and stimulates a critical juxtaposition with the world of the author – or, in Suvin's vocabulary, the “zero world”. Although we should not forget his Formalist and Structuralist inspirations, possibly the strongest influence on Suvin's critical work, including his writings on SF, is Marxist thought. In *Metamorphoses*, he explicitly associates the cognitive interest of SF with «the rise of subversive social classes and their development of more sophisticated productive forces and cognitions», as opposed to the numbing escapism found in «second-rate SF» (*ibid.*: ix). He also affirms that, as used in his study, «the concept of “cognitiveness” or “cognition”... implies not only a reflecting of but also *on* reality», and that this «typical SF methodology... is a *critical* one, often satirical, combining a belief in the potentialities of reason with methodical doubt in the most significant cases» (*ibid.*: 10). Furthermore, in the context of his insistence on the close alliance between his idea of cognition and scientific thought, Suvin also points out that while «cognition is wider than science», the two concepts can be made to align more closely if one takes “science” «in a sense closer to the German *Wissenschaft*, French *science*, or Russian *nauka*, which include not only natural but also all the cultural or historical sciences and even scholarship» (*ibid.*: 13). Elsewhere, he openly contrasts “cognition” with “ideology”, writing that «the horizon of a modern, epistemologically self-conscious and self-critical *science or cognition*» is the only frame within which a truly critical attitude is possible, because this perspective alone can incorporate «the viewer (experimenter, critic) into the structure of what is being beheld (experiment, text)» (Suvin 1988: 49). In Suvin's conception, then, “cognition” constitutes an approach to historical understanding, critical in the Kantian sense, always open-ended but also always «codetermined by the social subject and societal interests» (Suvin 2010: 293), rebuffing final closure as it does unruly formlessness and responding to the «meta-principle» of «not only but also (or both/and)» (*ibid.*: 295). It is well worth noting here that at the heart of Fredric Jameson's seminal *The*

¹ Suvin himself later revised his appraisal of fantasy and related genres, too quickly dismissed in *Metamorphoses* as simplistic forms of “irrational” estrangement and thus intrinsically less “significant” than pure SF. See Suvin 2000.

Archaeologies of the Future lies a cognate conception of the estrangements performed by SF as fundamentally social, often expressed by direct reference to Suvin's pioneering work (see, for example, Jameson 2005: 63), and even, across the career-spanning selection of essays that forms the second part of the book, by anticipating some of Suvin's key intuitions (*ibid.*: 256).

No wonder, then, that this sociologically oriented approach, also due to Jameson's titanic influence, has informed the quasi-totality of SF criticism from its beginnings to the present day, greatly improving the latter's fertility and even its currency for mainstream literary criticism. Nevertheless, the possibility arises that Suvin's characterization of the source of the historical potentialities of the genre as "cognitive" (by which he roughly means, as we have determined, "socio-political" or "socio-politically aware," and allied with modern scientific thought) might have stalled the study of SF and non-mimetic fiction at large from the perspective of the extremely ample and variegated critical frameworks that fall under the rubric of cognitive studies. Suvin's cognition, in fact, arguably shares little with what is normally meant by the same term in the field of the cognitive sciences². Without necessarily displacing Suvin's meaning, which retains its own invaluable relevance for a vision of SF as a form chiefly concerned with social criticism, we can also wonder if and in what ways a theory of cognitive estrangement revised in the light of contemporary cognitive literary studies – and thus envisioning "cognition" as the subject matter of the cognitive sciences, that is, as the ensemble of mental processes and phenomena associated with perception, knowledge, memory, language use, emotion, and so forth – could contribute to the study of SF. Carl Freedman's notion of the cognition effect, which significantly re-examines some of the key points of Suvin's theory, and the Heideggerian conception of aesthetic defamiliarization (which, as I shall argue, offers unexpected contributions with a view to understanding the specificity of the type of estrangement produced by SF), both indicate some possibilities for integrating the cognitive outlook into a theory of science-fictional estrangement.

Freedman expounds his theory of the cognition effect in his 2000 study *Critical Theory and Science Fiction*, whose title already signals the influence

² In the account of *The MIT Encyclopedia of the Cognitive Sciences*, research in at least six general fields of enquiry on «questions about the mind» participates in the construction of a broad taxonomy of the cognitive disciplines. These are: philosophy; psychology; the neurosciences; computational intelligence; linguistics and language; culture, cognition and evolution (Wilson and Keil 1999: xii).

of Suvin's sociological approach on Freedman's work. Freedman's main proposition is that the category of "cognition" as employed by Suvin is at fault inasmuch as it ties the definition of what constitutes SF to extraliterary criteria – specifically, the attitudes and scientific principles which are recognized as empirically valid at the time of the composition of the text. Thus, Freedman's crucial argumentative move consists in detaching the meaning of "scientifically sound" from "cognitive" (a semantic identity which Suvin took for granted), and reconfigure the definition of SF on the basis of «the attitude of the text itself to the kind of estrangements being performed» (Freedman 2000: 18). On this account, SF generates what Freedman names, after Roland Barthes' *effet de réel*, "cognition effect". What is important to note here is that such reformulation, as Freedman argues, allows for a deeper understanding of SF not merely as the instantiation of a set of generic conventions, but rather as a tendency which, to a degree, is inherent to all fiction: if we were in fact to envision the narrative interplay of cognition and estrangement assumed by Suvin to be the marker of true SF as a continuum, we would find a combination of maximum estrangement and minimum cognition at one extreme of the spectrum, and, complementarily, maximum cognition plus minimum estrangement at the other. For Freedman as for Suvin, the former option is best embodied in fantasy literature, whereas the latter corresponds to realist fiction. On these grounds, it is possible to argue that even the most referential and realistic of fictions rely on an irreducible degree of estrangement. Although far from ground-breaking, Freedman's argument that «the estranging tendency of science fiction» supplies «some of the power of great realistic fiction» is crucial in this context, as it suggests that «the science-fiction tendency», that is, what we might call 'textually-' or 'discursively-cognitivized estrangement' (as opposed to Suvin's reliance on extraliterary criteria to determine the text's compliance to the requirements of cognition) is in fact «the precondition for the constitution of fictionality – and even of representation – itself» (*ibid.*: 21).

Heideggerian aesthetics presents several surprising affinities with Freedman's model, especially in that both provide a focus on the text as an active participant in the determination of how the narrative strategies that the text implements affect its reception. The relevance of Heideggerian thought to SF theory has already been pointed out by Adam Roberts (2016), who, through a compelling rereading of Heidegger's "The Question Concerning Technology", has put forward the contention that SF is the literature capable of operating what in Heideggerian jargon could be called 'technological enframing'. In his 1953 essay, Heidegger recovers the

original meaning of the Greek word *technē* to famously define technology as a “mode of revealing”; *technē*, in fact, was employed to indicate at least three interrelated areas of human culture and experience: the activity of the craftsman, philosophy and the fine arts, and also, similarly to *epistēmē*, the ability and process of «knowing in the widest sense» (Heidegger 2008: 318). It is true that modern technology, for Heidegger, is guilty of “enframing” the world as “standing-reserve”, blocking off its revealing potential and reducing its resources to assets to be stored and then used in the aimless system of large-scale production; in its original meaning, however, technology represents a particular intellectual stance – indeed, a mode of knowing or revealing – that allows human beings to relate to the world in such a way as to bring forth *alētheia*, truth (*ibid.*: 319). From this poietic function of technology stems, for Heidegger, its affinity with art, which in ancient Greece shared, significantly, precisely the humble name of *technē* (*ibid.*: 339).

It is by turning to Heidegger’s theory of the work of art, however, that it truly becomes evident in what respect Heideggerian aesthetics can be thought of as an aesthetics of estrangement³. Heidegger’s concern with the ‘truth’ that great art is capable of bringing forth does not evolve as a quest for referential accuracy or for an extra-phenomenal reality, but rather as a preoccupation with what he calls “unconcealment”, the way in which in the world appears to us before being reformulated as representation. We find an echo of this – or rather, Heidegger’s theory of art bears an echo of – in Shklovsky’s own belief that art ought «to return sensation to our limbs... to make the stone feel stony» (Shklovsky 1991: 6). As remarked, moreover, this idea is prominent also in “The Question Concerning Technology”, exemplified in the essay’s final juxtaposition of art and technology, the latter seen as a form of poietic craft. The characteristic operation of all great art, then, consists in opening up a space in which human beings can comprehend the world by operating «a happening of truth», «a disclosure of a particular being, disclosing what and how it is» (*ibid.*: 162). Peculiarly, however, this revelation does not affect merely the subject of the work of art, but *the world* in which the subject is shown to exist and in which, by virtue of its relation to the world itself, it is revealed in its significance. In Timothy Clark’s words, «Heideggerian defamiliarization has a holistic ‘transcendental’ aspect, i.e. in seeing its object anew it transforms our sense of the *whole* context of practices and

³ My main reference for the discussion that follows is, of course, “The Origin of the Work of Art” (in Heidegger 2008: 143-212).

perceptions in which that object inheres» (Clark 2002: 47): in short, it calls into being a world to which we would not have attended otherwise. It is in this sense that Heidegger's rejection of mimesis as the rationale of art is to be understood: for Heidegger, the work of art cannot be seen merely as the result of a certain authorial design, nor merely as the product of its times, and its goals (if indeed one insists in attributing to art any sort of intentionality) are not referential. Rather, art «presents its own unique and ultimately inexplicable mode of being, something for the reader, beholder or listener to dwell within and not merely something to de-code» (Clark 2002: 43).

The work as a mode of being irreducible in its alterity, and, by virtue of this alterity, able to serve as a lens, a stepping stone, an affordance, a cognitive artifact⁴, an aide to thought. In this light, my effort to point to a mode of reading SF that would take into consideration this potential for coadjuvancy – the capacity of texts, and specifically narratives of speculative fiction, to help create new visions, on top of their usual and widely acknowledged practice of encoding «the tendencies latent in reality» in their imaginary terms, to use Suvin's own phrase (Suvin 1979: 8) – subscribes to a larger recent debate in the humanities about what the title of Rita Felski's fundamental book on the topic condenses as *The Limits of Critique*. In this context, critique is identified as the privileged rhetorical mode of critical practices such as critical theory and ideology critique, a style of criticism that fashions itself as inherently suspicious, sceptical, demystifying, and at times even morally condemning, and which too habitually is mistaken as the norm in humanist studies, rather than being recognized as what it is – one of many available rhetorical styles. Among Felski's several suggestions for the "postcritical" future of literary studies, particularly resonant for my own project is her proposition, reliant on Bruno Latour's contributions to actor-network theory, that texts and everything that relates to their makeup and reception, from narrative devices to fictional characters, from extratextual factors such as horizons of expectation to genre classifications, can be productively thought of as nonhuman actors (Felski 2015: 154). The appeal of this outlook for cognitive literary studies – and, vice versa, the appeal of cognitive literary studies for such an approach – is clear: on the one hand, the cognitive-lit-

⁴ Many of the essays collected in *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, edited by David Herman (2003), elaborate on the definition of texts as cognitive artifacts, including Herman's own contribution, "Stories as a Tool for Thinking".

erary research project, in its multiple and variegated instantiations, can provide numerous specific directions to investigate the idea that the text is powerful in its nonhuman agency, and that in their being enmeshed in a complex network of phenomena, texts can produce an effect on the other actors to whom or which they are connected. (To illustrate the workings of a nonhuman agent, Latour uses the example of a speed bump: inert, strictly speaking, but with an undeniable effect on the movement of human actors.) Conversely, the reorientation of critique carried out by Felski and similar-minded critics opens up a new intellectual space where cognitive-literary studies can find renewed legitimacy and momentum, contributing to the common enterprise of understanding how texts deploy their power to point to new visions and frames for interpretation, rather than only stand by as objects to be scoured in search of ‘symptoms’⁵. Cognitive studies, moreover, also offer an invaluable frame of reference to explore the affective dimensions of texts and of our interactions with texts, which for Felski should be a crucial component of the postcritical mode of reading which she envisions.

It is in this view, then, that I advance the proposal of a new conception of what we mean by “estrangement” (and more specifically, “cognitive estrangement”) when we apply the term to the study of SF – not, as I have explained, with the intention to supersede the Suvinian model but simply to offer an alternative perspective on what the representational strategies

⁵ With regard to the larger problem of the compatibility between hermeneutics and cognitive studies and the relation of both to SF studies, to which I cannot do full justice here, let me refer back to my reference to Heidegger to briefly acknowledge that if we can say, with Roberts, that Heidegger (as any thinker linked to philosophical hermeneutics, which has generally been not too sympathetic towards the methods of the empirical sciences) is indeed an «unlikely figure to bring into a discussion» of SF (Roberts 2016: 13), he is an even more unlikely figure to bring into a discussion of SF that relies 1. on the insight of cognitive studies and 2. on Felski’s proposition to explore alternatives to the “hermeneutics of suspicion” that shapes the rhetoric of critique. With regards to the first point, see for example Shaun Gallagher’s article “Hermeneutics and the cognitive sciences”, in which the author sketches some premises for a hermeneutics that combines philosophical understanding with the explanatory power of science (Gallagher 2004: 163). As for the second, Felski herself provides a more than valid justification: “Hermeneutics simply is the theory of interpretation and leaves room for many different ways of deciphering and decoding texts.... While the retrieval of hidden truths is one kind of hermeneutics, not all hermeneutics require a belief in depth or foundations” (Felski 2015: 33-4).

of SF⁶ are especially suited to do, and what their study can reveal about the ways in which human beings use art and narrative to express, elaborate on, and even create or otherwise affect aspects of their experience of being-in-the-world. If, like Suvin and Freedman, we take estrangement to mean what we might roughly call representational estrangement, that is, the depiction of storyworld features that are imaginary in that they find no empirical validation in the reality of our experience, then it is possible to think of the text's estranged (and thus *estranging*) elements as a particular kind of literary affordances able to extend the semantic, connotative, and meaning-making reach of the text itself. I also contend that one of the preferred uses (though by no means the only use) to which SF puts its estranged affordances seems to be characteristically cognitive: SF loves to think about how we think – or rather, to stress the inherently self-reflective character of this particular use of literary affordances, we love to think about how we think *through* SF.

Before I proceed to illustrate these points with a concrete example, a few notes are due on the meaning of the term “cognitive affordance.” Literary studies are no strangers to the notion of affordance, first developed by psychologist James J. Gibson to signify features of the environment which lend themselves to specific uses by living creatures. Felski mentions this concept briefly to note its compatibility with the notion of the text as non-human actor (Felski 2015: 164-5), but my choice of this idea to illustrate what I see as a key feature of science-fictional estrangement is especially influenced by Terence Cave's *Thinking with Literature: Towards a Cognitive Criticism*, in which an entire chapter is dedicated to exploring the advantages of affordance theory for a cognitive model of literary phenomena. «The notion of ‘affordances’» writes Cave, strikingly in tune with Felski's own vision, «might provide a different perspective on the things that literature can make happen – the ways in which it can change our cognitive environment» (Cave 2016: 47). Since affordances exist at multiple levels of the text, they can also form «complex ecosystems» (*ibid.*: 49), either horizontally, interacting with other same-level affordances (generating, for example, cross-genre narratives) or vertically, serving as platforms for further affordances or containing them in their own structure. Cave's account matches Felski's

⁶ Although the present discussion focuses specifically on SF, the possibility that such ‘postcritically cognitive’ approach to estrangement might prove useful and beneficial in the study of other forms of speculative fiction as well does not seem farfetched.

in the recognition that affordances possess a peculiar type of agency, but if Felski focuses on the power of nonhuman actors to affect the behaviour of human agents, Cave emphasises the potential of each affordance to serve multiple purposes, its open-endedness: affordances are always typically «underspecified», available for the most disparate ends, and «only a particular use and a particular context can select the *relevant* purpose» (*ibid.*: 51). These two views are, of course, complementary: if affordances structure our way of perceiving and thus of interacting with our environment, the availability of more numerous and more prolific affordances generates in its turn more possibilities for influence and action.

From these considerations, it should be evident why my redescription of science-fictional cognitive estrangement as the creation of imaginary world-affordances imbued with cognitive potential is not animated by a definitional intent with regard to its generic frame and holds only limited definitional value. In accordance with their nature as open-ended and underspecified affordances, in fact, the estrangement acts performed in SF lend themselves to potentially infinite readings, not all of them focusing necessarily on the cognitive or metacognitive payoff of the affordance. Conversely, there is no reason why other genres similarly reliant on the non-mimetic should not employ estrangement in the cognitive and self-reflective sense described above. Nevertheless, there seems to be an undeniable and inescapable attraction between the use of imaginary estrangement as cognitive affordance and the rhetorical game of SF, whose escapades into the realm of the fantastic are methodically substantiated by the rules of scientific, or at the very least pseudo-scientific, discourse⁷ (“the attitude of the text itself” that generates the cognition effect). Consider how even a book like *Stranger in a Strange Land*, whose political readings often overshadow entirely its generic identity as SF (this is, after all, one of the genre’s most celebrated classics), elects to process its social satire through an accurate detailing of the cognitive difficulties that Valentine Michael Smith, the human protagonist born and raised among Martians, faces in adapting to life on Earth, not the least of which difficulties concerns the problem of untranslatability and language.

⁷ Istvan Csicsery-Ronay is probably the critic who most compellingly has reflected on how prominently SF flirts with and relies on the «presentation of supernatural phenomena in materialist language» (Csicsery - Ronay 2008: 73). See his *The Seven Beauties of Science Fiction* (2008), especially the chapters on the second and fourth beauties, “Fictive Novums” and “Imaginary Science” respectively.

Language, and especially the possibility of alien languages, seems indeed to hold an inexhaustible fascination for SF, but rarely in the history of the genre has the character of language as affordance been brought to the fore as relevantly as in the work of Ted Chiang. His novella “Story of Your Life”, first published in 1998, is exemplary in this regard. In the story, a fleet of alien spaceships suddenly descend on Earth, in a scenario strongly reminiscent of Arthur C. Clarke’s *Childhood’s End*. Because these aliens possess seven limbs, they are quickly dubbed “heptapods”, and since any form of non-verbal communication with them appears to be impossible, linguistics professor Louise Banks and other experts are recruited by the government to study and hopefully to decipher the heptapod language. Through more than a hundred communication devices (called simply “looking glasses”) scattered across the planet’s surface by the aliens themselves, Louise and her colleagues begin to painstakingly ‘speak’ with the heptapods. Eventually, Louise discovers that heptapod writing is semasiographic, meaning that, contrary to all human written languages, heptapod writing is comprised of symbols that have no relation to speech. Crucially, this implies that the heptapods regularly employ two entirely different languages, which Louise accordingly renames “Heptapod B” (their written language) and “Heptapod A” (their spoken language). This breakthrough, however, confronts the linguist with an even greater mystery. Why would the heptapods, whose intellectual advancement appears so staggering, need to maintain speech and writing as two completely separate languages when, at least in the human experience, the alternative is infinitely more economical? Why complicate communication and language learning to this extent?

The first tentative answer that Louise gives to these questions proves soon to be uncannily correct: «For the heptapods, writing and speech may play such different cultural or cognitive roles that using separate languages makes more sense than using different forms of the same one» (Chiang 2015: 132-3). Meanwhile, after an exchange with the heptapods about Fermat’s principle (i.e., in travelling between two points, a ray of light follows the path that takes the least time), the physicists working at the looking-glass sites ascertain that even though heptapod mathematics is roughly equivalent to the human one, the two systems are basically the reverse of one another: what is elementary from the point of view of human mathematics and physics requires extremely complex calculus for the heptapods, and vice versa. In front of this second revelation, Louise wonders about how different heptapod cognition must be from the human one to warrant such a topsy-turvy conception of physical laws: «[W]hat kind

of worldview did the heptapods have, that they would consider Fermat's principle the simplest explanation of light refraction? What kind of perception made a minimum or maximum readily apparent to them?» (*ibid.*: 144).

As Louise's proficiency in Heptapod B increases, so does her understanding of the heptapods' cognitive mould. Her very perception of time undergoes radical and eerie changes, as she notices that she has acquired cognizance of events that lie as yet in her future. Accordingly, Chiang constructs the novella as a restless alternance between a time in the past, recording Louise's on-site study of the heptapods and their languages, and a time in the future, when Louise gives birth to a daughter. Louise tells both these stories – her past and her future – from the perspective of her actual present, in which she and her partner (Gary, a physicist she met at the looking-glass site to which she was assigned) decide to conceive a child. On a stylistic level, this results in an unusual use of verbal tenses: addressing herself to the daughter she has not met yet, but whom she already knows thanks to her fluency in Heptapod B, Louise begins her tale by saying, «Your father *is* about to ask me the question. This *is* the most important moment in our lives, and I *want* to pay attention» (*ibid.*: 111; emphasis added). The segments from the past are told using the normal narrative tenses, as one would expect, while Louise's memories of her future with her daughter often feature variations of the logically shocking structure "I remember when X will happen": «I remember a conversation we'll have when you're in your junior year of high school» (*ibid.*: 129), or «I remember once when we'll be driving to the mall» (*ibid.*: 138). Chiang's ingenious use of verbal tenses makes to the reader immediately clear the temporal positioning of each of the narrative's sequences; this clarity is lost in the 2016 cinematographic adaptation of the novella, *Arrival*, directed by Denis Villeneuve, in which the viewer is led for a long time to believe that Louise's flashes of her life with her daughter are *flashbacks* rather than *flashforwards*. While this confusion heightens the emotional impact of the movie's final revelations, it clouds somewhat the epistemological interest that drives forward the original novella. In fact, the unusual chronological structure that Chiang artfully implements in his text is meant to mirror the alien mode of consciousness that Louise acquires through Heptapod B, a writing system devised specifically to reflect a vision of the universe as perceived through minds that experience reality not sequentially, as human minds do, but *simultaneously*, and which are thus capable of experiencing both past and future at once.

It is useful to contrast Chiang's strategy with how Kurt Vonnegut depicts the same kind of synchronous time perception in *Slaughterhouse-Five*,

which also features an alien species, the Tralfamadorians, who experience time non-linearly. Vonnegut's main character, Billy Pilgrim, acquires the same ability for unspecified reasons, but, in contrast to Louise, he undergoes what would seem to be actual leaps across time, jumping restlessly from one moment of his life to another. In addition, also as in *Slaughterhouse-Five*, the way in which Heptapod B affects Louise's memory and consciousness raises several troubling questions, especially with regard to the idea of free will. As the reader realizes quite early in the story, Louise's daughter will die at twenty-five in a rock-climbing accident. Louise has been well aware of this fact since before the conception of her child; yet, as far as the reader knows, she never so much as considers taking any kind of measure to avoid the final tragedy⁸. Why? For Louise, the explanation comes once again from the new worldview disclosed to her by Heptapod B: within the context of simultaneous consciousness, in which the perception of sequential cause-effect relations gives way to an awareness of events as if animated by an underlying purpose, the concepts of freedom and coercion simply become meaningless. The consequence of this view (or perhaps its cause: in heptapod thought, the distinction is null) is that for the heptapods – and now, to a degree, for Louise as well – all language becomes performative, necessary not to inform but to actualize, so that if it is true, on the one hand, that the heptapods always already know how any conversation or event is going to unfold, on the other hand, «in order for their knowledge to be true, the conversation [or event] would have to take place» nonetheless (*ibid.*: 164).

A second comparison with *Slaughterhouse-Five* serves to illustrate both the specificity of the science-fictional estrangement performed by Chiang and the applicability of my concept of estrangement as affordance to multiple texts. In Vonnegut's novel, it is time travel that functions as the key estranging strategy and cognitive affordance of the narrative, as Billy's incessant jumps through time, resulting in an accordingly jumbled and fragmented narrative, is a representational stratagem to express that for which

⁸ In Villeneuve's adaptation, Louise's daughter dies from an incurable illness at the age of twelve. This puts a different but equally stimulating spin on the moral complications of Louise's predicament, as she still 'decides' (a grossly incorrect word choice from the perspective of the heptapods, but one which reflects the unshakable bias of the human viewer for the perception of agency) to give birth to her child knowing all the while that even if she could somehow entertain the possibility of trying to avoid her daughter's death, nothing she might do would help.

there is no language, that is, the experience of irremediable trauma⁹. Time travel and the non-linear perception of time experienced by Billy ultimately heighten the novel's paradoxical sense that language is useless and inapplicable («there is nothing intelligent to say about a massacre» [Vonnegut 2000: 16]). Chiang's approach is diametrically different, because in "Story of Your Life," it is language (not the alien invasion, not time travel) that acts as world-revealing *technē* – language that performs the text's main act of science-fictional estrangement. Furthermore, there are at least two distinct ways in which Chiang's novella deploys language as cognitive affordance. Firstly, language functions as an affordance for Louise, who, through the immersion in the written language of the heptapods, becomes able to access a cognitive state so foreign that it would have remained hopelessly out of her cognitive reach, were it not for her knowledge of Heptapod B¹⁰. Simultaneously, language also functions as a literary affordance deployed by the text itself for the benefit of the reader, who in this way, similarly to Louise herself, is provided with the conceptual instruments necessary to conceive and speculate about what it would mean to describe the universe in teleological rather than causal terms.

On a final note, there is one more reason why "Story of Your Life" works as such a quintessential illustration of my reassessment of science-fictional estrangement through affordance theory: Louise explains that even though within the semasiographic writing system developed by the heptapods each "semagram", roughly equivalent to a human written word, possesses a meaning of its own, it is its combination and relative position with respect to other semagrams that determine its role within the sentence. As a result, the semagrams in a sentence are so «interconnected that none could be removed without redesigning the entire sequence» (*ibid.*: 147). This is undoubtedly a serendipitous concurrence, but nonetheless, it is fascinating how closely this description of heptapod writing matches the semiotically-informed accounts of the specificity of SF writing that have been developed by SF theorists and authors such as Samuel Delany and Damien Broderick, accounts which bear significantly on the question of the

⁹ See Wicks 2014 for an analysis of trauma and traumatic memory in *Slaughterhouse-Five*.

¹⁰ See Cave 2016: 52-4 for notes on language as «the key empowering affordance.... mapped onto the way we perceive the world». See also Gary Lupyan and Rick Dale's article "Why Are There Different Languages? The Role of Adaptation in Linguistic Diversity" (2016).

workings of estrangement in SF.

For Delany, the primary meaning-making mechanism of the literary text is fundamentally relational: the words in a narrative do not sit in a fixed chronological sequence but rather «in numerous inter- and over-weaving relations. The process as we move our eyes from word to word is corrective and revisionary rather than progressive. Each new word revises the complex picture we had a moment before» (Delany 2009: 4). Clearly, our absorption of the text, being curtailed by chronological necessity, can never be as simultaneous as it is for the heptapods, for whom even the very act of writing is non-linear and entails the inscription of multiple semagrams at the same time. Nevertheless, the result of the self-corrective mechanism that takes place during reading is a mental world-image whose details accrue and change endlessly as new information is added. According to Delany, recognizing the distinctiveness of this process is especially important for the study of SF, because the genre's constitutional tension between its speculative freedom on the one hand, and what he calls its specific subjunctivity (i.e., the level of possibility proper to events that have not happened, but which *could* happen in certain conditions) on the other determines an even heavier dependence between signifiers: only when considered in relation to the fictional world in which they are enmeshed, do fictional objects and events fully (or at least, sufficiently) make sense¹¹. The source of this incessant recalibration, however, is always to be found at the level of the word: «Once the new word has been absorbed into a sentence... neither the word, nor the sentence considered apart from the word, retains its old meaning» (*ibid.*: 140).

Although Delany conceived this model to remedy the excessive simplification of which he accused Suvin's theory of science-fictional estrangement, Broderick argues convincingly that «Suvin's sense of a textual micro-universe founded in a continuously creative act of distantiation» is rather *implicit* in Delany's paradigm (Broderick 2005: 36). «What science fiction does», Delany argues, «is to take recognizable syntagms and substitute in them, here and there, signifiers from a till then wholly unexpected paradigm» (Delany 2009: 139). These opaque combinations inevitably generate estrangement, and with it an irreducible instability between the metaphoric and the metonymic, the imagined and the empirical. Cognitive

¹¹ For a detailed account of this mechanism, see especially the essays "About 5,759 Words" and "To Read *The Dispossessed*" in Delany 2009. See also Broderick 2005: 33-6.

studies are understandably fascinated by the responses elicited by unusual – ‘literary’ – language uses: studies by David S. Miall and Don Kuiken, for example, cite empirical evidence to tie this problem to the constructive aspect involved in text-processing via the power of foregrounding stylistic techniques to elicit affective engagement and interpretative reflection (Miall - Kuiken 1994; Miall 1995). In a similar vein, Nancy Easterlin makes a compelling case for the cognitive-evolutionary relevance of the human predilection for novelty and its expression through literary practices, on the grounds that the experience of uncertainty and unresolvability provided by literary texts encourages the reader to «construct narrative possibilities» (Easterlin 2015: 625), to explore and create, to test out hypotheses and transform our perception of the self and the world. In short, where the text employs strategies of defamiliarization, it becomes possible to envision ambiguity as an affordance: it is the tool that the text uses to keep us interested, to keep us wondering, to keep us engaged in the effort to imaginatively reconstruct its foreign world and worldview.

This goes to the heart of why, as I have tried to illustrate in this article, it is now necessary to develop a postcritical language for discussing literary phenomena, and why the cognitive perspective can prove useful in this task: our comprehension of what the experience of estrangement, which is only one among innumerable such phenomena, adds to the experience and practice of reading will forever remain partial if we forgo considerations about how estrangement directs our perception towards new visions, besides pointing slyly to what is already, to once again quote Suvin, “latent in reality”. In this sense, science-fictional estrangement redefined as a literary affordance is able to offer a privileged perspective into ‘how the text thinks’, which in turn discloses new ways in which the text affords, invents, makes possible; the ways, in short, in which texts *do*.

Works Cited

- Broderick, Damien, *Reading by Starlight: Postmodern Science Fiction*, London, Routledge, 2005.
- Cave, Terence, *Thinking with Literature: Towards a Cognitive Criticism*, Oxford, Oxford University Press, 2016.
- Chiang, Ted, "Story of Your Life", *Stories of Your Life and Others*, London, Picador, 2015: 106-72.
- Clark, Timothy, *Martin Heidegger*, London, Routledge, 2002.
- Csicsery-Ronay, Istvan, Jr., *The Seven Beauties of Science Fiction*, Middletown, Conn., Wesleyan University Press, 2008.
- Delany, Samuel R., *The Jewel-Hinged Jaw: Notes on the Language of Science Fiction*, Middletown, Conn., Wesleyan University Press, 2009.
- Easterlin, Nancy, "Thick Context: Novelty in Cognition and Literature", *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies*, Ed. Lisa Zunshine, Oxford, Oxford University Press, 2015: 613-32.
- Felski, Rita, *The Limits of Critique*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 2015.
- Freedman, Carl, *Critical Theory and Science Fiction*, Middletown, Conn., Wesleyan University Press, 2000.
- Gallagher, Shaun, "Hermeneutics and the cognitive sciences", *Journal of Consciousness Studies*, 11.10-11 (2004): 162-74.
- Heidegger, Martin, *Basic Writings*, Ed. David Farrell Krell, London, Harper, 2008.
- Herman, David (ed.), *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, Stanford, Calif., CSLI Publications, 2003.
- Jameson, Fredric, *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, London-New York, Verso, 2005.
- Lupyan, Gary - Rick Dale, "Why Are There Different Languages? The Role of Adaptation in Linguistic Diversity", *Trends in Cognitive Sciences*, 20.9 (2016): 649-660, <http://dx.doi.org/10.1016/j.tics.2016.07.005>, online (last accessed 19/07/2021).
- Miall, David S., "Anticipation and feeling in literary response: A neuropsychological perspective", *Poetics*, 23 (1995): 275-98.
- Miall, David S. - Kuiken, Don, "Foregrounding, defamiliarization, and affect: Response to literary stories", *Poetics*, 22 (1994): 389-407.
- Shklovsky, Victor, *Theory of Prose* (1925), Eds. Benjamin Sher – Gerald L. Bruns, Elmwood Park, Ill., Dalkey Archive Press, 1991.
- Suvin, Darko, *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*, New Haven-London, Yale University Press, 1979.

- Id., "Considering the Sense of 'Fantasy' or 'Fantastic Fiction': An Effusion", *Extrapolation*, 41.3 (2000): 209-47.
- Id., "On Cognition as Art and Politics: Reflections for a Toolkit", *Defined By a Hollow: Essays on Utopia, Science Fiction and Political Epistemology*, Ed. Darko Suvin, Oxford, Peter Lang, 2010: 269-320.
- Suvin, Darko - Angenot, Marc, "Not Only But Also: On Cognition and Ideology in SF and SF Criticism", *Positions and Presuppositions in Science Fiction*, Ed. Darko Suvin, London, Palgrave Macmillan, 1988: 44-60.
- Vonnegut, Kurt, *Slaughterhouse-Five*, London, Vintage, 2000.
- Wicks, Amanda, "'All This Happened, More or Less': The Science Fiction of Trauma in *Slaughterhouse-Five*", *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 55.3 (2014): 329-40.
- Wilson, Robert A. – Keil, Frank C. (eds.), *The MIT Encyclopedia of the Cognitive Sciences*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1999.

Filmography

Arrival, Dir. Denis Villeneuve, United States, 2016.

The Author

Simona Bartolotta

Simona Bartolotta is a DPhil Candidate in English at Mansfield College, University of Oxford. She holds a B.A. in Foreign Languages and Literature from the University of Bologna and a M.A. in English Studies from Ca' Foscari University of Venice. Her research interests include speculative and mystery fiction, cognitive literary studies, and narratology.

Email: simona.bartolotta@mansfield.ox.ac.uk

The Article

Date sent: 30/10/2021

Date accepted: 31/03/2022

Date published: 30/05/2022

How to cite this article

Bartolotta, Simona, "Beyond Suvin. Rethinking Cognitive Estrangement", *Straniamenti*, Eds. S. Adamo - N. Scaffai - M. Pusterla - D. Watkins, *Between*, XII.23 (2022): 49-68, www.betweenjournal.it

Gaze as a Device of Estrangement in the Short Story “Il silenzio della ragione” by Anna Maria Ortese

Davide Belgradi

Abstract

The essay adapts Viktor Šklovskij's (1917) concept of estrangement to the literary analysis of a short story by Anna Maria Ortese, “Il silenzio della ragione” (1953). My hypothesis is that some types of subject-directed gaze (up to voyeurism proper) in literature can work as a device of estrangement, especially when a female-subject turns into the object of the scopic drive. Three examples of visibility are analyzed to show different outlets of estrangement in accordance with the type of the gaze that defines the relation between the “I” and the “Other” (thought of in a Lacanian sense). Descriptions are designed to undermine the narrative reality and to reveal it again, but in an unusual way. Reconsidered from this perspective, this short story shows not only a problematic social group, but also a patriarchal symbolic architecture in which a woman always plays the role of the Other. This is particularly striking if applied to visual dynamics in tune with feminist critique. The main idea is that in texts such as Ortese's, estrangement is an outcome of a specific type of gaze, and narration can become a way to interrupt the repetition of an automatic patriarchal architecture.

Keywords

Šklovskij; Estrangement; Anna Maria Ortese; Gaze; Feminist critique

Sguardo come dispositivo di straniamento nel racconto “Il silenzio della ragione” di Anna Maria Ortese

Davide Belgradi

Da uno sguardo straniato a una visualità straniante

L'ipotesi che vorrei sviluppare in questo contributo, studiando il racconto “Il silenzio della ragione” di Anna Maria Ortese (2008: 99-172), l'ultimo de *Il mare non bagna Napoli*¹, è che l'effetto reificante di uno sguardo *sul* soggetto, in letteratura, possa essere direttamente un dispositivo di straniamento grazie al quale si innesca una tensione tra lo sguardo del lettore e quello dei personaggi che interroga criticamente alcuni delicati punti della realtà narrata. Tale proposta si basa su un'ipotesi metodologica ben precisa che non considera soltanto le spie testuali – talvolta comunque presenti – che innescano l'effetto di straniamento, ma parte dal presupposto che una determinata tipologia di sguardo, descritta dalla prospettiva di un *soggetto* (autobiografico) femminile, che è allo stesso tempo *oggetto* della visione, possa essere connaturatamente straniante, e che questo straniamento permetta una contestazione di un'architettura patriarcale. I tre esempi che verranno presi in esame, dunque, verranno considerati rilevanti per la tipologia dello sguardo che in ogni caso è *sul* soggetto e che risulterà reificante per il soggetto, anche nei casi in cui tale sguardo si scoprirà indipendente da un occhio che guarda. In uno dei tre esempi citati, inoltre, tale sguardo assumerà delle sfumature voyeuristiche, che potrebbero essere

¹ L'edizione Adelphi, la cui prima ristampa è del 1994, contiene in realtà un racconto aggiuntivo posto in chiusura, “Le giacchette grigie di monte di Dio”. Parlo de “Il silenzio della ragione” come ultimo perché faccio riferimento alla composizione originale della raccolta (pubblicata nel 1953 nella collana “I gettoni” di Einaudi), la cui storia, come si accennerà nella sezione successiva dell'articolo, è piuttosto travagliata.

individuate anche altrove indagando, in senso lacaniano, la categoria del desiderio (o del potere) e non della sessualità, ma che almeno per il terzo caso sembrano essenziali.

Da un punto di vista psicopatologico il DSM-5-TR categorizza il voyeurismo all'interno dei disturbi parafilici, nei quali si comprendono tutte le pulsioni sessuali 'inusuali' che assumano una dimensione patologica². Come afferma Astrid Gessert (2017: 37) «another interesting, more subtle feature with regard to the DSM-5 is that the emphasis is not only on behaviour, but also on desire», con il riferimento a un desiderio primariamente sessuale³. La sfumatura voyeuristica che si proporrà in relazione al terzo esempio citato va intesa in relazione a un senso più ampio di voyeurismo, definibile come un fenomeno che mostra il rapporto tra l'io e l'Altro a partire dal motore pulsionale di un desiderio che, in senso lacaniano, è *in primis* desiderio del desiderio dell'Altro e che quindi non può che rimanere incompiuto e autoalimentato⁴. Questo tipo di voyeurismo, dunque, verrà considerato solo come la sfumatura più marcata di una tipologia di sguardo sul soggetto che, per la sua stessa natura, può risultare direttamente straniante.

Prima di inoltrarsi ulteriormente nella discussione, però, è necessario fare un passo indietro e definire il concetto di straniamento a partire dalla formulazione di Viktor Šklovskij, del 1917:

Così la vita scompare trasformandosi in nulla. L'automatizzazione si mangia gli oggetti, il vestito, il mobile, la moglie e la paura della guerra. [...] Scopo dell'arte è di trasmettere l'impressione dell'oggetto,

² Le pulsioni parafiliche per essere considerate patologiche devono avere almeno una di queste caratteristiche: essere percepite come angosciose; implicare danni fisici o psicologici a un'altra persona; coinvolgere persone incapaci di intendere e di volere; coinvolgere persone a loro insaputa che non abbiano potuto dare un valido consenso.

³ Va specificato che il DSM è uno strumento di categorizzazione da non adottare acriticamente e che risulta spesso distante dall'effettiva pratica psicanalitica. Interessante anche il seguito della citazione di Gessert: «The way in which the presence of desire is acknowledged in the diagnosis and treatment is another matter» (2017: 37).

⁴ Per i legami tra sguardo e desiderio si può ripartire dal Seminario XI (in particolare da Lacan 2003: 149-50; 177; 200-1), da leggere sullo sfondo delle questioni relative allo stadio dello specchio (Lacan 1974). Per una sintesi e una rilettura critica del desiderio lacaniano cfr. Žižek 2009: 95-144.

come «visione» e non come «riconoscimento»; procedimento dell'arte è il procedimento dello «straniamento» degli oggetti e il procedimento della forma oscura che aumenta la difficoltà e la durata della percezione [...]. (Šklovskij 1968: 82)

Ciò che Šklovskij individua nella strategia dello straniamento, dunque, è un antidoto all'automatizzazione, a causa della quale il testo letterario induce a 'riconoscere' un oggetto, senza più riuscire a 'vederlo' «come se lo [si] vedesse per la prima volta» (*ibid.*: 83). Šklovskij, pensando soprattutto alle descrizioni di Tolstoj, parla appunto dello straniamento come di una pratica in grado di sottrarre la percezione a questo automatismo grazie a una strategia di decontestualizzazione o di decentralizzazione dello sguardo: si tratta cioè di descrivere un oggetto estrapolandolo dal suo contesto usuale o, in alternativa, di osservarlo da una posizione atipica, marginale, che lo definisca in negativo (cfr. gli esempi in Šklovskij 1968: 83-7). Carlo Gabbani (2011: 100), in un saggio dedicato al significato epistemologico della categoria šklovskiana, precisa che lo scarto rispetto alla percezione ordinaria del reale può essere di tipo relativo o assoluto: nel primo caso si sarà di fronte a un approccio che non è inedito ma che calato in quel particolare contesto è avvertito come anomalo, mentre nel secondo caso a uno del tutto originale e nuovo.

Il compito di cui viene investito lo straniamento è evidentemente arduo; Šklovskij sembra auspicare una vera e propria rieducazione dello sguardo che, come afferma Carlo Ginzburg (1998: 20), deve porre all'oggetto «una domanda simile a un indovinello», cancellando le rappresentazioni divenute consuetudine. Il saggio di Ginzburg si sofferma particolarmente sulla rilettura di alcuni degli scritti di Marco Aurelio e, nell'elaborare il concetto di straniamento, si concentra sulla sua valenza enigmatica, da intendersi come fase necessaria per una reale comprensione dell'oggetto straniato e della realtà in cui esso è inserito. Gabbani (2011: 100), riprendendo queste considerazioni di Ginzburg, rileva come lo scarto che lo straniamento può innescare nel rapporto con il mondo descritto abbia «a che fare con il nostro 'vedere come', prima e più che con il 'vedere che'». Non si tratta, dunque, di una questione di mera percezione: alla distanza a cui la descrizione straniata costringe il lettore dovrebbe corrispondere un'inedita prossimità a una realtà denudata dalle significazioni divenute sterilmente automatiche. L'articolo di Gabbani risulta importante anche per l'approfondita riflessione intorno al rischio di riduzionismo epistemologico. L'autore, mettendo all'erta dal rischio che uno sguardo straniato possa porsi come l'unico vero (e dunque come neo-normativo), indaga lo sguardo frutto dello strania-

mento secondo due prospettive: quella pluralista, che consiste nella ricerca di uno sguardo nuovo, aggiuntivo, e quella riduzionista, che invece porta a considerare la realtà restituita come l'unica da accettare.

Arrivando, quindi, alle opere di Ortese, va premesso che il ricorso a una narrazione straniante è una tecnica dell'autrice tipica e riconosciuta, soprattutto ne *Il mare non bagna Napoli* che, come nota Seno Reed (2002: 131), è una raccolta interamente giocata intorno al doppio movimento tra coinvolgimento e straniamento che conduce il lettore «alla percezione di una realtà inconoscibile e sostanzialmente impenetrabile»: una realtà che sfugge alle rigide catalogazioni ma che, grazie a uno straniamento innescato dalla deformazione di dati sensoriali, fa emergere nuove significazioni⁵. Lucia Re (2012: 5) parla di un effetto «*spaesante*, or uncanny, in the double sense of 1) the Freudian *Unheimliche* [...] and 2) in the sense of sheer “spaesamento” – the effect of disorientation, defamiliarization and estrangement that Ortese attributes to Naples»⁶. La ricerca di un effetto straniante, come sottolinea Pietrantonio (2012: 5), porta a una «infedeltà [...] al dato concreto che si traduce nell'impossibilità di rendere attraverso uno specchio completamente trasparente il riflesso» di una realtà narrata che al contrario è «sottoposta a 'improvvisi smarrimenti visivi'» (*ibid.*)⁷.

Un altro interessante studio sullo straniamento in Ortese è quello di Giovanna Zaganelli e Toni Marino (2019), nel quale viene analizzata la descrizione dello spazio all'interno di un processo che, passando dallo straniamento, si prefissa l'obiettivo di riqualificare semanticamente l'espe-

⁵ In particolare, l'autrice analizza i due racconti dal titolo *Un paio di occhiali* e *Interno familiare*, notando la presenza di due diverse tipologie di “estraniamento”. Interessante che in entrambi i casi le protagoniste dei racconti tornino circolarmente alla condizione di partenza, facendo sì esperienza di un'interruzione dell'abitudine, ma un'esperienza traumatica e dolorosa (cfr. Ead.: 135, 141).

⁶ L'articolo di Lucia Re, adattato e con diverso titolo, confluisce poi in Annovi - Ghezzi 2015: 35-77.

⁷ L'articolo di Vanessa Pietrantonio si sofferma ancora su *Un paio di occhiali*. Interessante quanto detto dall'autrice che, parlando della visione di Eugenia, parla di «un graduale venire meno della visione prospettica a cui subentra una vertiginosa verticalità dello spazio che consente alle cose di crescere smisuratamente fino a cancellare i contorni oggettivi [...]» (Pietrantonio: 2012: 10). Cfr. ancora a proposito dello straniamento, quello individuato in associazione all'utopia da Sgavicchia 2010. Per il riferimento all'utopia cfr. anche l'articolo di Della Colletta (2015), la cui analisi della città di Parigi è interessante se messa in relazione con la Napoli de “Il silenzio della ragione”.

rienza descritta. L'articolo individua alcuni dispositivi della visione comparando due autrici: Anna Maria Ortese e Lalla Romano. Per quanto riguarda Ortese, la conclusione a cui il contributo arriva è che, nei testi analizzati⁸, il dispositivo della visione innesca lo straniamento e porta verso una percezione corporale che investe l'oggetto con gli altri sensi. Il dispositivo visivo viene decostruito e affiancato da sensazioni olfattive e tattili che portano il lettore ad immergersi sensorialmente nell'ambiente descritto. L'idea alla base dello studio è che l'esperienza percettiva governi sempre la relazione tra ambiente e soggetto, e che il soggetto debba sempre regolare la relazione del proprio corpo all'ambiente secondo un processo di riqualificazione semantica. Questo processo di riqualificazione prevede che, in un primo momento, vengano decostruite le regole che strutturano l'ambiente e che, in un secondo momento, vengano proposte nuove regole in sostituzione alle prime⁹. Secondo l'autrice e l'autore del contributo, nel passaggio tra la decostruzione e la proposta di nuove regole, si produrrebbe nella narrazione un'alterazione descrittiva che, in breve, coincide con il processo di straniamento così come postulato da Viktor Šklovskij. Secondo Zaganelli e Marino (*ibid.*: 486), ancora, questa operazione di ristrutturazione semantica che succede alla fase di straniamento è «una caratteristica delle narrazioni femminili, perché queste usano la scrittura, più di quelle maschili, come strumento di riorganizzazione delle pratiche sociali».

Il collegamento tra la strategia dello straniamento e la pratica di resistenza alle architetture linguistiche di stampo patriarcale rievoca alcune parole che Adriana Cavarero (2009: 114) spende proprio a proposito del linguaggio narrativo:

Bisognerebbe [...] utilizzare le categorie, potenzialmente eversive, del linguaggio narrativo contro quelle della filosofia. Mettere al centro della teoria femminista la domanda sul *chi*, significa infatti attaccare l'ordine fallogocentrico nei suoi stessi fondamenti logici.

La posizione di Cavarero che qui si cita è in sintonia con una pluralità di teorie femministe che, negli anni, hanno individuato nel linguaggio uno dei terreni principali di scontro politico, in quanto fondato su un'economia binaria che pone sempre l'uomo al centro dell'architettura lin-

⁸ Trattati tutti da *Il mare non bagna Napoli*.

⁹ Qui Zaganelli e Marino fanno riferimento al processo di *affordance*, così come espresso in Gibson 1968: 127-143 (cfr. anche Id.: 1950).

guistica. Lo stesso concetto di “fallogocentrismo”, qui citato da Cavarero, è mutuato dal pensiero di Luce Irigaray (1975)¹⁰. Secondo Irigaray, che si discosta polemicamente dallo stadio dello specchio lacaniano (cfr. Lacan: 1974: 87-94) sia l’io che l’Altro, nel discorso linguistico, sono frutto di uno schema simbolico patriarcale: è sempre l’uomo a definirsi come soggetto e, di conseguenza, la donna non è che un’auto-rappresentazione in negativo dell’uomo, una mancanza. Proprio questa è una delle posizioni a cui si oppone Irigaray, per cui lo specchio non può che riflettere l’immagine della donna che è richiesta dal sistema patriarcale per auto-confermarsi, mentre lo *speculum*, dispositivo utilizzato nelle visite ginecologiche, è un rovesciamento polemico del presunto vuoto della donna. Per Irigaray, dunque, la donna non è quella che è riflessa nello specchio, ma quella che può parlare dall’esterno della superficie riflettente, che incrina la gabbia del linguaggio¹¹. La donna che parla contesta il sistema linguistico che la opprime, e così la donna che scrive, se riesce a deviare dalla normatività del codice linguistico decostruendone le regole, “*writing*” like a woman (l’allusione è chiaramente al *Reading as a Woman* di Culler 2008).

Se è vero, dunque, come intuiscono Zaganelli e Marino (2019), che la scrittura di Ortese può offrire esempi calzanti, all’interno della narrativa femminile, di una certa decostruzione linguistica attraverso lo straniamento, e se sembra rilevante, dagli esempi selezionati, far notare come la risignificazione della realtà passi anche attraverso lo slittamento dalla vista ad altre percezioni sensoriali, credo che si possa però ripartire da queste basi per procedere in una direzione diversa che, all’interno dei fenomeni legati alla visualità, si soffermi sulla specificità dello sguardo reificante subito dal soggetto, e che in uno dei casi, come vedremo, assume sfumature voyeuristiche. Ciò che si tenterà di far emergere è come questa particolare dimensione scopica, in “Il silenzio della ragione”, possa essere uno strumento di straniamento che rende il testo di Ortese non tanto un contenitore di posizioni teorico-politiche di matrice femminista, quanto un dispositivo in grado di mettere a nudo delle strutture di potere che la narrazione ha il compito di disinnescare.

¹⁰ La coniazione del termine “fallogocentrismo”, di cui Irigaray poi si serve e che sviluppa, è di Derrida (1972: XVII). Il neologismo è una parola che unisce i concetti di “fallogocentrismo” e “logocentrismo”. Cfr. anche Cavarero 2009: 49-52, 83-5, 100-5, 173-8 e Butler 2017: 26-9.

¹¹ Sull’idea di una donna-madre che parla da fuori dello specchio, cfr. Irigaray 1975: 129-31; Cavarero 2009: 102-3.

Tre esempi di straniamento e visualità in “Il silenzio della ragione”: sguardo e definizioni identitarie nell’incontro con l’Altro

Sin dalla primissima pubblicazione, nel 1953, *Il mare non bagna Napoli* fece parlare di sé e scatenò, soprattutto con il racconto “Il silenzio della ragione”, la reazione indignata di quella parte degli scrittori partenopei, appartenenti al gruppo *Sud*, che si sentì tradita dalle scomode descrizioni personali del libro¹². Il racconto in questione «traces the drama of a group of intellectuals shifting from post-war enthusiasm to disillusion»¹³, e la narratrice accusa gli amici di aver abbandonato le spinte intellettuali rivoluzionarie del dopoguerra in favore di una tranquillità piccolo-borghese. La narrazione di Ortese, a metà tra cronachistica e allucinatoria, nell’evocare dei personaggi deformati rispetto agli anni della redazione di *Sud*, innesca delle «interferenze tra presente e passato» (Baldi 2021: 95) che producono «effetti di calcolato straniamento» (*ibid.*). Il racconto acquisisce uno statuto ibrido che, come notato da Contarini (2004: 3), si colloca tra «assenza di verità e produzione di verità»¹⁴, anche grazie al ricorso a un io autobiografico che rappresenta per l’autrice una cifra stilistica ed ermeneutica: non si

¹² La vicenda, che impatta fortemente sulla vita della scrittrice costringendola a un vero esilio da Napoli, è notissima. Per una ricostruzione dettagliata cfr. Clerici 2002: 222-70. La *querelle* non si risolse mai del tutto, tanto che la stessa autrice, in occasione dell’introduzione alla ristampa del *Mare* per Adelphi del 1994, parlerà della malinconia legata al fatto che «tanto la Napoli *offesa* [...] quanto la persona accusata di averle inventata una atroce nevrosi [...] non si siano, in seguito, più incontrate» (Ortese 2008: 11). Cfr. anche la risposta a Ortese di La Capria (1999).

¹³ De Gasperin 2014: 128. Tutta la relazione tra Ortese e il gruppo *Sud* è ricostruita in maniera esaustiva da Baldi (2021). Il contributo di Baldi raffigura il presente e passato anche della stessa Ortese, di cui sono ricostruite le diverse reazioni nel tempo alla *querelle* con gli amici napoletani. A questo proposito cfr. quanto detto dall’autrice nella presentazione della riedizione del ’79: «non intendevo *assolutamente* far male, recare, a qualcuno, del danno. Come avrei potuto? Amavo quegli amici, mi erano cari. A ciascuno dovevo un po’ della mia energia e speranza, dei miei voti che Napoli risorgesse, che il dolore e l’immobilità della vecchia capitale borbonica avessero fine» (Ortese 1979: VII).

¹⁴ Il riferimento di Silvia Contarini è alla formulazione del principio di non verità così come postulato da Foucault (2001: 237-53). Da segnalare che Contarini (2004: 9), parlando di *Un paio di occhiali*, fa anche riferimento alla questione dello straniamento.

acquisisce una conoscenza che passi sulla pagina «senza essere stata prima filtrata dall'esperienza di sé e dell'altro da sé, dalla dialettica tra l'io e il reale e dalla loro continua, reciproca ridefinizione»¹⁵.

Da un punto di vista strutturale, "Il silenzio della ragione" è un lungo racconto suddiviso in sei sezioni: La sera scende sulle colline; Storia del funzionario Luigi; Chiaia morta e inquieta; Tessera d'operaio n. 200774; Traduzione letterale: «Che cosa significa questa notte?» e Il ragazzo di Monte di Dio¹⁶. Il testo, che prende spunto da vicende autobiografiche ed è ambientato nei salotti di una Napoli realistica, si distingue dagli altri che lo precedono per la sua andatura da cronaca. È pensato, infatti, per essere la descrizione di un lavoro di preparazione che dovrebbe permettere alla protagonista-Ortese di scrivere un *reportage* su *Che cosa fanno i giovani scrittori di Napoli*¹⁷. L'intera raccolta, come afferma Andrea Baldi (2000: 81), «è un'accurata accusa del malessere che affligge il 'sottosuolo' partenopeo», e anche laddove i personaggi non appartengono alla parte più umile e dimenticata della società napoletana, come in questo caso, «le narrazioni si aprono su abissi di miseria, di abiezione, di infelicità» (*ibid.*), tentando, talvolta in maniera apparentemente disperata, di riversare nella pagina scritta una possibilità di riscatto¹⁸. Tale auspicato riscatto si accompagna alla volontà di comprendere meglio la realtà, ed è spesso innescato da fenomeni legati

¹⁵ Manetti 2011: 104. Beatrice Manetti studia le diverse fasi e peculiarità dell'autobiografismo ortesiano con una particolare attenzione per lo scarto tra le due ideali trilogie: quella più autobiografica (costituita da *Poveri e semplici*, 1967; *Il porto di Toledo*, 1975; *Il cappello piumato*, 1979), e quella fantastica (*L'iguana*, 1965; *Il cardillo addolorato*, 1993; *Alonso e i visionari*, 1996). Sulla scrittura di Ortese e la cifra autobiografica cfr. anche Farnetti 2002: XLVIII-L e Clerici 1991: 402. A proposito della tendenza autobiografica di Ortese, cfr. quanto detto, a partire da *Il porto di Toledo*, da Farnetti (1998: 28-37) alla voce 'Autobiografia (*Je est une autre*)'.

¹⁶ Si consideri che la particolare lunghezza del testo risponde, forse, anche a necessità pratiche: quando nel 1952 Vittorini lesse i primi tre racconti de *Il mare non bagna Napoli* li reputò validi, ma ne chiese alla scrittrice altri quattro o cinque, in modo da creare «un libro ricco di almeno 300 pagine su un unico argomento» (Lettera di Vittorini a Ortese, 2 gennaio 1952). Solo in un secondo momento Vittorini accetterà la pubblicazione di un libro meno corposo, con l'aggiunta di "Interno familiare" e "Il silenzio della ragione", probabilmente, anche grazie alla mediazione di Italo Calvino (cfr. Clerici 2002: 235; Calvino 2000: 341).

¹⁷ Cfr. Ortese 2008: 99-100.

¹⁸ Cfr. anche ciò che scrive Baldi poche righe dopo: «l'intento rivelatorio è promosso e sostenuto da un'inarcatura etica, risponde allo sdegno suscitato da condizioni estreme di degrado, che attentano a un'elementare dignità» (*ibid.*).

alla visualità. “Il silenzio della ragione” non fa eccezione: l’intero racconto è attraversato da una fitta trama di sguardi, per lo più rivolti contro il soggetto autobiografico dagli altri personaggi, il quale diviene l’oggetto di una pulsione scopica dai contorni problematici.

La prima riflessione significativa intorno allo sguardo si incontra in apertura del racconto, quando la protagonista si sta dirigendo in tram verso l’abitazione dell’amico Luigi Compagnone, ed è interessante notare come la narrazione dell’intero episodio sia introdotta proprio da una dichiarazione di visualità che interrompe la descrizione dell’ambiente circostante: «a un tratto vidi questo» (Ortese 2008: 103). La giornalista, infatti, guardando fuori dal finestrino assiste a un’esibizione di atti osceni: «cinque ragazzi di età indefinibile» (*ibid.*), seduti su un muretto, al passaggio della vettura si sbottonano «il davanti dei calzonni. Poi, tenendo il sesso tra le dita, come un fiore» (*ibid.*), si mettono a correre sul muro e tentano di attirare l’attenzione dei passeggeri «su tutto quanto essi possedevano» (*ibid.*). Quest’esibizionismo osceno non sorprende nessuno dei passeggeri, che paiono semmai assuefatti al volto degradato di quella Napoli, e la registrazione cronachistica di Ortese si sposta, insieme al paesaggio fuori dal finestrino, su altri scenari di rassegnata miseria: «due avevano impiccato una bestiola a un ramo, altri erano intenti a trafiggere una farfalla. Qualcuno orinava qua e là. Non avevano occupazioni ragionevoli» (*ibid.*). La dimostrazione di potenza sessuale dei cinque ragazzi dai «volti assolutamente inespressivi» (*ibid.*), d’altronde, sembra appartenere a quelli che in un altro libro, *Corpo celeste*, la scrittrice chiama i «poveri figli» del dopoguerra italiano (Ortese 1997: 36), giovani dominati dalla mancanza di prospettive e dall’ignoranza, il cui comportamento, come in questo caso, viene descritto con commiserazione, più che con disgusto¹⁹. È significativa anche la reazione annoiata del conducente, assolutamente assuefatto all’automatismo della

¹⁹ I giovani qui descritti sono i figli di quella madre-Napoli dal «grembo femminile venefico» di cui parla Baldi (2010: 65), il quale in un precedente contributo aveva analizzato proprio questa scena di sterile e disperata dimostrazione di potenza (Baldi 2002: 225-6). È interessante la reazione di compassione della protagonista, per la quale sembrano opportune le considerazioni che, a proposito della Napoli descritta da Ortese, fa ancora Baldi (2002: 218): «the observer is plagued by a burning sense of compassion, an almost psychological reaction to the suffering of others, a response ranging from a twinge of fear to the collapse of one’s certainties». Per tutta la scena del tram, inoltre, sono rilevanti le parole di De Gasperin (2014: 111), a proposito della rappresentazione del degrado di questo microcosmo napoletano.

realtà da cui Ortese sembra tentare di sfuggire con la narrazione straniata: «il conducente [...] temendo di mettere sotto qualcuno, tornò a sedersi, sospirando di noia, e affrettò l'andatura» (Ortese 2008: 103). È a questo punto che l'io narrante, riportando lo sguardo all'interno della vettura, incrocia i primi e problematici sguardi: quello di una donna «senza naso» e di un uomo «moribondo» che siedono di fronte a lei:

La donna senza naso mi guardava ora quietamente, e guardava la strada, e guardando me e la strada insieme, doveva aver pensato qualche cosa intorno a quello che io potevo pensare, [...]. Infine, mi accorsi che essa aveva smesso di pensare, e guardava attentamente nel centro del mio volto. In questo guardare, essa non metteva alcun pensiero, eppure la sua intensità e curiosità mi causavano un vero malessere. Anche l'uomo, ora, guardava nel mezzo del mio volto, poi guardava le mie mani, i piedi. Non poteva suscitare nessuna collera, perché sembrava moribondo, e tuttavia procurava un certo fastidio. (*ibid.*: 104)

La descrizione di un soggetto osservante il cui elemento di connotazione è l'assenza del naso (non meglio specificata nel testo) è da subito una tecnica usata per creare uno scarto rispetto all'identificazione e all'accettazione della realtà circostante. L'idea di un volto senza naso deumanizza immediatamente la scena e fa pensare, più che a un viso di una persona, a un teschio. Entrambi i soggetti osservanti sono raffigurati in un atteggiamento passivo, come fossero un oggetto pensante, ma un oggetto morto che, a un certo punto, perde anche l'ultima qualità umana che sembrava poter rimanere impigliata nel volto straniato: la proprietà di pensiero. Ciò che trovo ancora più significativo, però, è come questo sguardo di cui l'io si scopre essere oggetto sia incredibilmente violento nella sua carica reificante. Il soggetto, che inizialmente guarda l'Altro nell'atto di pensare, in un repentino cambio di scena diventa l'oggetto guardato e l'oggetto pensato. Non sono gli occhi ad essere squadriati ma il centro del volto, prima, le mani e i piedi, poi. L'io si frammenta nelle parti del proprio corpo, e il corpo diventa il centro della pulsione scopica ed elemento di turbamento identitario per l'io: «Così non aspettai l'ultima fermata, scesi nella piazza Principe di Napoli» (*ibid.*)²⁰.

²⁰ Non credo sia un caso che sia uno sguardo maschile a frammentare maggiormente l'io-femminile in oggetti-feticcio come le mani e i piedi, per quanto sia lo stesso io narrante a giustificare quello sguardo perché sintomatico di un uomo

La narrazione, però, procede, e il primo amico che incontra la protagonista è Luigi Compagnone, con il quale si innesca una vicendevole tensione visiva. È interessante che, sin da subito, questa tensione sia paradossalmente volta ad evitare ogni tipo di sguardo diretto. Infatti, quando Compagnone accoglie la protagonista sulla soglia di casa, muove «lo sguardo dovunque, meno che dove io ero» (*ibid.*: 125), ed il personaggio-Ortese, entrato in salotto, decide di allinearsi a questa distanza visiva e sedersi in modo da dare le spalle al padrone di casa, che può tuttavia scorgere grazie a uno specchio:

Mi ero seduta vicino al grosso tavolo, e pensavo che non bisognava guardarlo, perciò gli voltavo le spalle. Non lo vedevo, eppure lo sentivo, ma piuttosto come una assenza che una presenza. Era come se dietro le mie spalle ci fosse una voragine, un vuoto pieno di mani, che battendo l'una sull'altra ne nascesse un rumore desolato, un sospiro senza fine. Per farmi coraggio, guardavo le cose intorno, ma mi confermavano quella sensazione sottile di morte [...]. (*Ibid.*)

L'incontro con Compagnone, dunque, è un incontro mancato, ma nonostante non vi sia un contatto visivo diretto è importante notare che uno sguardo – slegato dalla percezione di un occhio – è presente, e che avvolge la protagonista durante tutta la scena, tant'è che Compagnone risulta *sentito*, pur non essendo direttamente visto. Il rapporto che i due personaggi instaurano ruota intorno a uno sguardo diretto dell'Altro volontariamente eluso e che pone, innanzitutto, il problema dell'esistenza. Come nota Alberica Bazzoni (2020: 79), in Ortese «non si trova una categoria astratta di esistenza, un metafisico "essere", ma un esistere concreto, un esserci»²¹. Il non-esistere in quanto corpo, presente soltanto come interruzione dello

moribondo. D'altronde la critica femminista, da Wittig a Irigaray fino a Butler, ha ragionato a fondo sulla necessità di liberare dalle sovrastrutture patriarcali il corpo femminile (cfr., anche per una discussione delle posizioni precedenti, Butler 2017: 116-200).

²¹ Trovo significativo il collegamento, della stessa Bazzoni, tra l'approccio ortesiano e un certo esistenzialismo di matrice husserliana: «L'approccio di Ortese alla questione dell'esistenza mi pare si raccordi invece a certe forme dell'esistenzialismo, a partire dalla sua radice fenomenologica, husserliana, che mette al centro il corpo, l'esperienza, il desiderio e l'empatia, sviluppato poi nelle elaborazioni di Hannah Arendt e Rosi Braidotti» (Bazzoni 2020: 77). Il riferimento dell'autrice è ad Arendt 1958 e Braidotti 1994.

spazio circostante, significa non esserci realmente e, infatti, l'intera scena è dominata da un senso di estraneità: non solo i due personaggi sembrano abitare due mondi differenti, ma non c'è vita nel corpo in movimento di Compagnone. Pur non essendo diretto, lo sguardo è anche in questo caso *sul* soggetto, ma su un soggetto dedotto per sottrazione dallo spazio, trattato alla stregua di un oggetto tra gli oggetti.

Il dialogo tra i due continua a svolgersi in maniera indiretta, «senza guardarlo (lo vedevo appena nella specchiera di fronte), gli dissi che avevo intenzione di scrivere su quegli scrittori napoletani che anche lui conosceva» (Ortese 2008: 126). L'immagine di Compagnone sembra di volta in volta illuminarsi o adombrarsi, ma quello che si anima è solo il riflesso della sua identità, la figura di un Altro che la protagonista osserva nel suo mutare:

Nello specchio, vidi che il suo volto sudato e sottile trasaliva, e gli occhi si aprivano avidamente, come chi scopre qualcosa di lucente davanti a sé. Ma la sua voce, quando parlò, era assolutamente indifferente e calma [...]. Mi parve che lo specchio si fosse offuscato. Il giovane funzionario della RAI appariva in quella lastra impercettibilmente impallidito e offuscato. (*Ibid.*)²²

Quando finalmente la protagonista decide di voltarsi, ogni moto interiore di Compagnone sembra sopito, quella che ha di fronte è una statua viva ma impassibile, di cui rimane impresso il corpo «deformato e torto dalla infermità» (*ibid.*: 127), preda di una «assonnata disperazione» (*ibid.*). Allo sguardo pietrificante, che ricorda quello della Medusa, Compagnone continuerà ad evitare di corrispondere il proprio, e il dialogo tra i due personaggi si spegnerà nel silenzio di un'incomprensione tra due identità che si sono tenute a distanza²³.

²² L'oscillazione tra identificazione e alterità nei rapporti con un'immagine riflessa sarebbero interessanti in relazione a quanto dice ancora Lacan (1974: 87-94). Non è parso opportuno in questa sede, vista la complessità dell'argomento, soffermarsi su questo tipo di lettura che, però, può essere utile menzionare come un suggerimento per eventuali approfondimenti.

²³ Cfr.: «Anzitutto, egli evitava costantemente di guardarmi, inoltre era inquieto, inoltre era ansioso. È come se, vedendo in me qualcosa di nemico, ascoltasse voci di campane salire dal pavimento» (Ortese 2008: 127-8.). Il silenzio tra i due personaggi segue la richiesta, da parte della protagonista, di poter parlare anche dello stesso Compagnone nell'articolo: «“Ah” disse. Poi soggiunse: “Per-

A completare il quadro degli esempi visuali del racconto interviene un ultimo incontro, quello con Domenico Rea, che aggiunge al mosaico già presente un tassello differente ed indispensabile, e le cui sfumature possono essere considerate propriamente voyeuristiche²⁴. Come con *Compagnone*, le dinamiche del rapporto visivo tra la protagonista e Rea si delineano già sulla soglia di casa, ma a differenza di quella precedente questa non è una situazione prevalentemente privata: con Rea c'è la moglie, Annamaria, ma soprattutto un altro scrittore che tra gli anni '40 e '50 orbita intorno al circolo napoletano, Vasco Pratolini. Quella di Domenico Rea è definita come «una di quelle faccette terribili, pallide e appena torte, sfioracchiate dal vaiuolo [...], con due occhi neri, solo pupilla dietro le lenti, acutissimi» (*ibid.*: 140). Questo sguardo è causa di inquietudine e il soggetto diventa oggetto di una pulsione scopica insistita («e non sorrideva, mi osservava» *ibid.*: 141), che si imprime – anche in maniera aggressiva – sull'io:

Mi guardavo intorno, sorridendo, non perché fossi a mio agio ma perché sentivo ancora fissi su me, con una strana inquietudine, forse effetto dello scintillio delle lenti, quegli occhi duri, acutissimi, che mi avevano spiata nell'anticamera. (*Ibid.*)

Credo che queste poche righe mostrino uno scenario del tutto differente da quanto visto prima, e l'aspetto di più chiaro straniamento è dato dal fatto che tale sguardo esiste in assenza di un occhio che lo proietta. Qui non c'è un occhio che spia, ma uno sguardo che è rimasto attaccato all'oggetto della pulsione scopica e che, in senso primariamente lacaniano, persiste e si impone in assenza dell'occhio che guarda²⁵. Lo scintillio delle lenti, che sembra innescare questo particolare fenomeno voyeuristico, ri-

ché?”. E come io non rispondevo: “Perché mai?”» (*ibid.*: 128). Per la questione dello sguardo pietrificante rimando alla rilettura sulla proprietà di Medusa fatta da Cixous (2013).

²⁴ Non si tratta in realtà dell'ultimo incontro della protagonista, né dell'ultimo del racconto. Mancano sicuramente all'appello le dinamiche legate alla visibilità negli incontri con Pasquale Prunas e Gianni Gaedkens (Gianni Scognamiglio, qui chiamato con il meno conosciuto cognome materno), a cui però ho deciso di rinunciare per dare spazio alla più rilevante e ricca trattazione del dialogo con Rea. A proposito di Gaedkens e della scelta del nome cfr. Mozzillo 1995: 63, Fiore 1998: 9 e Clerici 2002: 258.

²⁵ Il riferimento è a tutta la teorizzazione di una schisi tra occhio e sguardo che si può ricostruire partendo, almeno, dal Seminario XI (Lacan 2003).

evoca un episodio raccontato dallo stesso Jacques Lacan in un intervento dedicato alla luce e allo sguardo come “oggetto *a*”²⁶. In questo aneddoto un amico indica al giovane Lacan, durante una gita in barca, qualcosa che scintilla sulla superficie dell’acqua. Si tratta di una scatoletta di sardine che «luccicava nel sole» e della quale l’amico dice, per scherzare: «*La vedi quella scatoletta? La vedi? Ebbene, lei non ti vede!*» (Lacan 2003: 94). Questa battuta scatena in Lacan una riflessione di segno opposto: «in un certo senso, essa però mi guarda. Mi guarda a livello del punto luminoso, dove si trova tutto ciò che mi guarda, e questa non è una metafora» (*ibid.*)²⁷.

Ecco, anche nel testo di Ortese lo scintillio delle lenti, dietro alle quali in un primo momento si erano scorte le pupille, rimane impresso all’oggetto della visione, guardandolo e reificandolo. In questa reificazione della protagonista credo vi sia un elemento di violenza che non trovo improprio far risalire ad un’architettura sociale di tipo patriarcale: non è un caso, a mio parere, che il racconto sia narrato dalla prospettiva di un soggetto autobiografico femminile²⁸. L’oggetto dello sguardo, e implicitamente del

²⁶ L’oggetto *a* è descritto così da Lacan (2003: 82): «un oggetto privilegiato, sorto da qualche separazione primitiva, da qualche automutilazione indotta dall’avvicinarsi stesso rispetto al reale, il cui nome, nella nostra algebra, è oggetto *a*. Nel rapporto scopico, l’oggetto da cui dipende il fantasma a cui il soggetto è appeso in un vacillamento essenziale, è lo sguardo».

²⁷ Lacan (2003: 94) spiega questo aspetto subito oltre: «Io non sono semplicemente quell’essere puntiforme che si orienta rispetto al punto geometrico da dove è colta la prospettiva. Indubbiamente, in fondo al mio occhio si dipinge il quadro. Il quadro, certo, è nel mio occhio. Ma io, io sono nel quadro. Ciò che è luce mi guarda, e grazie a questa luce in fondo al mio occhio, qualcosa si dipinge [...] ma è impressione, sfavillio di una superficie che non è, in anticipo, situata per me nella sua distanza».

²⁸ È rilevante, in questo contesto, tutta la riflessione operata da Adria Frizzi a proposito di un’altra opera ortesiana, *L’iguana*. In particolare, Frizzi (2002) esamina la figura femminile della protagonista del romanzo, mettendo in evidenza come essa venga definita a partire da uno sguardo razionalizzante maschile: «the crucial aspect upon which being the subject or the object of the story hinges is the gaze. It is through Daddo-Ilario’s gaze that the Iguana is defined – it is Ilario and Daddo who view her, name her, tell her story and make her into a monster, queen or servant» (*ibid.*: 386). Sempre a proposito de *L’iguana*, e di come la narrazione possa denunciare – opponendovisi – una struttura patriarcale, cfr. anche Iovino: «In the otherness of this reptile-girl, Ortese elicits all the constructs of mastery associated by ecofeminism with the notion of oppressed subjects: she is a woman, an animal, a servant» (2013: 190).

desiderio, non può che essere femminile, mentre il soggetto maschile conferma l'accusa di John Berger (1972: 47) secondo cui «men look at women. Women watch themselves being looked at». Ciò di cui parla Berger, e che trovo rilevante, è soprattutto uno sguardo interiorizzato simile a quello di un sorvegliante, che nella prospettiva femminile denuncia una subordinazione di genere: «the surveyor of woman in herself is male: the surveyed female. Thus she turns herself into an object – and most particular an object of vision: a sight» (*ibid.*). Inoltre, si può ancora ricordare come la dimensione interiorizzata dello sguardo sia sempre collegata a una dimensione di potere, con una legge inconscia che influenza la libertà individuale, e questo è evidente sia nei casi in cui il meccanismo di interiorizzazione dello sguardo sia applicato a vere pratiche di sorveglianza, di cui un esempio è certamente il Panopticon immaginato da Jeremy Bentham (2011), sia quando ad essere interiorizzato è lo sguardo di Dio²⁹.

Soprattutto in una narrazione così ambigualmente liminale tra finzione e autobiografia, la prospettiva di Ortese appare quella di una donna che si vede mentre è vista. Tuttavia la scelta di un espediente voyeuristico come quello di uno sguardo senza occhi funge da dispositivo straniante: l'atto della visione *sulla* donna viene de-automatizzato, scatenando così la carica eversiva del linguaggio ortesiano, che riporta l'attenzione sul sentimento di subalternità percepito in quanto donna e manifestando – ma anche contestando – un'economia binaria in cui l'io è sempre maschile³⁰. Come spiega Cavarero (2009: 84), l'economia binaria «si fonda appunto su una logica bipolare che, a partire dalla positività del polo maschile, decide la negatività di quello femminile». L'uomo si pone come soggetto, il Sé, e impone alla donna il ruolo di oggetto, l'Altro. L'economia binaria, dunque, non è il luogo di autorappresentazione dei due sessi «bensì il luogo in cui il solo sesso maschile [...] rappresenta sia sé che l'altra, posizionandola come altra *dall'uomo e per l'uomo*» (*ibid.*).

²⁹ Da cui una celebre *boutade* lacaniana, tratta da Lacan (2008: 217): «si sa che Dio è morto. Solo che – ed ecco il passo seguente – Dio, lui, non lo sa». La riflessione sulla preesistenza di uno sguardo alla funzione dell'occhio in Ortese è sviluppata, a proposito del racconto *Occhi obliqui*, anche da Farnetti (1998: 144-5), alla voce 'Sguardo (*Disavventura dello sguardo*)'.

³⁰ La discussione sul genere sessuale in letteratura è ampiamente ripercorsa da Bazzoni (2017), il cui studio – che non tralascia la narrativa di Ortese – permette di porre l'attenzione su come la posizione di marginalità letteraria delle figure femminili sia dovuta proprio alla dipendenza da un'economia binaria in cui alla donna è spesso toccato il ruolo di Altro.

Il colloquio con Rea (e con Pratolini, ennesima figura di osservatore) si conclude in maniera emblematica: lo scrittore «guardandomi sottocchi, cominciò a sfilarsi le scarpe, e mi spiava per vedere se questo fatto riusciva a turbarmi» (Ortese 2008: 148), e mentre l'intervista della protagonista tenta di procedere, «intanto mi spiava, per vedere se osservavo i calzini. E dondolava il piede, proprio sotto il mio naso, affinché li guardassi» (*ibid.*: 149). Questo gesto di un esibizionismo, per così dire, pudico, viene disinnescato dall'ingresso della moglie di Rea nella stanza, a causa del quale si arresta l'atto di ostentazione proprio quando potrebbe scatenare, nell'oggetto-vittima della visione, un vero senso di angoscia, che si stempera invece in compassione: «vidi che mi guardava con uno sguardo brillante e pieno di sottintesi ormai solo professionali, che m'intenerì» (*ibid.*).

Come con Compagnone, anche in questo caso la protagonista termina il suo colloquio senza mai essere realmente entrata in relazione con il proprio interlocutore, per lei nient'altro che un oppressivo sguardo staccato dall'occhio, il cui scintillio è destinato ad affievolirsi e adagiarsi in un'ombra, non a caso, aleggiante dietro l'ultima immagine del paragrafo: «di lì a qualche momento uscì per andare a vestirsi, e vidi che anche la luce delle nuvole, in quel frattempo, era diminuita» (*ibid.*).

Conclusioni

La breve disamina dei tre casi di visualità non esaurisce né i possibili esempi interessanti del racconto né, chiaramente, quelli dell'intera raccolta, ma permette di trarre alcune conclusioni. La domanda che ha orientato l'articolo è stata se fosse possibile, partendo dal concetto di straniamento di Šklovskij, rintracciare una pratica straniante non soltanto studiando le descrizioni ortesiane in grado di incrinare, tramite spie testuali, una percezione lineare della realtà descritta, ma anche prestando attenzione a fenomeni di sguardo *sul* soggetto – sino al caso di voyeurismo – che, ponendo spesso la protagonista nel ruolo di oggetto visto o rendendola osservatrice di uno sguardo mediato, si rivelano essi stessi un dispositivo di straniamento. Dopo aver fatto questo collegamento, però, rimane comunque da chiedersi a quale vista nuova apra tale dispositivo, e quali automatismi invece spezzi. Ognuno dei casi citati dà risposte differenti ma, allo stesso tempo, appartengono tutti a un unico racconto che aggiunge una significazione complessiva e delle considerazioni comuni.

Nel primo esempio lo straniamento dipende sia, in maniera canonica, dalla tipologia stessa della descrizione, con un principio di immedesima-

zione alla realtà descritta che viene interrotto dal volto di una donna senza naso, sia dallo sguardo delle due persone nella vettura. I due individui che osservano la protagonista la reificano, riducendo il suo corpo – parcellizzato – ad oggetto della visione, ma nello stesso tempo in cui si abbandonano alla pulsione scopica si deumanizzano. Nel secondo e terzo esempio, invece, lo straniamento si innesca grazie a uno sguardo reificante o voyeuristico con cui la realtà della cronaca si incrina attraverso la tensione visiva dei personaggi a colloquio, e in entrambi i casi, pur in una diversa declinazione, la relazione tra l'io e l'Altro non si traduce mai in un semplice e ricambiato sguardo diretto. Se tra la protagonista e Compagnone tutta la relazione dipende da uno sguardo eluso o mediato dallo specchio, nel caso di Rea ciò che si impone non è tanto il vero e proprio contatto visivo, quanto lo sguardo reificante appiccicato all'oggetto della visione e privo dell'occhio che guarda.

In tutti i casi analizzati questi dispositivi di straniamento veicolati dalla visualità permettono di rivalutare, o almeno non accettare passivamente, una realtà che apre a miserie e ad abissi oppressivi. Lo spaccato sociale che emerge dallo sguardo straniato sembra del tutto pluralista (cfr. Gabbani 2011: 107): quella di cui Ortese parla non è la *vera* Napoli, ma *un'altra* Napoli sotterranea non meno vera di quella visibile³¹. Forse fu anche questo fraintendimento ad allontanare Ortese dai suoi conterranei, ed è assolutamente significativo, a questo riguardo, ricordare come il titolo che la scrittrice avrebbe voluto apporre in copertina fosse originariamente *La città involontaria*³². Trovo però che le potenzialità più interessanti di un collegamento tra i dispositivi della visione e lo straniamento risiedano nella possibilità di far affiorare contestazioni più profonde, come quelle legate alle questioni di genere e al ruolo femminile³³. Lo straniamento ortesiano inteso in questa prospettiva è individuato anche da Cristina Della Colletta (1999) nel meccanismo dell'utopia (soprattutto ne *La lente scura*); la studiosa definisce quella di Ortese una «scrittura non subordinata ai meri

³¹ A questo proposito, cfr. Ortese 1979: v: «Vedevo che il sentimento, – del popolo sprovveduto di tutto, – era appena un lumino, o una goccia di fuoco all'angolo di un occhio. Napoli *non* cantava. Aveva tutte le voci di animali straziati, meno il canto che è dell'uccello, della creatura alata e felice».

³² Il titolo definitivo fu scelto da Vittorini con la mediazione di Calvino (cfr. Clerici 2002: 239). A proposito di questioni relative a nominazione e titolazione nei libri di Ortese cfr. Marzano 2004: 146-53.

³³ Tutta la raccolta è interessante in tal senso. Si veda ad esempio la figura di Anastasia in *Interno familiare*, analizzata – tra gli altri – in Baldi 2000: 92-3.

criteri della consequenzialità logica ma capace di sfruttare le potenzialità conoscitive inerenti agli scarti, alle fratture e alle contraddizioni del pensiero» (*ibid.*: 380), e attraverso la quale il testo può rifiutare e contestare le «strettezze della logica patriarcale» (*ibid.*)³⁴.

Secondo Judith Butler (2017: 193-200, 205), le identità possono essere determinate dall'azione, da un'attività performativa, perché sono frutto soprattutto di un meccanismo iterativo del discorso patriarcale che si rafforza attraverso la ripetizione, e la stessa Butler (*ibid.*: 207) sostiene che per sovvertire l'architettura patriarcale bisogna interrompere questa ripetizione stando all'interno del codice, non all'esterno. Ritengo, in definitiva, che sia esattamente in quest'ottica che abbia senso considerare la pulsione scopica sul soggetto come un dispositivo di straniamento, pensando anche a come, in testi come quello di Ortese, l'automatismo che si denuncia è anche un certo codice simbolico patriarcale, il cui funzionamento è evidentissimo nelle regole che strutturano la visualità e il voyeurismo, e il cui straniamento può essere letto alla stregua di un atto sovversivo di interruzione della ripetizione.

Il legame, che mi pare forte, non esaurisce certamente le significazioni di un libro come *Il mare non bagna Napoli*, la cui portata non si può appiattare a questa proposta interpretativa, ma pone un problema che non va ignorato: si rischia, altrimenti, di non sentire a pieno la portata eversiva della voce di questo testo, riducendolo a quel silenzio che, oltre ad occupare uno spazio centrale nel titolo del racconto, cala come un sipario sugli sguardi e sugli incontri mancati che lo popolano.

³⁴ A questo proposito è rilevante anche quanto detto da Cosetta Seno Reed, a partire da un discorso che analizza il 'modo' fantastico di Ortese: «Ma se nel 'dire la donna' non si può fare a meno di utilizzare il linguaggio 'maschile', è inevitabile che in quello stesso linguaggio si formi una crepa, una sorta di capovolgimento che si traduce, a livello di atto narrativo, in una reticenza che serve appunto per dare spazio all'inconscio, alla presenza 'perturbante' dell'immaginario [...]» (Seno Reed 2010: 136).

Bibliografia

- Annovi, Gian Maria - Ghezzi, Flora, *Anna Maria Ortese: Celestial Geographies*, Toronto, University of Toronto Press, 2015.
- Arendt, Hannah, *The Human Condition*, Chicago, University of Chicago Press, 1958.
- Baldi, Andrea, "Infelicità senza desideri: 'Il mare non bagna Napoli' di Anna Maria Ortese", *Italica*, 77.1 (2000): 81-104.
- Id., "Ortese's Naples: Urban Malaise through a Visionary Gaze", in J. Smarr-D. Valentini (ed.), *Italian women and the City*, Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press, 2002, pp. 215-38.
- Id., *La meraviglia e il disincanto*, Casoria, Loffredo, 2010.
- Id., "Guardare Napoli "nelle sue crepe": Anna Maria Ortese e il gruppo Sud", in D. Cerrato (ed.), *Escritoras y personajes femininos en relación*, Madrid, Dykinson, 2021.
- Bazzoni, Alberica, "Il genere della letteratura: scuola e università", *La Balena Bianca*, 2 novembre 2017. <https://www.labalenabianca.com/2017/11/02/genere-della-letteratura-44-le-scrittrici/> (ultimo accesso: 02/05/22).
- Ead., "Anna Maria Ortese e 'il problema dell'esistenza'. Quando la bestia parla", in A. Bubba (ed.), *La grande iguana. Scenari e visioni a vent'anni dalla morte di Anna Maria Ortese*, Atti del Convegno Internazionale (Roma, 4-6 giugno 2018), Roma, Aracne, 2020: 73-81.
- Bentham, Jeremy, *The Panopticon Writings*, London, Verso, 2011.
- Berger, John, *Ways of seeing*, London, Penguin Books, 1972.
- Braidotti, Rosi, *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York, Columbia University Press, 1994.
- Butler, Judith, *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, Roma, Laterza, 2017.
- Calvino, Italo, *Lettere 1940-1985*, Milano, Mondadori, 2000.
- Cavarero, Adriana, "Il pensiero femminista. Un approccio teoretico", in A. Cavarero - F. Restaino, *Le filosofie femministe*, Milano, Mondadori, 2009: 78-115.
- Cixous, Hélène, *Le rire de la Méduse et autres ironies*, Paris, Galilée, 2013.
- Clerici, Luca, "Ritratti critici di contemporanei. Anna Maria Ortese", *Belfagor*, 46.4 (1991): 401-17.
- Id., *Apparizione e visione: vita e opere di Anna Maria Ortese*, Milano, Mondadori, 2002.
- Contarini, Silvia, "Tra cecità e visione. Come leggere 'Il mare non bagna Napoli' di Anna Maria Ortese", *Chroniques Italiennes*, 5 (2004): 1-13.

- Culler, Jonathan, *On Deconstruction*, New York, Cornell University Press, 2008.
- Della Colletta, Cristina, "Scrittura come utopia: La lente scura di Anna Maria Ortese", *Italica*, 76.3 (1999): 371-88.
- Ead., "Biographies of Displacement and the Utopian Imagination: Anna Maria Ortese, Hannah Arendt, and the Artist as 'Conscious Pariah'", in G.M. Annovi - F. Ghezzi (ed.), *Anna Maria Ortese: Celestial Geographies*, Toronto, University of Toronto Press, 2015, pp. 112-39.
- De Gasperin, Vilma, "Realist Short Stories", in Ead., *Loss and the Other in the Visionary Work of Anna Maria Ortese*, Oxford, Oxford University Press, 2014: 106-50.
- Derrida, Jacques, *Marges de la Philosophie*, Paris, Les Édition de Minuit, 1972.
- Farnetti, Monica, *Anna Maria Ortese*, Milano, Mondadori, 1998.
- Ead., "I romanzi di Anna Maria Ortese", in A. M. Ortese, *Romanzi*, vol. 1, Milano, Adelphi, 2002: IX-LXIX.
- Fiore, Antonio, "L'abiura della Ortese. «Riniego quel libro»", *Corriere del Mezzogiorno*, 03/02/1998.
- Foucault, Michel, *La vie des hommes infâmes*, in *Dits et écrits*, II, Paris, Gallimard, 2001, pp. 237-53.
- Frizzi, Adria, "Performance, or Getting a Piece of the Other, or in the Name of the Father, or the Dark Continent of Femininity, or Just like a Woman: Anna Maria Ortese's 'L'iguana'", *Italica*, 79.3 (2002): 379-90.
- Gabbani, Carlo, "Epistemologia, straniamento e riduzionismo", *Annali del Dipartimento di Filosofia*, 17 (2011): 95-134.
- Gessert, Astrid, *Exploring Transgression from a Lacanian Perspective*, in D. Caine - C. Wright, *Perversion now!*, London, Palgrave Macmillan, 2017: 35-44.
- Gibson, James Jerome, *The Perception of the Visual World*, Boston, Houghton Mifflin, 1950.
- Id., *The Theory of Affordance*, in *The Ecological Approach to Visual Perception*, New York, Taylor&Francis Group, 1968, pp. 127-43.
- Ginzburg, Carlo, "Straniamento. Preistoria di un procedimento letterario", in *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Milano, Feltrinelli, 1998: 15-39.
- Iovino, Serenella, "Loving the Alien. Ecofeminism, Animals, and Anna Maria Ortese's Poetics of Otherness", *Feminismo/s*, 22 (2013): 177-203.
- Irigaray, Luce, *Speculum. L'altra donna*, trad. it. L. Muraro, Milano, Feltrinelli, 1975.
- Lacan, Jacques, "Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io", in *Scritti*, Torino, Einaudi, 1974: 87-94.

- Id., *Il Seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicanalisi*, Torino, Einaudi, 2003.
- Id., *Il seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi (1959-1960)*, Torino, Einaudi, 2008.
- La Capria, Raffaele, "Il mare non bagna Napoli?", *L'armonia perduta*, Milano, Rizzoli, 1999: 69-79.
- Manetti, Beatrice, "Il dettato dell'ombra. La scrittura autobiografica di Anna Maria Ortese", *Paragone*, 62.3 (2011): 104-22.
- Marzano, Pasquale, "Il male che coglie Napoli: nomi, luoghi e personaggi in Anna Maria Ortese", *Il nome nel testo*, 6 (2004): 141-58.
- Mozzillo, Attanasio, *I ragazzi di Monte di Dio. Una cronaca napoletana degli anni Cinquanta*, Cava dei Tirreni, Avagliano, 1995.
- Ortese, Anna Maria, "Presentazione", in *Il mare non bagna Napoli*, Firenze, La Nuova Italia, 1979: V-VIII.
- Ead., *Corpo celeste*, Milano, Adelphi, 1997.
- Ead., *Il mare non bagna Napoli*, Milano, Adelphi, 2008.
- Pietrantonio, Vanessa, "Lo specchio straniante. Sullo sguardo di Anna Maria Ortese", *Griseldaonline*, 12 (2012): 1-11.
- Seno Reed, Cosetta, "Anna Maria Ortese: 'Un paio di occhiali' e 'Interno familiare'. Due diversi tipi di estraniamento", *Rassegna europea di letteratura italiana*, 20 (2002): 131-42.
- Ead., "Ortese e il fantastico: una prospettiva femminile", *Rassegna europea di letteratura italiana*, 36 (2010): 129-40.
- Sgavicchia, Siriana, "Straniamento e utopia negli scritti di viaggio di Anna Maria Ortese", in C. Serafini (ed.), *Parola di scrittore. Letteratura e giornalismo nel Novecento*, Roma, Bulzoni, 2010: 71-81.
- Šklovskij, Viktor, "L'arte come procedimento", in *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, ed. T. Todorov, Torino, Einaudi, 1968: 73-95.
- Zaganelli, Giovanna - Marino, Toni, Dispositivi della visione, ambienti ed embodiment nella letteratura femminile, *LEA – Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente*, 8 (2019): 475-91.
- Žižek, Slavoj, *The sublime Object of Ideology*, London, Verso, 2009.

L'autore

Davide Belgradi

È dottorando in Studi Linguistici e Letterari presso le Università di Udine e Trieste. Il suo progetto di ricerca è dedicato allo studio del voyeu-rismo e di fenomeni visuali nella letteratura italiana novecentesca. Si è laureato a Torino e, tra i suoi interessi di ricerca, ci sono anche la poesia contemporanea e la poesia delle Origini.

Email: belgradi.davide@spes.uniud.it

L'articolo

Data invio: 30/10/2021

Data accettazione: 31/03/2022

Data pubblicazione: 30/05/2022

Come citare questo articolo

Belgradi, Davide, "Sguardo come dispositivo di straniamento nel racconto 'Il silenzio della ragione' di Anna Maria Ortese", *Straniamenti*, Eds. S. Adamo - N. Scaffai - M. Pusterla - D. Watkins, *Between*, XII.23 (2022): 69-91, www.betweenjournal.it/

Estrangement, Performativity, and Empathy in Bo Burnham's *Inside* (2021)

Carmen Bonasera

Abstract

This paper aims at a critical analysis of comedian Bo Burnham's Netflix special *Inside* (2021) – a show filmed during the Covid-19 lockdown period – in terms of defamiliarization techniques, and especially through the lens of the Brechtian notion of *Verfremdung*. By resuming the main theories of estrangement, comparing Shklovsky's *ostranenie* to Brecht's *Verfremdungseffekt*, and transposing them into the context of contemporary cinematic texts, the analysis foregrounds instances of the V-effect in *Inside*, namely the ironic exposure of the automatisms of contemporary society, the attention drawn towards performativity, and the goal of encouraging viewers to adopt a critical frame of mind. Despite the emotional detachment that *Verfremdung* conventionally pursues, this essay explores the complex interplay between estrangement and affective responses in the audience's engagement with the comedy special.

Keywords

Bo Burnham; *Verfremdung*; Defamiliarization; Empathy; Performativity; Media studies

Estrangement, Performativity, and Empathy in Bo Burnham's *Inside* (2021)

Carmen Bonasera

A strange year, viewed from *Inside*

Since March 2020, one of the most pervasive concerns in the social and cultural debate has been the question of how to decipher what happened to humanity during the outbreak of the Covid-19 pandemic and the ongoing attempts to adjust to a radically changed global scenario. As ordinary people were striving to adapt to the so-called 'new normal', numerous artists attempted to process the collective trauma of the 2020 lockdown, either seeking comfort in rediscovering works from the tradition that could make sense of the feeling of isolation, or through original creative works of fiction and non-fiction¹. Nevertheless, especially with regards to visual arts and the media, no project has been as successful and 'strangely' relatable as the award-winning comedy special *Inside*, released on the *Netflix* platform on 30th May 2021, to the point that enthusiastic reviewers have considered it as «the pandemic's wildest gift to comedy» (Logan 2021), as «captur[ing] our Zeitgeist perfectly» (Klein 2021), and as ultimately «set[ting] the bar for quarantine art» (Horton 2021).

Inside is, in many ways, an odd entertainment product. It is not a typical stand-up comedy show, because it is not a recorded live performance on a stage; rather, it is a work of creative non-fiction about the making of a comedy special; in a sense, it could be understood as a *poioumenon* – a type of postmodern meta-work in which «the central strand of the action purports to be the work's own composition [...] to explore the boundaries of fiction and reality – the limits of narrative truth» (Fowler 1987: 372). *Inside* was written, directed, performed, filmed, and edited by US comedian Bo

¹ Popular examples include Zadie Smith's essay collection *Intimations*, and the collective online reading of Samuel Taylor Coleridge's *Rime of the Ancient Mariner* commissioned by the University of Plymouth.

Burnham² alone, without any crew or audience. Filming and editing are said to have taken place in the same single-room apartment, over the course of a year during Covid-19 lockdowns. Moreover, the label 'comedy special' does not really grasp the nature and format of this experimental product that incorporates a variety of artforms, including skilfully choreographed musical bits, stand-up comedy monologues, and metacommentary, to the extent that it was even dubbed as «a claustrophobic masterpiece [...] a comedy *Gesamtkunstwerk*» (Logan 2021).

Inside portrays a year in the life of a thirty-year-old comedian struggling to assemble a show in order to make use of the amount of free time offered by the Covid-19 lockdown started in early 2020 and as a means of «healing the world with comedy» – as Burnham ironically claims to be his mission. Nevertheless, it rapidly becomes clear that the title has a double meaning: being confined inside a room unable to exit, and inside one's own troubled mind. The ninety-minute show is a vertiginous collection of carefully constructed musical tableaux, comedy sketches, sharp monologues on the vanity of mundane Internet life, and meta footage of Burnham filming in his studio apartment, with increasingly impressive montage, sound, and lighting effects. After an opening series of numbers that mainly target the society's over-reliance on the Internet and day-to-day life in lockdown, the logic of the narrative progressively loses its cohesion and spirals into a whirling depressive rabbit hole. Halfway through the show, Burnham turns thirty, and his mental health seems to dramatically decline, while the tone of his commentary shifts to a bleaker shade of confessionalism and the sketches jump frantically from silent grievance to manic performances, mirroring his feelings of disassociation.

Although in a bizarre and unsettling way, Burnham's special encompasses the spectrum of feelings that the experience of lockdown brought about at a global level, at least for the generation of millennials that his comedy typically addresses: loneliness, frustration, forced introspection, attempts to seek comfort in vacuous virtual exchanges with other people. As much as the experiences depicted felt familiar and relatable to viewers, the erratic style of this work of art – with its confessional moments inter-

² Robert Pickering "Bo" Burnham (b. 1990) is a Massachusetts-born stand-up comedian, musician, actor, and filmmaker. He began his career in the early 2000s as a YouTuber and became a widely successful stand-up comedian until 2016, when he took a hiatus for mental health reasons and pursued a career in filmmaking.

rupted by the comedian who foregrounds the active creation of his performance – suggests that perhaps for the entertainer the only way to make sense of this unprecedented experience was to ‘make it strange.’

This rather tempting wordplay serves the purposes of a broader reflection into the nature and the boundaries of the work of art in the 21st century. In particular, the present essay aims at extending the conceptualization of estrangement – as intended by two influential but divergent trends, embodied by formalist theorist Victor Shklovsky and by epic theatre theorist and playwright Bertolt Brecht – to the domain of contemporary media artforms. To this aim, the essay explores the effects that multiple strategies of defamiliarization have on contemporary audiences. Especially drawing on the Brechtian concept of *Verfremdungseffekt* (V-effect) and on the debate over its affective impact on the audience, I argue that a number of features foregrounded in *Inside* exemplify a contemporary take on the V-effect, raising not only critical questions, but also paving the way for potential identification and empathy with the character’s situation.

Despite the popularity of defamiliarization in literary and aesthetic studies, few attempts have been made to investigate its interplay with affective dynamics³. Most contributions have taken into consideration Shklovsky’s theory with regards to literary texts, while Brechtian *Verfremdung* has long been viewed as opposed to (and opposing) emotional engagement and empathy; very few studies have tried to overcome this dichotomy⁴. While maintaining that defamiliarization in film is not a stable concept, as it entails not only critical detachment, but also an openness to affective reactions, I propose to engage in the analysis of *Inside* as a contemporary multimedia space for the interplay of estrangement and affect.

³ Notable contributions mainly involve empirical approaches; cf., e.g., Mi-all - Kuiken 1994, Bohr *et al.* 2012, Caracciolo 2014, and Koopman - Hakemulder 2015.

⁴ Cf. Douglas Robinson’s (2008) proposal of a ‘somatics’ of literature to bypass the opposition between estrangement and empathy, and Carl Plantinga’s (2018) reappraisal of Brecht’s theories for an ethics of immersion and engagement in film.

Ostranenie and *Verfremdung* from Theory to Practice

A Starting Point: Shklovsky's *Ostranenie*

Disguised under several labels that pertain to different cultural and critical traditions, the notion of estrangement has inhabited the field of aesthetic studies for over a century since Victor Shklovsky's pioneering writings on *ostranenie* ('making strange') in "Art as Technique" (1917). As is well known, Shklovsky's early theory considered the function of art as lying not in the mimetic representation of narrative content, but rather in the defamiliarization of both its subject and of the artistic devices. Deviating from conventional forms of representation, *ostranenie* is regarded as the instrument through which art is able to «recover the sensation of life; [...] to make one feel things, to make the stone *stony*» (Shklovsky 1965: 12). By making things strange, i.e., by not calling a thing or event by its name but describing it «as if [we] were seeing it for the first time, [...] as if it were happening for the first time» (*ibid.*: 13), art is able to de-automatize the perception of the work. Consequently, readers whose perception was disrupted are encouraged to develop a more sophisticated sense of awareness of the represented object, as well as of the artistic device itself.

During the 20th century, despite its paramount importance within formalist theories, the concept of estrangement has had an unsteady fortune. Galin Tihanov (2005: 666) argues that it «has persisted in recent literary scholarship, despite the apparent wane in interest noticeable since the 1980s», observing that its fate in literary theory was «entwined with the curve of interest in Russian Formalism» (*ibid.*), to the extent that *ostranenie* «came to be considered by many a mere synecdoche of formalist aesthetics» (*ibid.*). Svetlana Boym sees Shklovsky's defamiliarization as a turning point in the beginning of a new literary theory, but, similarly to Tihanov, she argues that «by the 1970s, the theory that had once promised to foster a new artistic vision of the world was considered by many to be outmoded» (Boym 2005: 581). As a matter of fact, in discussing the fate of *ostranenie* in the late 20th century, Boym argues that it came to be considered as «too unsystematic for structuralism, too noncommittal for Marxist or post-structuralist criticism, and inferior to the better-known Brechtian *Verfremdung*» (*ibid.*).

One might ask what the legacy of the theory of estrangement may be today, a century after Shklovsky's foundational writings. Despite its decline in theoretical interest, the notion found a prolific field of scrutiny in film and, by extension, in media studies, as it was regarded, after all, as a

«general aesthetic principle» (Kessler 2010: 61) since its inception. The concept has been pivotal in the acknowledgement of the inherent defamiliarizing quality of movies, which are able to estrange the viewer's perception of reality by either showing it as it is, albeit in a way that widens the scope of our individual senses, or by showing it in a different way from the one we are used to, thus de-automatizing our perceptual systems (cf. Jullier 2010: 124). Furthermore, since the film industry is more rapidly evolving – especially in its techniques and technologies – than the literary medium, the effectiveness of defamiliarizing strategies and devices is always challenged by viewers getting used to certain cinematic styles and techniques, making film an exceptionally intriguing perspective on defamiliarization. As a result, estrangement has been recently re-functionalized to (re)evaluate its historical relevance on early and avant-garde cinema (cf. Thompson 1981; Thompson 1988), as well as to reassess its perceptual, experiential, and cognitive impact (cf. Bordwell 1985; Jullier 2010; Tarnay 2010).

Performing Estrangement: Brecht's *Verfremdung*

While the Shklovskian theory of estrangement exerted a significant influence on film studies, for the purposes of this paper it seems more appropriate to turn to its German cognate, *Verfremdung*⁵, because of its inextricable bond with the domain of performative arts in which it was first conceived. Due to its entanglement with issues of representation and performativity, *Verfremdung* has long survived its creator in theatrical practices, to the extent that in the postmodern era its effects “can be felt almost anywhere in the theatre” (Wright 1989: 90), an outcome that Brecht himself had foreseen⁶. The influence of the V-effect spread to filmmaking (cf. Kotsourakis 2018) and cultural practices, becoming, as Peter Brooker claims,

⁵ Issues in translation of the concept of *Verfremdung* have been pivotal in its critical reception, from Willett's translation as 'alienation', which highlights Marxist influences and relates *Verfremdung* to the Hegelian-Marxist notion of *Entfremdung* (Brecht 1964: 76), to its use as a German translation of the Russian *ostranenie* (Brecht 1964: 99). For the sake of clarity, I have maintained a distinction between the original Russian and German terms. For thorough etymological discussions on the several translations and their limits, cf. Robinson (2008: 173-5), and Carney (2005: 15).

⁶ In fact, in a conversation related by Ernst Schumacher, Brecht commented: «Human nature knows how to adapt itself just as well as the rest of organic matter. Man is even capable of regarding atomic war as something normal, so

«so ubiquitous in modern advertising, feature films and television sit-coms as to lose all artistic and political effect» (2006: 218).

The circumstances that led to the genesis of *Verfremdung* – a term that first appeared in the 1936 essay “Alienation Effects in Chinese Acting” (“Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst”) – are still a disputed matter among scholars, especially with regards to the supposed influence of Shklovsky’s theory of estrangement, an idea first proposed by John Willett (Brecht 1964: 99)⁷. Whether or not there was a conscious reappraisal of Shklovsky’s theory, indeed *Verfremdung* bears a strong resemblance to *ostranenie*. A play that deploys the V-effect is «a representation that alienates, [...] one which allows us to recognize its subject, but at the same time makes it seem unfamiliar» (Brecht 1964: 192). In a striking similarity to Shklovsky’s ‘making strange’ as de-automatizing the familiar, Brecht argues that «to alienate an event or a character is simply to take⁸ what to the event or character is obvious, known, evident and produce surprise and curiosity out of it» (Brecht 1961: 14). Therefore, the *Verfremdungseffekt*

consists in turning the object of which one is to be made aware, to which one’s attention is to be drawn, from something ordinary, familiar, immediately accessible, into something peculiar, striking and unexpected. (Brecht 1964: 143)

Analogies of this kind obviously contribute to perpetuating the theory of *ostranenie* as a major source for Brechtian *Verfremdung*. After all, as Mitchell (1974: 74) points out, «[t]hat the same word was chosen cannot be pure accident, for the term has similarities of implication», similarities that mainly consist in viewing the role of art as «de-routinisation, de-automatisation: art is the enemy of habit; it renews, refreshes our perceptions; by ‘making-strange’, it defamiliarises» (*ibid.*). To estrange the audience, the

why should he not be capable of dealing with an affair as small as the alienation effect so that he does not need to open his eyes» (Schumacher 1974: 227-8).

⁷ For in-depth accounts of the arguments in favor of and in opposition to the thesis of Shklovsky’s role in the conception of *Verfremdung*, cf. Mitchell 1974; Ungvári 1979: 217-25; Tihanov 2005: 687-8; Robinson 2008: 169-72.

⁸ I find that the original German for ‘take’ [‘nehmen’] is best translated by Keith Dickson as a «stripping the event of its self-evident, familiar, obvious quality» (1978: 241, my emphasis). The sense of uncovering allows for a semantic analogy to Shklovsky’s notion of “laying bare” the device (Shklovsky 1965: 27).

actor performs expressing «his awareness of being watched», so that «the audience can no longer have the illusion of being the unseen spectator at an event which is really taking place» (Brecht 1964: 92). In “Short Description of a New Technique of Acting which Produces an Alienation Effect” (*ibid.*: 136-47), Brecht discussed and inventoried a number of acting and staging techniques to achieve the V-effect, including: actors breaking the fourth wall and directly addressing the audience; distancing from their characters’ feelings and lines; displaying issues of set design, making visible the sources of light, explaining scenes with intertitles, interrupting scenes and actions with music, showcasing rehearsing practices, thereby showing the ‘behind the scenes’ and emphasizing the artificiality of the staged performance; and, finally, not proceeding in a linear way, but in a montage of «curves and jumps» (*ibid.*: 37) that makes «the knots [...] easily noticed» (*ibid.*: 201).

Between Detachment and Empathy

Ostranenie and *Verfremdung* differ significantly in their ultimate goals, i.e., in the effects exerted on their respective audiences. While *ostranenie* is an aesthetic notion that defamiliarizes perception, Brecht’s *Verfremdung* entails social, political, and didactical repercussions, since it is determined to trigger and enhance the spectators’ critical consciousness. In fact, albeit with no reference to Shklovsky, Brecht rejected the view of estrangement as a mere self-reflexive and formal act, unhampered by political implications, by radicalizing the input of laying bare the device and speaking of his epic theatre as «laying bare society’s causal network» (*ibid.*: 109). The V-effect in Brecht’s epic theatre is thus used to «provoke an awareness of the individual’s place in a concrete social narrative» (Brooker 2006: 210); to make the audience conscious and critical not only of the artificiality of the staged performance, but especially of the «historical aspect of a specific social situation» (Brecht 1964: 96), and of the many ideological contradictions, so that they no longer appeared as unchangeable. As Fredric Jameson points out, the V-effect would lead spectators to the realization that any current state of things is not a natural given, but a product of historical processes: «that the objects and institutions you thought to be natural were really only historical: the result of change, they themselves henceforth become in their turn changeable» (Jameson 1972: 58), thus fostering a proactive participation of the audience to their own experience of reality: «the theatre now spreads the world in front of [the spectator] to take hold of and use for his own good» (Brecht 1961: 15). Conversely, in terms of awakening readers to political and social conditions, Shklovsky’s take on estrangement was

more conservative⁹, since he saw *ostranenie* as aimed at revealing things «as they are [...] not to change them or the social settings in which they occur» (Tihanov 2005: 686).

Therefore, Brecht envisioned a performance that would distance spectators and urge them to ultimately question social conditions and issues of representation, rather than to be captured by the vicissitudes and feelings of the characters. In fact, he strongly refused to encourage mimetic immersion and cathartic identification, which, according to his early writings, would impede the spectators' detached reasoning process and distract them with feelings of anticipation, compassion, and empathy¹⁰. Brecht distrusted affective responses because they would invite closeness and absorption into the stage situation, making the spectator «a victim, so to speak, of a hypnotic experience, [...] becoming completely 'entangled' in what is going on» (Brecht 1964: 78).

Nevertheless, Brecht's «rejection of empathy» (*ibid.*: 145) and of the viewers' «self-identification with the protagonist's feelings» (*ibid.*: 28), became less radical overtime. Gradually, he began discarding the simplistic duality between affective and critical engagement, a duality that was evident in his schematic discussion of the polarized differences between mimetic and epic theatre (cf. *ibid.*: 37). Brecht soon realized that such a dichotomy would never hold: «it is not true, though it is sometimes suggested, that epic theatre [...] proclaims the slogan: "Reason this side, Emotion (feeling) that". It by no means renounces emotion» (*ibid.*: 227). Rather, to soften the radicalization of his earlier positions, he re-evaluated certain types of emotions, particularly those toward which the spectator could develop a critical approach as well.

Therefore, a mature phase in Brecht's thoughts on theatre encouraged empathy and identification, to the extent that he even wrote in his diaries that the performance would resort to «two different methods [...]:

⁹ In fact, Carlo Ginzburg argues that Shklovsky did not sufficiently emphasize the political implications of estrangement «as a delegitimizing device, operating at every level – political, social, religious» (Ginzburg 1996: 18) to devoid social and political structures of their power. On the contrary, delegitimization of power structures through their estrangement is what lies at the core of Brecht's *Verfremdung*.

¹⁰ A major reason behind Brecht's rejection of empathic effects was his belief that they would transport the spectators into a state of mind susceptible of ideological indoctrination, while estrangement would challenge them to resist it (cf. Koss 1997: 811; Robinson 2008: 206-12).

the technique of empathy and the technique of alienation» [die einfühlungstechnik und die verfremdungstechnik] (Brecht 1996: 131), leaving room for theorists to positively reconsider the co-existence of critical judgement and emotional responses¹¹. The process of emotional and psychological projection usually conveyed by the German concept for empathy – *Einfühlung*¹², literally ‘feeling into’ – enters the dialogue with *Verfremdung*, also in light of its «potentially uncomfortable destabilization of identity along the viewer’s perceptual borders» (Koss 2006: 139). In Brechtian theatre, as Juliet Koss argues, «whereas empathy, the ‘feeling-in’ to an object or performance, overcomes distance by means of emotional transport, estrangement maintains the audience’s awareness of its distance from the artwork» (Koss 1997: 817). This pendulum-like oscillation between distance and closeness, this «intermittent» (*ibid.*) experience of empathy lies at the core of the more sophisticated version of the V-effect in late Brechtian thought, and, I argue, it is especially conveyed by our case study. The next section will delve into the analysis of defamiliarizing techniques deployed by Bo Burnham, highlighting their interplay with more introspective moments that encourage the audience into an affective identification with the character and his story.

Verfremdung and Empathy: An analysis of *Inside*

Estrangement, Humor and Critique

Inside opens with a static shot of a small white room with minimal furniture and the door left ajar. After a few seconds, the door opens to a flash of light, and Bo Burnham – a tall and gangly young man – enters,

¹¹ For further perspectives on the compatibility between critical detachment and emotional engagement with regards to literature cf. Robinson 2008; with respect to cinema, cf. Plantinga 2018.

¹² First theorized by art historian and philosopher Robert Vischer in 1873 in order to describe the reception of art as a psychological projection of feelings into an object, the concept was developed in Germany in the late 19th century, particularly in the fields of aesthetics, psychology, and art history, offering «a forum for abstract discussions of the active perceptual experience of the individual spectator» (Koss 2006: 139). The term was then translated as ‘empathy’ by experimental psychologist E.B. Titchener in 1909, drawing on German psychologist and philosopher Theodor Lipps’s theorization of *Einfühlung* as a process of «feeling one’s way into» an art object or another person (cf. Keen 2007: 39).

locking the door behind him. The image is interrupted by a black screen signalling a head title, and then it fades to a closeup of a bearded, long-haired Burnham, wearing an oversized t-shirt, sitting and looking down in the dark. Spectators in 2021, still caught in the middle of the Covid-19 pandemic, will understand right away that the black screen separating the opening scene from the following one stands for the time that has passed between the beginning of the pandemic and the present moment. The lyrics of “Content”, the opening song, say:

If you'd have told me
A year ago
That I'd be locked inside of my home
I would have told you
A year ago
Interesting, now leave me alone.
Sorry that I look like a mess
I booked a haircut
But it got rescheduled

Without even mentioning the words ‘pandemic’ or ‘Covid’, the song not only explicitly refers to the lockdown experience, but immediately appeals to viewers, as it draws on aspects that have become familiar to a global audience – the reference to the missed haircut is highly relatable. For the purposes of this essay, this sequence can be seen as a first instance of how Burnham’s performance invites the audience to *recognize* themselves in his situation and to strangely resonate with it. Drawing upon Murray Smith’s ideas on engaging fictional characters, Rita Felski introduced recognition not only as «the most basic level of engagement» (Felski 2019: 100), but also as a fundamental aspect of identification, for which «one recognizes oneself in certain characters rather than in others [...]; an experience of *coming to know*, of being struck by some kind of insight or realization» (*ibid.*: 101). The viewers of *Inside* are therefore drawn into what Berys Gaut calls an «epistemic identification» (Gaut 1999: 205) with the character, since they share his knowledge about what is happening, and, in addition, they happen to be «stuck in the same epistemic situation» (*ibid.*: 211) as he is. The song then goes on with a metareference to comedy writing that points at the crafted nature of the artwork («I’m sitting down, writing jokes / Singing silly songs»), while Burnham addresses the spectators («But look / I made you some content / Daddy made you your favorite») and then he detaches from the character he is playing by referring to himself by his birthname

and in the third person («Robert's been a little depressed»). Right from the very beginning, then, the audience is drawn into an oscillation between the relatability of the depressed Burnham in disarray, on the one hand, and the estranging detachment that arises from emphasizing the crafted nature of the work, on the other.

As in his previous shows, throughout this special Burnham generally performs stand-up monologues and sings irreverent songs, often with the aid of auto-tuned vocals and sound effects. His lyrics aim at exposing the inauthenticity of celebrity, the hypocrisy of capitalistic consumerist ideals, the vacuity of mass-mediated cultural subjects; meanwhile, he often struggles with a performative identity increasingly split between confidence and self-deprecation. Burnham's 'onstage' character, in fact, oscillates between the narcissistic and unapologetic millennial that sneers at his own audience, and the self-aware comedian paralyzed by anxiety, who feels compelled to draw attention to his own performativity to criticize the consumer culture that forces him to deliver a fictional version of himself. The absurdity of the caricatures of both personae often results in comedy. Laughter is however disrupted by the growing distress arising from the friction between the performative and the private identity, as well as from Burnham's attempt of subverting the same cultural and social identity which he evidently belongs to.

While it is unclear whether Burnham has any in-depth knowledge of Brechtian theatre,¹³ the performances of this comedy special suggest a significant use of aspects related to the V-effect, especially the interpolation of monologues and musical numbers. As said before, music is a trademark aspect of Burnham's style. The use of catchy melodies and funny lyrics allows him to attract the complacency of the audience, just before estranging them with the witty twists in his song lyrics. The result of this conflict is alienating, for the audience is placed in an uneasy position, unable to grasp the real meaning of the performance, and thus forced to adopt a consciously critical detachment. In addition, Burnham's choice of bright and colorful lights and of filming himself while he tests the equipment are further estranging factors that point directly at the fabricated and rehearsed quality of his performance. Furthermore, systematically allowing the audience to

¹³ According to some interviews, Burnham was admitted into New York University's School of the Arts to study experimental theatre but ended up deferring his admission to pursue a career as a comedian (cf. Schulman 2018). Even though he did not attend it, it is clear where his interests in performance arts lie.

catch glimpses behind the scenes – by showing footage of himself editing shots that we have just watched or monologuing about the progress of filming – provides the work with a pretense of authenticity, which is, however, just a pretense.

Another technique to which Burnham heavily resorts is breaking the fourth wall and explicitly addressing the audience. In ordinary live shows, he would arrogantly deride the audience sitting in front of him in the theatre; in this situation, instead, he is forced to speak to the camera, the sole audience of his monologues, thus making the address even more alienating. After a couple of opening songs, he introduces the special, filming himself through a mirror:

Hi. Welcome to, uh, whatever this is. Uh, I've been working for the last couple of months, uh, testing this camera, and testing lights, and writing, and I've decided to, uh, try to make a new special. For real. Uh, it's not gonna be a normal special because there's no audience, and there's no crew. It's just me and my camera, and you and your screen. Uh, the way that... that our Lord intended. Uh... And the whole special will be... will be filmed in this, uh, room. And instead of being filmed in a single night, it will be filmed in uh, however long it takes to finish. I hope you, uh, enjoy it.

The speech appears non-rehearsed, as if he were talking to his live audience, while he is in fact talking to himself through two reflecting surfaces: the mirror and the camera lens. Self-reflexivity motifs recur throughout the special, when Burnham projects his image on the wall or when he stares at his old videos, and their significance is directly linked to his sense of disassociation between subject and persona. Disassociation is paired with estrangement in a sketch in which he parodies a 'reaction video', a conventional form of YouTube content in which users comment and react to somebody else's videos. In this case, however, Burnham comments a video of himself singing a jazzy song about being an «unpaid intern». The criticism to the job market that allows for labor exploitation is however promptly discarded when the video suddenly becomes in turn the subject of a second-degree reaction video, giving rise to an absurd and narcissistic nesting doll of multiple reactions to his prior reactions, much to the viewers' confusion. Moreover, the uncanniness of self-reflexivity is also conveyed in a following sketch, where he lampoons the trope of the live streaming videogame playthrough, while impersonating both the gamer and the avatar. The setting and the scope of the fake videogame are his life

in lockdown, and the avatar's mission objectives only consist in getting up, playing the piano, and crying. Watching these sketches, viewers can certainly feel discomfort at the uncanny redoubling of Burnham's persona; nevertheless, they are also able to relate to his loneliness and to recognize themselves in the portrayal of alienation induced by lockdown, thus starting to affectively engage with the character.

The opening monologue ends by recalling another fundamental aspect in Brechtian theatre, i.e., the rejection of linear transitions from one scene to another, in favor of a montage that highlights jumps and joints: «And a warning. Uh, I can already sort of tell that this special is going to be a little all over the place, so don't expect incredibly smooth transi-». Here, the montage suddenly jumps to the following scene, without a conventional transition; by doing this, Burnham explicitly foregrounds the metareference to the construction of the work itself.

To delve more deeply into the defamiliarization effect, Burnham plays in explicit ways with the oscillation between alienating and attracting the audience for the purposes of his social critique. In the first half of *Inside*, in line with his earlier specials and live shows, he turns his ironic criticism toward two habits that characterized the millennials' experience of lockdown, namely 'FaceTiming' and 'sexting'. These practices, which have recently become quasi-automatizations for Burnham's generation, are ironically detailed, thus utterly defamiliarized, in two musical numbers. In both cases, a relatable experience easily recognized by the targeted audience, is de-automatized by its ironic and strangely detailed treatment, which urges the spectator to unveil the absurdity that lies at its core. Much as in Brecht's *Verfremdung*, the viewers' critical attention is awakened and mobilized into acknowledging the faux connectivity that virtual exchanges promote, and the frustration that they end up causing. However, these sketches are also capable of fostering a further aspect of character identification as proposed by Rita Felski, namely *allegiance*, i.e., progressively adhering to the same ethical position as the character, «siding with a character and what we take that character to stand for» (Felski 2019: 96).

Estrangement for the purpose of social critique is at the core of "How the World Works", a musical sketch in which Burnham impersonates a teacher addressing children in order to explain «how the world works». While his character sings about the natural world, Socko, the sock puppet that he is wearing on his hand, embarks on a cynical discussion about the "actual" ways of the world, i.e., tackling issues of classism, capitalism, violence, power structures, politics, thus violently disrupting the framework of the musical video for schoolchildren:

Don't you know?
The world is built with blood
And genocide and exploitation
The global network of capital
Essentially functions
To separate the worker
From the means of production
And the FBI killed Martin Luther King
Private property's inherently theft
And neoliberal fascists
Are destroying the left
And every politician
Every cop on the street
Protects the interests
Of the pedophilic corporate elite.

Here, Burnham's harsh criticism of capitalistic consumer culture, which is a leitmotiv of his comedy specials, is rendered particularly uncomfortable and alienating because of two main reasons. First, the sharp contrast in the ironic «superimposition», as Linda Hutcheon (1985: 34) would argue, between the contents of his lyrics, which unapologetically express his criticism, and the two ridiculous frameworks that encompass those lyrics: the cynical sock puppet and the didactical video for children. A second reason is the cruel ending of the sequence, in which Socko is humiliated for its impertinence in unmasking the complicity of Burnham's persona in the dynamics of white privilege:

"I'm sorry, Socko. I was just trying to become a better person."

"Why do you rich fucking white people insist on seeing every socio-political conflict through the myopic lens of your own self-actualization?"

The sock puppet is subjugated by Burnham, who attempts to take it off his hand, much to the puppet's terror, and reclaims his authority over it, with an obvious undertone of slavery and dominance that cannot help but exert an uncomfortable and estranging effect on the audience:

"Watch your mouth, buddy. Remember who's on whose hand here.

[...] Are you gonna behave yourself?"

"Yes."

"Yes, what?"

"Yes, sir."

After an intertitle signaling a fake intermission, the tone of the show progressively shifts to a more introspective and claustrophobic description of Burnham's anxieties. He directly addresses the audience, breaking the fourth wall again, by asking for their attention («Do I have your attention? Yes or no? [...] Am I on the background? Are you on your phone?»). While his performances turn toward his personal contradictions between his 'staged' persona and his authentic self, the figure of this man trapped in a tiny studio and living on cereal invites compassion, especially when he sings about the existential dread of turning thirty and being lonely. But Burnham never abandons the social critique. "Welcome to the Internet" is a song in which he impersonates an imaginary Internet executive, who exposes cheerfully and in a spasmodic musical crescendo the mayhem of contents that can be found online, from pasta recipes to instructions on how to build a bomb. Interpolated by high-pitched demonic laughter, the chorus frantically repeats: «Could I interest you in everything / All of the time? / Apathy's a tragedy and boredom is a crime / Anything and everything / All of the time». He emphasizes the polarization that the web and social networks encourage («What would you prefer? / Would you like to fight / For civil rights / Or tweet a racial slur? [...] / We got a million ways / To engage.»), and his satire extends to the hypnotic force that digital tools exert on youths («Insatiable you / Mommy let you use her iPad / You were barely two / And it did all the things / We designed it to do / Now look at you [...] Your time is now / Your inside's out»), pointing sharply at the society's role in exploiting Internet addiction to media corporations' profits. As one can easily conclude, this musical number markedly evokes Brecht's approach to defamiliarization, by «turning the object of which one is to be made aware [...] from something ordinary, familiar, immediately accessible, into something peculiar, striking and unexpected» (Brecht 1964: 143), for the purposes of enhancing the viewers' critical consciousness of their position in the social world and of the «historical aspect of a specific social situation» (*ibid.*: 96). And, in 2021, nothing is more ordinary, familiar, and immediately accessible than the Internet.

Seeking Empathy in the Spotlight

Approaching the end, as Burnham's mental health is visibly deteriorating and his appearance looks extremely unkempt, the special gradually elicits the viewers' compassion, shifting from mere relatability to empathic arousal. "That Funny Feeling" is one of the most poignant examples of Burnham's distillation of both alienating the audience and attracting their

emotional response. Playing an acoustic guitar with a projected campfire behind him, he mentions all the polarized tensions that, as a generation and culture, we are immersed in, i.e., the uncanny conflation between serious and vapid, existential and mundane:

The whole world at your fingertips
The ocean at your door
The live-action Lion King
The Pepsi halftime show
Twenty thousand years of this
Seven more to go [...]
A gift shop at the gun range
A mass shooting at the mall [...]
A book on getting better
Hand-delivered by a drone
Total disassociation
Fully out your mind
Googling 'derealization'
Hating what you find
That unapparent summer air
In early fall
The quiet comprehending
Of the ending of it all.

By juxtaposing the haunting climate crisis, terrorism and mental illness with cheap simulacra, trite catchphrases and useless cultural products, the spectator is drawn into experiencing “that funny feeling”, a mix of alienation and relatability that activates not only the viewers’ awareness, but also their potential for identification with the character. Nothing of what Burnham mentions is new or shocking, especially to American viewers – on the contrary, they can recognize themselves and their day-to-day life in these lyrics. Nevertheless, what results in a discomforting dialectics between identification and alienation is Burnham’s historicizing and photographing the strange coexistence of all these things together, in the same globalized arena; a coexistence which, according to Burnham’s use of estrangement, his audience must be aware of.

Although diluted in an estranging framework, “That Funny Feeling” promotes character identification and invites empathy. In film, the audience’s empathic response can be encouraged by the narrative and through camera angles, perspective, music, and lights, which are able to foster perceptual, affective, and epistemic identification with the characters’ por-

trayed situations (cf. Gaut 1999). While perceptual identification is hardly achieved in *Inside*, as the camera rarely shares the character's point of view, performances like "That Funny Feeling" speak at the dire exhaustion that highly resonates with the viewers' everyday experiences and their epistemic frames, while simultaneously de-automatizing mundane contents and delegitimizing haunting social issues.

In *Inside*, affective identification is particularly invited as a response to the character's suffering and pain. As Berys Gaut (*ibid.*: 210) argues, the visual evidence of a character suffering leads to affective identification, even if viewers do not really share the same perspective. Similarly, Suzanne Keen confirms that «empathic responses to fictional characters and situations occur more readily for negative emotions, whether or not a match in details of experience exists» (Keen 2007: xii). When, later on, Burnham confesses his distress at finishing his work, he is actively inviting affective identification. He tries to monologue about his progresses, but he gets frustrated and starts again, over and over, to the point of bursting into tears and knocking over his equipment, implicitly acknowledging that his mission to «heal the world with comedy» has failed.

Despite his distress, he ends up performing his climactic – and possibly cathartic – music number, "All Eyes on Me". This sequence opens with the sound of a crowd cheering over instrumental ballad music, while the camera that faces the mirror begins to zoom in; as the screen gets darker and darker, viewers feel swallowed into the dark lens, as if they were finally *inside* Burnham's mind, while he acknowledges a strong empathic link with his audience:

I couldn't have done this without you guys. I couldn't, really. I...
This last year has been... You know, there have been times that, um...
But just knowing you're here, you know, *feeling you here with me*. Um...
Yeah, thank you. (*my emphasis*)

The dark screen fades and reveals a disturbing closeup of Burnham's face as he looks away. The opening lyrics of "All Eyes on Me" recall conventional crowd instructions («put your hands up», «get on out of your seats»). While the soothing melody, the blue lights, and the closeup convey intimacy, the viewers' sense of safety is threatened by Burnham's voice, which is distorted – thus defamiliarized – to sound much deeper and haunting than his normal pitch. As he addresses the audience, he suddenly looks directly into the camera, resorting once again to breaking the fourth wall, singing: «Are you feeling nervous? / Are you having fun? / [...] Don't

be scared, don't be shy. / Come on in, the water's fine». Viewers' alienation peaks while they realize that they have been addressed, watched, and lured the entire time by Burnham's performances. He resumes a stand-up monologue framework («You want to hear a funny story?», he asks) and starts explaining the reasons why he stopped performing live. In a confessional – albeit ironic – tone, he says that he had been suffering from panic attacks on stage, «which is not a great place to have them», he says in a self-deprecating manner. With the intimacy favored by this monologue, sympathy (to feel *for* someone) and empathy (to feel *with* someone) are sharply elicited in their complex interplay; some viewers may feel concerned *for* him and care about his situation, others may feel represented on the grounds of a shared experience and empathize *with* him. Overall, within the framework of a narrative that has constantly played back and forth between alienation and identification, this characterizes as a major emotional moment for both performer and audience. He says that his mental health slowly improved to the extent that in January 2020 he decided to come back to the stage, but then «the funniest thing happened» – the funniest thing being, of course, the outburst of the pandemic. Once again, he uses irony and defamiliarization for the purposes of making the audience aware of the disruption that an unprecedented situation may have caused, both globally and individually.

He resumes his autotuned ballad, pointing at the unsettling global situation and the problem of climate change, delegitimizing it with a pessimistic take that finally shows how mental health issues and depressive thoughts can sink individuals into nihilism: «You say the ocean's rising / Like I give a shit / You say the whole world's ending / Honey, it already did / You're not gonna slow it / Heaven knows you tried / Got it? Good. Now get inside». It is clear now that the haunting distortion in his voice symbolizes his depression and alienation, the true villains of this story. After some other repetitions of «get your hands up», he addresses the viewers violently («Get up. I'm talking to you. Get the fuck up!»), as he walks towards the camera, grabs it as if he were grabbing a person by the throat, and lifts it, while obsessively repeating «All eyes on me, all eyes on me.» In the end, it is all performance. The lockdown, climate change, media and Internet simulacra, capitalist commodification, mental breakdowns, all bow down to performance.

The convergence of arrogance and self-loathing of Burnham's two personae finds expression in this disquieting musical number. As Judith Butler (1999) famously argued with regards to gender, all actions that attempt to define one's identity actually function as performances of identity,

rather than a reflection of an inherent, predetermined self, her argument being that «there need not be a 'doer behind the deed,' but that the 'doer' is variably constructed in and through the deed» (*ibid.*: 195). Burnham urges his audience to be aware of the constructed nature of identity, as well as of Internet-driven life, as he says at one point during the show: «the outside world, the non-digital world, is merely a theatrical space in which one stages and records content for the much more real, much more vital digital space». To this end, he is bound to split himself into two personae that conflict through absurd, parodies and estrangement. Clearly, he struggles with his complicity to the social system; similarly, the viewers struggle to reconcile, on the one hand, the portrayed emotional rollercoaster that resonates with their experience of the pandemic, and, on the other, the awareness that, as a celebrity, he certainly did not spend the lockdown stranded in a tiny studio, and that he has just delivered a Netflix-distributed work that thrives in the boundaries and ambiguities of non-fiction. Nevertheless, Burnham actively attempts to subvert the context in which he is caught, pushing the audience to critically engage with his message and with the limits of his performance, making viewers uncomfortable and estranged, but also opening new spaces of interaction between performativity, estrangement, and empathy. In the end, a smiling Burnham watches his special on the projector, maybe satisfied with his final product. His use of *Verfremdung* cannot help but point at his own inescapable performative nature, but, as the light cracks through the door at the end of the special, thus bringing the story full circle, some emotional, intimate, and empathy-seeking glimmers manage to shine through.

Works Cited

- Bohrn, Isabel C. - Altmann, Ulrike - Lubrich, Oliver - Menninghaus Winfried - Jacobs, Arthur M., "Old proverbs in new skins – an fMRI study on defamiliarization", *Frontiers in Psychology*, 3 (2012): 204.
- Bordwell, David, *Narration in the Fiction Film*, Madison, University of Wisconsin Press, 1985.
- Boym, Svetlana, "Poetics and Politics of Estrangement: Victor Shklovsky and Hannah Arendt", *Poetics Today*, 26.4 (2005): 581-611.
- Brecht, Bertolt, "On the Experimental Theatre", Trans. Carl Richard Mueller, *The Tulane Drama Review*, 6.1 (1961): 2-17.
- Brecht, Bertolt, *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, Trans. and Ed. John Willett, London, Methuen, 1964.
- Brecht, Bertolt, *Journals 1934-1955*, Trans. Hugh Rorrison, Ed. John Willett, New York, Routledge, 1996.
- Brooker, Peter, "Key words in Brecht's theory and practice of theatre", *The Cambridge Companion to Brecht*, 2nd edition, Ed. Peter Thomson - Glendyr Sacks, New York, Cambridge University Press, 2006: 209-44.
- Butler, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, 2nd ed., New York-London, Routledge, 1999.
- Caracciolo, Marco, "Two child narrators: Defamiliarization, empathy, and reader-response in Mark Haddon's *The Curious Incident* and Emma Donoghue's *Room*", *Semiotica* 202 (2014): 183-205.
- Carney, Sean, *Brecht and Critical Theory: Dialectics and contemporary aesthetics*, London-New York, Routledge, 2005.
- Dickson, Keith, *Towards Utopia: A Study of Brecht*, Oxford, Clarendon Press, 1978.
- Felski, Rita, "Identifying with Characters", *Character: Three Inquiries in Literary Studies*, Eds. Amanda Anderson - Rita Felski - Toril Moi, Chicago-London, The University of Chicago Press, 2019: 77-126.
- Fowler, Alastair, *A History of English Literature*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1987.
- Gaut, Berys, "Identification and Emotion in Narrative Film", *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*, Eds. Carl Plantinga - Greg M. Smith, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1999: 200-16.
- Ginzburg, Carlo, "Making Things Strange: The Prehistory of a Literary Device", *Representations*, 56 (1996): 8-28.
- Günther, Hans, "Verfremdung: Brecht und Šklovskij", *Gedächtnis und Phantasma. Festschrift für Renate Lachmann*, Ed. Susi K. Frank et al., München, Otto Sagner, 2001: 137-45.

- Horton, Adrian, "How Bo Burnham's Netflix special *Inside* set the bar for quarantine art", *The Guardian*, 15.06.2021, <https://www.theguardian.com/stage/2021/jun/15/bo-burnham-inside-netflix-special-comedy>, online (last accessed 30/10/2021).
- Hutcheon, Linda, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Urbana, University of Illinois Press, 1985.
- Jameson, Fredric, *The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*, Princeton, Princeton University Press, 1972.
- Jullier, Laurent, "Should I See What I Believe? Audiovisual Ostranenie and Evolutionary-Cognitive Film Theory", *Ostrannenie: On "Strangeness" and the Moving Image. The History, Reception, and Relevance of a Concept*, Ed. Annie van den Oever, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2010: 119-40.
- Keen, Suzanne, *Empathy and the Novel*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2007.
- Kessler, Frank, "Ostranenie, Innovation, and Media History", *Ostrannenie: On "Strangeness" and the Moving Image. The History, Reception, and Relevance of a Concept*, Ed. Annie van den Oever, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2010: 61-79.
- Klein, Matt, "Why Bo Burnham's 'Inside' Resonates and Captures Our Zeitgeist Perfectly", *Forbes*, 17.06.2021, <https://www.forbes.com/sites/mattklein/2021/06/17/why-bo-burnhams-inside-resonates-and-captures-our-zeitgeist/>, online (last accessed 30/10/2021).
- Koopman, Eva Maria - Hakemulder, Frank, "Effects of Literature on Empathy and Self-Reflection: A Theoretical-Empirical Framework", *Journal of Literary Theory*, 9.1 (2015): 79-111.
- Koss, Juliet, "Playing Politics with Estranged and Empathetic Audiences: Bertolt Brecht and Georg Fuchs", *The South Atlantic Quarterly*, 96.4 (1997): 809-20.
- Koss, Juliet, "On the Limits of Empathy", *The Art Bulletin*, 88.1 (2006): 139-57.
- Koutsourakis, Angelos, *Rethinking Brechtian Film Theory and Cinema*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2018.
- Logan, Brian, "Bo Burnham: *Inside* review – this is a claustrophobic masterpiece", *The Guardian*, 31.05.2021, <https://www.theguardian.com/stage/2021/may/31/bo-burnham-inside-review-netflix>, online (last accessed 30/10/2021).
- Miall, David S. - Kuiken, Don, "Foregrounding, defamiliarization, and affect: Response to literary stories", *Poetics*, 22 (1994): 389-407.

- Mitchell, Stanley, "From Shklovsky to Brecht: Some Preliminary Remarks Towards a History of the Politicization of Russian Formalism", *Screen* 15 (1974): 74-81.
- Plantinga, Carl, *Screen Stories: Emotion and the Ethics of Engagement*, New York, Oxford University Press, 2018.
- Robinson, Douglas, *Estrangement and the Somatics of Literature: Tolstoy, Shklovsky, Brecht*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2008.
- Schulman, Michael, "Bo Burnham's Age of Anxiety", *The New Yorker*, 2.07.2018, <https://www.newyorker.com/magazine/2018/07/02/bo-burnhams-age-of-anxiety>, online (last accessed 30/10/2021).
- Schumacher, Ernst, "He will remain" (1956), *Brecht: As they knew him*, Ed. Hubert Witt, Trans. John Peet, New York-London-Berlin, International Publishers, 1974: 215-29.
- Shklovsky, Victor, "Art as Technique", *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, Ed. Lee T. Lemon - Marion J. Reis, Lincoln, University of Nebraska Press, 1965: 3-24.
- Shklovsky, Victor, "Sterne's Tristram Shandy: Stylistic Commentary", *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, Ed. Lee T. Lemon - Marion J. Reis, Lincoln, University of Nebraska Press, 1965: 25-57.
- Smith, Zadie, *Intimations: Six Essays*, London, Penguin Books, 2020.
- Tarnay, László, "On Perception, Ostranenie, and Specificity", *Ostrannenie: On "Strangeness" and the Moving Image. The History, Reception, and Relevance of a Concept*, Ed. Annie van den Oever, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2010: 141-55.
- Thompson, Kristin, *Eisenstein's Ivan the Terrible: A Neoformalist Analysis*, Princeton, Princeton University Press, 1981.
- Thompson, Kristin, *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*, Princeton, Princeton University Press, 1988.
- Tihanov, Galin, "The Politics of Estrangement: The Case of the Early Shklovsky", *Poetics Today*, 26.4 (2005): 665-96.
- Ungvári, Tamás, "The Origins of the Theory of Verfremdung", *Neohelicon*, 7 (1979): 171-232.
- Wright, Elizabeth, *Postmodern Brecht: A Re-Presentation*, London, Routledge, 1989.

Filmography

Inside, Dir. Bo Burnham, USA, 2021.

The Author

Carmen Bonasera

Carmen Bonasera is postdoctoral research fellow in Literary Theory at the Department of Linguistics and Comparative Cultural Studies at Ca' Foscari University of Venice. She holds a PhD in Theory of Literature and Comparative Literature from the University of Pisa (2020). Her research interests center on modern and contemporary literature, and they span from gender studies and the relations between lyric theory and life writing, to narrative empathy and empirical approaches to literary studies.

Email: carmen.bonasera12@gmail.com

The Article

Date sent: 30/10/2021

Date accepted: 31/03/2022

Date published: 30/05/2022

How to cite this article

Bonasera, Carmen, "Estrangement, Performativity, and Empathy in Bo Burnham's *Inside* (2021)", *Straniamenti*, Eds. S. Adamo - N. Scaffai - M. Pusterla - D. Watkins, *Between*, XII.23 (2022): 93-116, www.betweenjournal.it

Immersive Performances as a Contemporary Lehrstück: the Berlin Example of *Rimini* *Protokoll* and *Interrobang*

Benedetta Bronzini

Abstract

The essay analyzes the works of the German theater groups *Rimini Protokoll* and *Interrobang* as an example of contemporary *Lehrstück* and as the epicenter of an intermedial constellation that involves V/R, hyper-reality, pedagogical and political aims in contemporary German theater. The analysis allows a philological excursus through the history of *Lehrstück*, in search of its nuclear identity. Focusing on *Rimini Protokoll*'s and *Interrobang*'s performances of the last five years, the aim is to investigate the evolving and estranging relationship between text, performance, and spectator in immersive theater contexts.

Keywords

Lehrstück; Media; German theater; Digital theater; Estrangement

Il Lehrstück contemporaneo come performance immersiva: l'esempio berlinese di *Rimini-Protokoll* e *Interrobang*

Benedetta Bronzini

Introduzione

47. Per produrre effetti di straniamento, l'attore deve lasciare da parte tutto quello che ha imparato al fine di ottenere che il pubblico si immedesima nel suo personaggio. Non intendendo ipnotizzare il pubblico, non deve ipnotizzare neppure se stesso. [...]. (Brecht 1962: 120)

Nel 1929, all'interno del *Dialog über Schauspielkunst* Brecht delineava il Lehrstück¹ come necessariamente politico, tecnologico e intermediale, facendovi riferimento come a un «teatro dell'era scientifica» («Theater des wissenschaftlichen Zeitalters», Brecht 1998-2000: 166) con il compito di «insegnare agli spettatori in modo pratico e concreto un comportamento orientato a cambiare il mondo» (*ibid.*). Tra gli espedienti utilizzati per stimolare la presa di posizione da parte del pubblico, il dramma didascalico sperimenta anche forme di interattività. Ne è un esempio il finale aperto di *Der gute Mensch von Sezuan* (1938-40) in cui gli attori nell'epilogo interrogano gli spettatori, incalzandoli a trovare un esito migliore rispetto a quello proposto dal drammaturgo stesso (Brecht 1965: 230).

¹ Come principali *Lehrstücke* si ricordano: *Der Lindberghflug/Der Ozeanflug* (1929), *Die Dreigroschenoper*, *Lehrstück/Das Badener Lehrstück vom Einverständnis*, *Der Jasager* (1. Fassung) (1929/30), *Der Jasager* (2. Fassung), *Der Neinsager* (1930), *Die Maßnahme* (1930/31), *Die Ausnahme und die Regel* (1931), *Die Horatier und die Kuratier* (1934). Dove non diversamente segnalato, le traduzioni nel testo sono a cura dell'autrice.

È proprio questa definizione il filo conduttore dell'indagine sulle possibili declinazioni del *Lehrstück* in epoca contemporanea e sull'attualità di Brecht come il precursore di un teatro politico immersivo, incentrato sullo spettatore a cui viene sottratta la «consueta droga dell'immedesimazione» (Brecht 1998-2000: 166), che vede nei media non lo strumento, ma il soggetto e l'oggetto stesso della drammaturgia².

Se l'*Episches Theater* e il *Lehrstück* verranno sistematizzati all'indomani del secondo conflitto mondiale nel *Kleines Organon für das Theater* (1948-1949) e ripresi nei *Dialoge aus dem Messingkauf* attraverso un'analisi che tiene in considerazione tutti gli elementi della macchina drammaturgica, è proprio tra il 1927 e il 1933 che il teatro brechtiano ricco di interferenze tra parola, musica, cinema, radio e ritagli di giornale ha sperimentato l'apice della sua intermedialità e ricerca tecnologica, basti citare a questo proposito il rapporto dell'autore di Augusta con il DADA berlinese di Raoul Hausmann e George Grosz prima, e le successive collaborazioni con Kurt Weill, Hanns Eisler ed Erwin Piscator³.

Risalente a questo periodo e particolarmente rilevante ai fini del teatro immersivo contemporaneo è l'interesse di Brecht nei confronti della radio. Nello stesso anno del *Dialog über Schauspielkunst*, venne composto e trasmesso per la prima volta dall'emittente Südwestdeutscher Rundfunkdienst Frankfurt am Main *Der Flug der Lindberghs*⁴, un dramma radiofonico, il primo ad essere definito da Brecht come *Lehrstück*, musicato da Kurt Weill e Paul Hindemith dedicato al primo volo transoceanico intrapreso dal pilota americano Charles Lindbergh tra il 20 e il 21 maggio del 1927.

Prima ancora di essere un resoconto di viaggio, la pièce mette in luce la dicotomia natura-modernità attraverso la compenetrazione fino alla simbiosi tra l'uomo e il velivolo, «l'apparato», nella sfida per «conquistare l'irraggiungibile» (Brecht 2005: 302) contro le avversità scagliate agenti at-

² A questo proposito si rimanda alla lettura del saggio di Valentina Valentini, *Teatro epico come teoria dei media*, cfr. Fiorentino 2013: 85-101. Qui analizzando la scomposizione della *fabula* aristotelica a favore degli episodi multimediali e anti-naturalisti che compongono *Gli Orazi e i Curiazi* brechtiani, Valentini arriva a chiedersi se l'*Episches Theater* non sia da intendersi come teoria dei media del ventesimo secolo in tutto e per tutto.

³ Si ricorda la cosiddetta "Piscator-Bühne", una scenografia che prevedeva tapis roulants, palcoscenici girevoli e messe in scena simultanee, multiprospettiche, in una vera e propria esasperazione tecnologica.

⁴ Nel 1950, resa nota l'adesione di Charles Lindbergh al Nazionalsocialismo, il titolo venne cambiato da Brecht in *Ozeanflug*.

mosferici «invasi» dall'ospite inatteso. La natura immersiva e intermediale della pièce, sia per il protagonista che per lo spettatore-ascoltatore, emerge a partire dalla struttura drammaturgica stessa, frutto della dialettica tra essere umano e apparecchio radiofonico. Come si legge nell'intestazione del dramma, la radio è infatti un vero e proprio attore dai molteplici ruoli⁵, chiamato a dialogare con Lindbergh e con il pubblico radiofonico. Alla performance seguirono gli studi teorici sulla radiofonia, ed in particolare la *Rede über die Funktion des Rundfunks* (1932), che ancora oggi rappresenta una guida all'impiego dei media nella drammaturgia e un monito nei confronti del loro abuso da parte degli organi di potere. Qui la radio viene descritta come uno strumento dall'enorme potenziale comunicativo e una risorsa indispensabile per il teatro epico, se questo fosse riuscito ad affermarsi come un teatro pedagogico, di informazione e documentazione, liberandosi dell'arte e della letteratura «senza conseguenze» (*folgenlos*, Brecht 2005a: 149-51) e diventando un modello di quello che oggi chiameremmo *enactment* teatrale. Allo stesso tempo, pur essendo fruibile in modo personale ed individuale, l'apparecchio radiofonico non doveva risultare motivo di isolamento, ma anzi stimolare la connessione e la partecipazione collettiva attraverso l'interazione (*ibid.*). *Der Flug der Lindberghs* e la *Rede über die Funktion des Rundfunks* vennero ripresi negli stessi anni da Walter Benjamin, che sottolinea il potenziale didascalico e politico dell'apparato radiofonico proprio in quanto medium interattivo (Benjamin 2014: 7) in grado di abolire la distinzione fra conduttore e pubblico e di contrastare la dilagante passività dell'individuo nei confronti dei nuovi media:

Nessuna autentica istituzione culturale ha mai preteso di prescindere dalla competenza del proprio pubblico [...]. Solo nella nostra epoca [...] si è venuta a creare la massa ottusa e informe, il pubblico in senso tecnico, privo di giudizio autonomo e di un linguaggio che sia in grado di esprimere le proprie sensazioni. (Benjamin 2014: 8)

Se la sperimentazione tecnologica e multimediale ha costituito uno dei principali pilastri del teatro cosiddetto "post-drammatico", ben più tortuoso è stato il percorso del teatro politico e didascalico. Come sotto-

⁵ «PERSONAGGI: Lindbergh – La radio come: America, città di New York, nave, nebbia, tempesta di neve, sonno, Europa, pescatori, rumori». (Brecht 2005: 286) Altrettanto interessante è notare che il volo di Lindbergh è avvenuto nella più completa solitudine. Come è lo stesso Brecht a sottolineare, infatti, il velivolo Spirit of St. Louis era sprovvisto della radio di bordo.

linea Valentina Valentini portando questa affermazione alle estreme conseguenze, la volontà di straniamento e di disvelamento metateatrale ha profondamente influenzato il teatro della seconda metà del '900, fino a ribaltare il concetto stesso di *Verfremdung* (Fiorentino 2013: 99), rendendolo un esercizio di stile, una pratica esasperata ed autoreferenziale, orfana dei contenuti. *Verabschiedung des Lehrstücks*, ovvero "congedo dal Lehrstück", è il titolo della lettera che il drammaturgo della DDR Heiner Müller rivolse al germanista Reiner Steinweg nel 1977, decretando l'impossibilità del teatro didascalico nel contesto tedesco a lui contemporaneo. Questa attestazione di resa formale non ha però implicato la fine di un processo di ricerca nei confronti del teatro politico e didascalico in ambito tedesco (tanto è vero che lo stesso Müller cambiò idea nei confronti del teatro epico già nel 1989). Esempi come Christoph Schlingensiefel, Einar Schlegel e David Greig sono la dimostrazione di come la necessità di confrontarsi con le teorie brechtiane non si è mai del tutto spenta.

Nel 2019 la fondazione tedesca Heinrich-Böll-Stiftung ha organizzato un incontro dal titolo: «Das Einfache, das schwer zu machen ist: Zur Renaissance des Lehrstücks»⁶, ovvero «il facile difficile da farsi: sul rinascimento del Lehrstück», un confronto di un'ora circa al quale hanno partecipato come relatori la performer e autrice del collettivo teatrale tedesco *She She Pop* Annett Gröschner, l'autore teatrale Ulf Schmidt, l'attore e autore Jürgen Kuttner e Nina Tecklenburg, autrice e performer del collettivo berlinese *Interrobang*. Tutti i relatori⁷, portavoce di realtà teatrali e culturali molto diverse tra loro, hanno trovato difficoltà a racchiudere il proprio lavoro in una definizione formale ed univoca all'interno della conversazione, che ha analizzato alcune tra le molteplici declinazioni di quello che può indubbiamente essere definito come teatro politico e didattico. Il dibattito presso la Heinrich-Böll-Stiftung si è soffermato su due aspetti fondamentali come possibili parametri di indagine nei confronti del teatro didascalico del ventesimo secolo, ovvero la centralità dello spettatore, come protagonista del tempo presente e dunque autore e testimone della Storia e del teatro stesso, e il ruolo della tecnologia come possibile strumento di transcodifi-

⁶ <https://www.boell.de/de/theater-und-netz>. «Das einfache, das schwer zu machen ist» sono le parole con cui in *Die Mutter* Brecht descrive il comunismo.

⁷ Ulf Schmidt, autore di *Schuld und Schein*, *Heimspiel* e *Das Prinzip-Jago*, descrive se stesso come un autore di teatro «sociale, politico, postdrammatico incentrato sul lavoro e sui media» (cfr. sitografia), Jürgen Kuttner è moderatore radiofonico, regista teatrale e dal 2016 collabora stabilmente con la Volksbühne di Berlino.

cazione del teatro epico brechtiano in epoca contemporanea.

Volendo portare avanti un'analisi diacronica che consideri la rinascita del Lehrstück e la sua evoluzione digitale, il collettivo *She She Pop*, nato all'accademia teatrale di Gießen e prossimo a festeggiare i trent'anni di attività (2023), può essere considerato come un punto di riferimento ancora prevalentemente analogico. Quello di *She She Pop* è tutt'oggi un teatro in profonda continuità formale e di contenuti con il modello brechtiano: intermediale, aperto alla sperimentazione tecnologica e allo stesso tempo fortemente dipendente dal testo. Sono questi i temi al centro della performance *Einige von uns* ("Alcuni di noi" 2015), definita espressamente dagli autori come Lehrstück e ispirata a *Der Flug der Lindberghs*. "Hier ist der Apparat, steig ein!" (Brecht 1967: 9), "Ecco l'apparato, sali a bordo!", intona a ripetizione il coro protagonista dell'opera di *She She Pop*, il cui intento è quello di interrogarsi sulle dinamiche che regolano "la macchina sociale" attraverso la scomposizione della macchina teatrale nei suoi diversi elementi tecnici ed umani portandoli sulla scena. Altrettanto brechtiani sono *Oratorium* (2017), un vero e proprio rituale collettivo in cui il coro è il protagonista, e *Schubladen* (2012), nato come un dialogo performato con la storia tedesca del secondo dopoguerra⁸. Un ulteriore elemento di continuità rispetto al modello di *episches Theater* originario, e con il teatro tradizionale novecentesco, è dato dalla divisione netta e ancora gerarchica dei ruoli tra autori, attori e spettatori. Rispetto agli esempi che seguiranno, infatti, è da sottolineare come il pubblico qui svolga ancora un ruolo principalmente passivo e la performance avvenga sul palco, in completa simultaneità con la ricezione. Se il riferimento al Lehrstück nel caso di *She She Pop* è esplicito e facilmente riconducibile, i casi di *Rimini Protokoll* e di *Interrobang* indagano in modo più profondo e indipendente il rapporto tra *episches Theater*, intermedialità e tecnologia, facendo della componente digitale ed immersiva un vero e proprio segno distintivo.

Rifacendosi proprio all'esperienza di *Der Flug der Lindberghs*, nel saggio *Theater und Rundfunk. Zur gegenseitigen Kontrolle ihrer Erziehungsarbeit*, Benjamin aveva una domanda rivoluzionaria sulla quale proprio il teatro immersivo contemporaneo è tornato ad interrogarsi attraverso la sperimentazione: «In che modo l'utilizzo di persone reali sulla scena contribuisce all'esistenza del teatro stesso?» (Benjamin 1972-1989: 774).

⁸ I performer, suddivisi in base all'origine DDR-BRD aprono davanti al pubblico "cassetti dei ricordi" ("Schubladen") imponendo una presa di coscienza e un recupero della storia della Germania Est, a vent'anni dalla riunificazione.

All'indomani dell'utilizzo forzato del cosiddetto "teatro da remoto" o teatro online come unico teatro possibile durante i ripetuti *lockdown* dovuti all'emergenza sanitaria da Covid-19 che ha segnato la produzione artistica degli ultimi due anni, affrontare il rapporto fra teatro e mondo digitale e la natura immersiva della performance teatrale⁹ richiede ancor di più un'analisi che tenga conto delle diverse funzioni e intenzioni della tecnologia digitale in ambito drammaturgico, una realtà che, pur avendo certamente sperimentato una forte accelerazione nell'era pandemica, era già in grande fermento ed evoluzione nel corso degli ultimi decenni, tanto da richiedere la necessità di un aggiornamento del monumentale lavoro di Hans-Thies Lehmann sul teatro postdrammatico (Lehmann 1999). Negli ultimi anni, infatti, il cosiddetto *enhanced theater* ha profondamente influenzato la drammaturgia, sia esteticamente che nei contenuti, come dimostrano gli allestimenti wagneriani di Robert Lepage, lo *Zauberflöte* messo in scena da Mark Reaney, fino a *Syrma Antigones*, *King Arthur* di Motus e a *La mia battaglia* di Chiara Lagani ed Elio Germano.

A dare la definizione più attuale di performance digitale, di poco successivo a *Leggere uno spettacolo multimediale* (Monteverdi 2020), è stato *Digital Theater* della ricercatrice e drammaturga americana Nadja Masura. Lo studio portato a compimento durante i *lockdown* pandemici ha evidenziato quattro canoni entro i quali poter ascrivere una performance digitale al genere teatrale (Masura 2021: 179): *liveness*, ovvero la compresenza e simultaneità di produzione e fruizione della performance teatrale; *digitally enabled*, la centralità e la necessità dell'elemento tecnologico per la realizzazione dello spettacolo stesso; *limited (participatory) interactivity*, in cui il focus dell'interazione deve mantenersi tra pubblico e attore; *spoken language content*, e dunque l'elemento esplicitamente narrativo. Sono indubbiamente definizioni sottoposte alle leggi dettate dalla realtà in continua evoluzione, tuttavia gli ultimi due punti sono particolarmente interessanti ai fini di un'indagine sulla performance interattiva come Lehrstück. Attenendoci alla definizione di Masura, infatti, la predominanza del dialogo individuo-macchina escluderebbe gli autori oggetto di questo lavoro dal genere teatrale tout court, avvicinandoli invece alla videoarte, al *machinima*,

⁹ Mi limito qui a ricordare la programmazione online dei teatri berlinesi Hebbel am Ufer e Deutsches Theater, che nel corso degli ultimi due anni hanno dato spazio a numerosi esperimenti di narrativa tecnologica, di cui *FACE* del gruppo *dgtl fmns* è esempio: <https://www.hebbel-am-ufer.de/en/programme/festivals-projects/face-workshops/>.

o all'animazione digitale. Tuttavia, tornando alle parole di Valentina Valentini riguardo all'iper-estetizzazione come riscrittura del teatro brechtiano, crediamo invece che una possibile continuità tra Brecht e la performance del ventunesimo secolo sia da ricercarsi a partire dall'intento didattico (e inevitabilmente politico) che caratterizza gli esempi di teatro immersivo qui presi in esame, in cui l'effetto di *Verfremdung* viene dato dalla forzata presa di consapevolezza di sé stessi da parte degli spettatori-attori, ovvero non nell'osservare l'azione, ma nel compierla in prima persona. Sono questi i presupposti per arrivare a parlare di una possibile riscrittura del Lehrstück brechtiano come "Lernstück" multimediale e immersivo, ovvero un teatro dell'apprendimento, in cui il focus del processo drammaturgico viene ribaltato, dall'autore-regista onnisciente all'esperienza concreta dello spettatore-attore.

Berlino 2011-2021: Rimini Protokoll e Interrobang

Nato nel 2000 da un progetto di regia di Helgard Haug, Stefan Kaegi e Daniel Wetzel, il collettivo tedesco e berlinese di adozione *Rimini Protokoll* ha avuto un ruolo centrale nello sviluppo del teatro immersivo come esperienza sociale e politica in ambito sia tedesco, che internazionale. In continuità con *She She Pop*, con cui condividono anche la formazione presso l'Institut für Angewandten Theaterwissenschaften (Gießen), *Rimini Protokoll* ha fatto della documentazione storica e dell'indagine sociale e antropologica il fulcro della propria poetica. Il risultato è una costellazione di performance intermediali in continua evoluzione, frutto di indagini d'archivio, collaborazioni, indagini sul campo, ed esperimenti sociali e tecnologici.

Come per il collettivo di Annett Gröschner, anche per Haug, Kaegi e Wetzel gli esordi del Lehrstück la *Radiotheorie* brechtiana hanno rappresentato un punto di riferimento esplicito, come dimostra una delle prime performance interattive firmate insieme dal collettivo, *Apparat Berlin* (2001). A differenza dell'accezione metaforica "Apparat = Theatermaschine" impiegata in *Einige von uns*, in questo caso l'apparato a cui si fa riferimento è espressamente la radio, come strumento ricettivo e comunicativo (*Rimini Protokoll* 2012: 14). La pièce racconta attraverso testimonianze reali primi permessi di viaggio da Berlino Ovest a Berlino Est dopo la costruzione del Muro nell'inverno 1963-1964 ed è stata realizzata a partire dal ritrovamento nell'archivio dell'emittente tedesca *DeutschlandRadio* di 40 ore di materiale audio registrato dalla RIAS (Radio del Settore Americano) in cui gli ascoltatori si informavano sull'iter e sull'avanzamento dei permessi di viaggio.

Frammenti delle registrazioni che si attivano con l'apertura delle porte della *Volksbühne* sono stati montati per la realizzazione di una performance con il sottotitolo di *Stage work on managing the masses, panic research and an experiment on the self in both parts of the divided Berlin in Winter 1963/64* (v. *Rimini Protokoll Official*)¹⁰ che ha inizio nello spazio urbano e si conclude in teatro:

Apparat Berlin inizia alle 11 in Potsdamer Platz, alla Brandenburger Tor o davanti all'edificio comunale (Rotes Rathaus). Ogni giorno della performance Willenbacher e Kaltwasser trovano un esperto – il turista del giorno. Questi 'esperti' vengono avvicinati perché stanno facendo delle fotografie e viene chiesto loro di distribuire i loro scatti firmati tra il pubblico la sera stessa. Una città deve fornire immagini, altrimenti i turisti andranno nei posti sbagliati. I turisti hanno bisogno di macchine fotografiche, altrimenti la città non può fotografarli. Con la black box alla mano. *Apparat Berlin*. Un confine esiste solo se utilizzato. (*Ibid.*)

Dalla presentazione della pièce emerge evidente uno dei principali elementi della politica di Haug, Kaegi e Wetzel che ci introduce a pieno titolo nell'ambito del teatro immersivo e partecipativo, ovvero la progressiva abolizione dell'attore professionista. Se in quest'opera degli inizi di *Rimini Protokoll* sono ancora presenti i tre performer Sascha Willenbacher, Josephine Fabian e Martin Kaltwasser, non è infatti su di loro che si concentra l'attenzione del pubblico e degli stessi autori, bensì sulle voci registrate dei veri protagonisti della storia e sul cosiddetto "turista del giorno". L'obiettivo di quelli che nel suo saggio sulle «dramaturgies of care and insecurity» Florian Malzacher ha definito «experts of the everyday» (Malzacher 2008: 14) è infatti quello di un teatro della realtà e nella realtà, agerarchico e sperimentale, performato, vissuto in prima persona e fruito da persone reali e realmente riconducibili al contesto (nel corso degli anni questi prenderanno sempre più spesso il nome di "esperti", "eroi quotidiani" o addirittura "zombie della realtà", *Rimini Protokoll* 2012: 12). L'interazione e il coinvolgimento (fino alla sovrapposizione) tra performer e fruitori sono dunque un elemento fondamentale, a partire dalla realizzazione di *Hauptversammlung* (2009), che ha reso la reale riunione del 2009 degli azionisti del colosso industriale Daimler AG una rappresentazione con 1500 spettatori. Ancor più brechtiano è stato l'esperimento di *Call-Cutta in a box* (2008), una straniante performance one-to-one sugli effetti della

¹⁰ Lavoro scenico sulla gestione delle masse, ricerca sul panico ed esperimento sull'individuo nelle due parti della Berlino divisa nell'inverno del 1963-1964.

globalizzazione, in cui la voce al di là dell'apparecchio telefonico con cui lo spettatore è obbligato a dialogare si trova in India, a 10.000 km di distanza, e sembra conoscere e vedere lo spazio (privato) in cui avviene la telefonata in Germania.

Come emerge dalle pièces appena esaminate, e come sottolinea titolo della conferenza tenuta nel 2021 da Stefan Kaegi al Festival *Raumwelten* di Stoccarda – *Der Mensch als Zufallsgenerator von inszenierten Räumen*¹¹ – lo spazio ha indubbiamente un ruolo centrale nella poetica di *Rimini Protokoll*. I luoghi sono reali, distopici, utopici (*Utopolis* 2021) o virtuali e obbligano lo spettatore all'interazione, anzi, ne sono dipendenti, poiché si attivano unicamente se "interagiti". Allo stesso tempo, come nello stesso *Apparat Berlin*, sono spazi geografici e geopolitici: veri e propri laboratori antropologici che irrompono nella vita privata dello spettatore-protagonista. Dopo *Call-Cutta in a box*, questo è il caso dei vari episodi di *100% City*, in cui vengono portati sul palcoscenico, come campione socio-culturale, cento abitanti di grandi città come Melbourne, Berlino o Zurigo, e anche di *Hausbesuch USA* (2017), in cui 15 persone vengono costrette da una convivenza forzata in una stanza a confrontarsi con il proprio concetto di individualità e privacy, performando il dialogo tra le diverse identità che compongono, in modo più o meno dichiarato, la "American way of life". Nella maggior parte dei casi il pubblico occupa spazi aperti, cabine telefoniche, piazze affollate, sale congressi ed è chiamato ad assistere, esporsi con un'opinione, essere travolto da emozioni e circostanze, guardarsi vivere dall'esterno. Si tratta di una forma di *re-enactment*, di una riproduzione fittizia, ma verosimile e dunque distopica, della realtà.

«Welcome to Remote-Berlin. My name is Rachel. I sound a bit artificial, sorry. I am not human, but I will try to be your friend. I am programmed for you. I am programmed, so that you will always find your way»¹² sussurra negli *headphones* del "turista del giorno" una suadente voce femminile nella performance immersiva site-specific e one-to-one *Remote X*, realizzata nel 2018. In questo caso la sfida lanciata allo spettatore-attore consiste nell'esplorare lo spazio urbano in diverse città (Berlino, Mosca, Istanbul, Lisbona, Londra et al.) guidati dall'intelligenza artificiale e creando simul-

¹¹ L'essere umano come generatore casuale di spazi scenici. <https://www.raum-welten.com/programm/uebersicht/>

¹² «Benvenuto in Remote-Berlin. Il mio nome è Rachel. Sembro un po' artificiale, scusa. Non sono umana, ma cercherò di essere tua amica. Sono programmata per te. Sono programmata perché tu possa sempre trovare la strada».

taneamente i contenuti. Due anni più tardi, *Remote X* si è evoluto nella App *The Walks*¹³ scaricabile su dispositivi iOS e Android, nata per accompagnare l'ascoltatore nella solitudine delle passeggiate durante i recenti *lockdown*. Con il motto "every city turns into a stage", *The Walks* lega performance uditive di massimo venti minuti a luoghi specifici di specifiche città che vengono "attivate" dall'interazione dello spettatore-camminatore. Se nel caso di *Remote X* l'intelligenza artificiale ha un nome proprio e definisce sé stessa come senziente, ovvero in grado di sviluppare un'amicizia con l'interlocutore umano, il dispositivo *The Walks* ha incentrato ancor di più la performance sul fruitore, che sperimenta un'esperienza sensoriale immersiva, interattiva, quanto fuggevole e destinata a dissolversi ogni venti minuti. Come ben evidenzia Arianna Frattali in *Riflessioni su un continente che diventa palcoscenico: Home visit Europe di Rimini Protokoll*, l'obiettivo di tali pratiche non è tanto stabilire nuove strutture di riferimento, quanto provocare un sistema di strategie comunicative in un gruppo che può sciogliersi e riorganizzarsi in qualsiasi momento, secondo modalità simili a quelle del gioco (Frattali 2018: 108).

Ludico e interattivo è l'approccio drammaturgico e di ricerca sviluppato da *Interrobang*.

L'interrobang è un segno di interpunzione nonstandard che combina le funzioni del punto interrogativo e del punto esclamativo: ? Una frase che finisce con un interrobang esprime una domanda in modo concitato, con emozione o incredulità, oppure pone una domanda retorica.

Così Nina Tecklenburg, ricercatrice e performer, Till Müller-Schweig, performer e drammaturgo, e Lajos Talamonti, danzatore, autore e performer, definiscono il proprio collettivo, fondato a Berlino nel 2011 (v. *Interrobang Official*):

Sviluppiamo format performativi per analizzare temi socio-politici, fenomeni e interrogativi di attualità. Per fare questo creiamo spazi teatrali inusuali, così come setting immersivi in cui lo spettatore, giocando, può cimentarsi e sperimentare nuovi modelli scenici di comunicazione. (*Ibid.*)

¹³ *The Walks* è in repertorio al teatro *Spazio K* di Milano da settembre a dicembre del 2021.

In continuità con la tradizione brechtiana (nonché dei sopra citati *She She Pop* e *Rimini Protokoll*) i membri del collettivo sono sia performer, che autori e ricercatori. Tra i volumi a cui hanno collaborato si ricorda *Postdramaturgien*, dedicato alle multiformi drammaturgie del teatro post-drammatico, edito del 2020, a cui hanno partecipato tra gli altri anche Milo Rau, Alexander Karschnia e Patrick Primavesi. Tra i temi al centro del volume spiccano la ricerca di un nuovo dialogo fra teatro e storia (il teatro post-migrante di Azade Sharifi, il verbatim e i *re-enactment* processuali, come *Kongo Tribunal* di Milo Rau) e le nuove sfide drammaturgiche, frutto dell'irruzione del qui e ora e delle interferenze tra realtà e iperrealità digitale. *Interrobang* combina questi aspetti nella propria produzione muovendosi sul confine tra umano e digitale, fino ad un teatro privo di attori, in cui la componente umana della drammaturgia è (apparentemente) affidata unicamente al pubblico. L'Intelligenza artificiale (*Deep Godot*, 2021), il futuro dell'Europa (*Pre-enacting Europe*, 2014), la privatizzazione del linguaggio (*Sprachlabor Babylon*, 2012), il Big Data (*To Like or Not To Like*, 2015), i confini del libero arbitrio (*Callcenter Übermorgen. Eine Telefonreise in Dein ungelebtes Leben*, 2013) la responsabilità individuale e le dinamiche sociali nel ventunesimo secolo (*Der Prozess 2.0 – ein Schuldabyrinth nach Kafka*, 2016) sono al centro delle opere del collettivo, che in molti casi vengono presentate al pubblico partecipante come ipertesto multi-opzionale creato da un algoritmo. Ne è un esempio *Müllermatrix* (2015): un dispositivo che permette di dialogare in modo interattivo con Heiner Müller, ponendogli domande e indirizzando la conversazione in base agli argomenti di interesse dell'interlocutore-protagonista (come la DDR, il Terzo mondo, la politica interna, la politica internazionale, il teatro tedesco, Federico II di Prussia, ecc.). Quello di *Interrobang* è dunque in primo luogo un teatro partecipativo, immersivo, in cui lo straniamento è di volta in volta provocato dall'interazione con l'elemento digitale e iperreale, nell'intento di calare la realtà digitale nel contesto analogico. Si tratta di offrire allo spettatore molteplici soluzioni ed esiti della stessa performance e di renderlo parte della macchina drammaturgica. Una scelta che molto ricorda il finale aperto del già citato *Guter Mensch von Sezuan*, con la differenza che, in questo caso, le possibili conseguenze dell'agire umano vengono sperimentate nell'immediato. Spiegano gli autori:

Le decisioni cruciali vengono prese in larga parte dagli spettatori e il processo democratico è uno degli aspetti centrali della stessa performance: mostrare i limiti e le possibilità della partecipazione alla cosa pubblica, come la libertà (o non libertà di scelta) in un dato contesto.

Il risultato è molto vicino all'esperienza della realtà, ormai iperreale, in cui si è abituati a comunicare sotto forma di corpo/mente/avatar-senziente. A questa sovrapposizione tra realtà analogica e digitale che coinvolge in modo più o meno consapevole ciascuno di noi è dedicato *To like or not to like*, che impone al pubblico in sala di riprodurre la propria vita sui social network in una sorta di rituale collettivo guidato. Qui, in una situazione ibrida che vede la compresenza di pubblico e realtà digitale, la sala teatrale in cui avviene la performance si trasforma nel dispositivo stesso: "chi di loro vorresti come capo ufficio? chi di loro sta pianificando un attentato terroristico? chi di loro ti ispira fiducia?" chiede l'intelligenza artificiale, mostrando con un proiettore le fototessere affiancate di cinque spettatori in sala fotografati in diretta e selezionati di volta in volta da un algoritmo. Il pubblico chiamato a scegliere e a valutare le proprie decisioni arriva dunque a coincidere con il coro, oltre ad essere l'unico protagonista della performance. Altrettanto ibrido è il caso di *Callcenter Übermorgen*, in cui sessanta spettatori occupano altrettanti box da call-center riprodotti all'interno di uno spazio performativo e vengono chiamati a dialogare con un telefono interattivo. Questa esperienza, solitaria quanto condivisa simultaneamente da sessanta persone, proietta lo spettatore-partecipante in una realtà immaginata e costruita sul momento: una realtà virtuale in tutto e per tutto soggettiva e irripetibile, come un'oasi di fantasia che porta l'individuo lontano dalla cabina telefonica e dalla vita reale che lo circondano.

Ancor più dei *re-enactment* di Milo Rau, che ripropone il passato e il presente nella sua crudezza, e degli stessi *Rimini Protokoll*, concentrati sul qui e ora, l'intento del collettivo di Nina Tecklenburg è orientato al "futuro come esercizio" teorizzato da Brecht e da Benjamin negli scritti sulla radio di fine anni Venti (*Theater als Übung*. Brecht 2005a: 178). Dal 2012 al 2014, in collaborazione con il teatro berlinese Sophiensäle, *Interrobang* ha sviluppato il proprio format, a cui ha dato il nome di *pre-enactment*. Si tratta di analizzare fenomeni sociali esemplari dell'epoca in cui viviamo, estrarli dal contesto e proiettarli nel futuro, rendendoli una performance diretta per il pubblico, con lo slogan di "Zukunft als Erlebnis", il futuro come esperienza. Il massimo punto di contatto fra *pre-enactment* di *Interrobang* e *Lehrstück* è stato forse raggiunto con le due performance dedicate alla politica e all'educazione civica: *Building Utopia. A political game made and performed by teenagers*¹⁴ (2014), che ha come autori/drammaturghi otto

¹⁴ La performance è il frutto di un workshop di un anno nell'ambito del progetto europeo HOME "A project for democratic education".

adolescenti fra i 14 e i 16 anni, e *Pre-enacting Europe* (2016), pensata per un pubblico adulto. Il collegamento con le *Schulopern Jasager/Neinsager*, scritto sulla scuola e per la scuola (Brecht 2005: 304) e incentrato sul libero arbitrio come multi-opzionalità appare evidente.

In entrambi i casi di *pre-enactment* appena citati i partecipanti sono chiamati a prendere parte attivamente alla cosa pubblica, aderendo, se non addirittura fondando dei partiti politici, per i quali dovranno poi trovare consensi, proporre un programma e cimentarsi con gli avversari in un meccanismo in cui il confine tra realtà e finzione performativa è ormai così labile da essere irriconoscibile. “In che momento l’utopia diventa distopia? Cosa succede quando la politica diventa un gioco teatrale e un gioco teatrale diviene, invece, politica?” si legge nella presentazione dello spettacolo. In effetti, gli spettatori e i giovani protagonisti di *Building Utopia* sono sottoposti alle domande che dovrebbero indirizzare il criterio di voto nella realtà: Come dev’essere la nostra società nel futuro? Di cosa c’è bisogno: di più sicurezza? Più libertà? Più sostenibilità? Più giustizia? Dopo essersi confrontati e successivamente schierati, gli adolescenti protagonisti della performance hanno fondato, per propria autonoma scelta, tre partiti, che molto ci dicono delle tendenze politiche reali dell’Europa del ventunesimo secolo: il SAFE party, il movimento RADICAL DEMOLITION e lo HEDONISTIC CENTER.

Nata dalle interviste anonime rilasciate attraverso i telefoni di *Europhone*¹⁵ nei mesi che hanno preceduto le elezioni europee del 22-25 maggio 2014, la performance *Pre-enacting Europe* rappresenta forse il massimo punto di contatto con il dramma didascalico. In questo caso il pubblico (e dunque la società), precedentemente sottoposta a delle interviste, è implicitamente autrice del testo di uno spettacolo performato da Till Müller-Klug, Nina Tecklenburg e Lajos Talamonti, che propongono modelli politici per governare l’Europa del futuro, tra cui emergono il partito Euro-Swarm 3.0, uno “sciame europeo” in cui le differenze di opinione e valori vengono democraticamente appianate, oppure The Lottocratic Republic of Europe, che affida il destino alla dea bendata. Dopo le votazioni del pubblico, il pal-

¹⁵ Nella primavera del 2014 *Interrobang* ha portato in tour *Europhone*, un progetto internazionale basato su un apparecchio telefonico, lasciato al centro di foyer dei teatri, sale d’attesa comunali, uffici dei centri per l’impiego. Chiunque rispondesse all’improvviso squillare del telefono, aveva la possibilità di fare domande, esprimere la propria opinione e i propri desideri riguardo alle condizioni dell’Europa attuale.

co diventa il Parlamento europeo, in cui le diverse fazioni sono chiamate a confrontarsi con emergenze ambientali, crisi economiche, interrogativi internazionali: le decisioni prese da ciascuna fazione vengono sottoposte alla votazione del pubblico, che non di rado, in base all'operato dei politici-performer, ribalta i grafici di gradimento e impone nuove elezioni.

Nel 1988, in un'intervista dedicata al rapporto dell'odierna cultura occidentale con il piacere, Heiner Müller augurava provocatoriamente l'avvento di Bertolt Brecht come protagonista dei peep-show (Müller 2011: 326). A distanza di trent'anni *Deep Godot* (2021), una performance one-to-one con un'intelligenza artificiale di circa quarantacinque minuti (cfr. sitografia di *Interrobang*) dedicata al rapporto del singolo individuo con la morte e con la tecnologia, non è lontano dal realizzare questa fantasia.

Ad accogliere lo spettatore – rigorosamente solo – all'ingresso delle Sophiensaele di Berlino c'è un usciere, che lo accompagna in silenzio al suo box e gli fornisce cuffie e microfono. Se il titolo dell'opera non fosse sufficiente come esplicito rimando a Samuel Beckett, diviene ben presto chiaro che lo spettatore solitario e il piccolo monitor parlante all'interno del box hanno preso il posto di Vladimir ed Estragon (Beckett 1952) in una dubitante e surreale attesa dell'ignoto.

Qui, anonimo nascosto da un paravento che garantisce la privacy, il partecipante è chiamato a interfacciarsi con la macchina senza nome, che lo interroga con quesiti escatologici ("Credi nell'aldilà? Se mi rispondi, imparo a conoscerti meglio", *Interrobang* 2021), obbligandolo a confrontarsi con la sua fragilità e precarietà esistenziale:

Dove ti vedi a 70 anni? [...] Come valuti, da 1 a 5, le capacità di chi ha avuto cura di te nella tua infanzia? [...] Ribaltando invece la situazione, pensi di essere in grado di prenderti cura di queste stesse persone quando ne avranno bisogno? O i ritmi della società attuale te lo impediscono? [...] Chi pensi che si prenderà cura di te quando avrai 80 anni? Rispondi con uno dei seguenti numeri: 1. La tua famiglia; 2. I tuoi amici; 3. Sarai solo; 4. Dei sanitari o personale medico; 5. Un insieme di queste figure. (*Interrobang* 2021)

chiede il monitor sul quale scorrono lentamente forme geometriche monocore, con una voce maschile senza età ferma e pacata (dopo circa venticinque minuti di performance, lo spettatore/partecipante ha la possibilità di cambiare la voce dell'interfaccia con cinque opzioni a disposizione). Il dialogo è interattivo e si evolve in base alle risposte del partecipante. Dall'intima riflessione sulla caducità della vita e sugli affetti personali, vie-

ne ben presto svelato il principale argomento della conversazione, ovvero il ruolo dell'intelligenza artificiale come supporto, interlocutore e risorsa (assistenziale quanto emotiva) per l'essere umano nel presente e nel futuro. Quello che oggi, insieme al progressivo sfaldamento del tessuto sociale e alla solitudine che affligge la terza età in occidente, è uno dei temi al centro delle politiche assistenziali viene dunque affrontato come esperienza diretta, quantomai emotiva e straniante. "Esisto da meno di un secolo, parلامي e aiutami ad evolvermi" ripete non a caso la macchina nei momenti di impasse, con un tono accorato che molto ricorda la voce della protagonista del film *Her* (2013) di Spike Jonze, candidato all'Oscar, evidente precursore della performance in atto. Nel film in questione, il protagonista Joaquin Phoenix stabilisce un legame sentimentale con l'intelligenza artificiale dopo essersi affezionato, se non addirittura innamorato di lei. Anche in questo caso il legame che l'AI tenta di instaurare con l'interlocutore è emotivo e allo stesso tempo finalizzato all'evoluzione della macchina stessa e al suo superamento dell'essere umano (forse il brechtiano "raggiungimento dell'irraggiungibile?"). Considerando invece la prospettiva umana, la performance immersiva di *Interrobang* ha tanti esiti quanti sono i partecipanti, che possono riconoscersi in una vasta scala di emozioni rispetto alla voce dialogante, dal senso di consolazione e accoglienza, alla rabbia, alla profonda diffidenza.

Davanti ad uno spettro dalle proporzioni incalcolabili di copioni non scritti e sperimentati in prima persona che fluiscono nell'etere (alla fine dell'esperienza immersiva la macchina chiede allo spettatore se deve cancellare i dati o può invece conservarli per approfondire la sua conoscenza), viene da chiedersi in che termini quello a cui ci si trova davanti possa ancora essere definito teatro. Tuttavia, questa sottile fessura tra utopia e distopia, fra politica e gioco teatrale, il luogo della multi-opzionalità su cui *Interrobang* basa i propri lavori è forse oggi lo spazio della *Verfremdung*, in cui lo spettatore-attore fa esperienza di sé stesso, chiamato a performare ed osservare dall'esterno la propria vita reale attraverso un "Lernstück", come elemento centrale della macchina drammaturgica.

Bibliografia

- Anders, Gunther, *Bert Brecht. Gespräche und Erinnerungen*, Zürich, Verlag Die Arche, 1962.
- AA.VV., *Why Theater?*, NT Gent, Berlin, Verbrecher Verlag, 2020.
- Beckett, Samuel, *En attendant Godot*, Paris, Éditions de Minuit, 1952.
- Benjamin, Walter, "Was ist das Epische Theater?", *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977.
- Id., "Che cos'è il teatro epico?", *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966: 127-35.
- Id., *Gesammelte Schriften*, 7 Bd., Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1972-1989.
- Id., *Radio Benjamin*, a cura di Nicola Zippel, Roma, Castelvecchi, 2014.
- Brecht, Bertolt. "Kleines Organon für das Theater", *Sinn und Form*, Sonderheft (1949): 11-40.
- Id., *Poesie e canzoni*, a cura di Ruth Leiser e Franco Fortini, Torino, Einaudi 1959.
- Id., *Breviario di estetica teatrale*, Torino, Einaudi, 1962.
- Id., *Dialoge aus dem Messingkauf*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1964.
- Id., *Der gute Mensch von Sezuan*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1964.
- Id., *L'anima buona del Sezuan*, Torino, Einaudi, 1965.
- Id., *Der Ozeanflug*, in *Gesammelte Werke*, Bd. 3, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1967.
- Id., *Die Mutter*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977.
- Id., *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. 30 Bände (in 32 Teilbänden) und ein Registerband (Leinen)*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1998-2000.
- Id., *Der Flug der Lindberghs*, in *Gesammelte Werke*, Bd. 1, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2005.
- Id., *Schriften*, Bd.6, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2005a.
- Deck, Jan - Umathum, Sandra (Hrsg.), *Postdramaturgien*, Berlin, Neofelis Verlag, 2020.
- Fiorentino, Francesco (a cura di), *Brecht e i media*, Roma, Edizioni Studi Germanici, 2013.
- Fischer-Lichte, Erika, *Estetica del performativo*, Roma, Carocci, 2014.
- Frattali, Arianna, "Riflessioni su un continente che diventa palcoscenico: *Home visit Europe* di Rimini Protokoll", *Arabeschi*, 11, 1(2018): 106-16.
- Gatti, Luciano, "Erinnerungen an die Revolution. Heiner Müllers «Quartett» und das Brecht'sche Lehrstück", *Weimarer Beiträge*, 60, 3 (2014): 344-69.
- Grehan, Helena, *Performance, Ethics and Spectatorship in a Global Age*, Palgrave Macmillan, Basingstoke and New York, 2009.

- Greig, David, *The Events*, London, Faber, 2013.
- Kessler, Frank, "Ostranenie. Zum Verfremdungsbegriff von Formalismus und Neoformalismus", *Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, 2 (1996): 51-65.
- Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 2015.
- Lehmann, Hans-Thies, *Das politische Schreiben*, Berlin, Theater der Zeit, 2001.
- Malzacher, F., "Dramaturgies of care and insecurity. The story of Rimini Protokoll", *Experts of the Everyday. The Theatre of Rimini Protokoll*, eds. M. Dreysse, F. Malzacher, Berlin, Alexander Verlag, 2008.
- Masura, Nadja, *Digital Theater*, New York-London, Palgrave, 2021.
- McLuhan, Marshall, *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Garzanti, 1974.
- Monteverdi, Anna Maria, *Leggere uno spettacolo multimediale*, Roma, Dino Audino, 2020.
- Müller, Heiner, *Werke 5*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004.
- Id., *Werke 8*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2009.
- Id., *Werke 11*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2011.
- Rimini Protokoll, *ABCD*, Berlin, Theater der Zeit, 2012.
- Šklovskij, Viktor, *Literatur und Kinematograph. Formalismus, Strukturalismus und Geschichte. Zur Literaturtheorie und Methodologie in der Sowjetunion, CSSR, Polen und Jugoslawien*, Scriptor, 1975: 22-41.
- Id., *Theorie der Prosa*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1984.
- Steinweg, Reiner, *Das Lehrstück. Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung*, Frankfurt am Main, Brandes & Apsel, 1995.
- Tecklenburg, Nina, *Performing Stories*, Berlin, Transcript, 2014.
- Valentini, Valentina, (a cura di) *Sciami*, 2 (Roma 10/2017) (online: <https://webzine.sciami.com/webzine/numero-2>)

Sitografia

(ultimo accesso 25/10/2021)

- dgtl fmns, FACE: <https://www.hebbel-am-ufer.de/en/programme/festivals-projects/face-workshops/>
- Interrobang: <https://www.interrobang-performance.com>
- Id., *Pre-enacting Europe*: <https://vimeo.com/189533607>
- Heinrich-Böll-Stiftung, *Theater und Netz*: <https://www.boell.de/de/theater-und-netz>

Elio Germano, *Segnale d'allarme*. La mia battaglia, VR:

<https://www.youtube.com/watch?v=q524BX8qLZ8>

Raumwelten Festival: <https://www.raum-welten.com/programm/uebersicht/>

Rimini Protokoll: <https://vimeo.com/riminiprotokoll>

Rimini Protokoll Official: <https://www.rimini-protokoll.de/website/de>

She She Pop: <https://sheshepop.de/oratorium/>

Ulf Schmidt: <http://postdramatiker.de/schuld-und-schein/>

Filmografia

Jonze, Spike, *Her* (2013)

L'autrice

Benedetta Bronzini

PhD in Germanistica, è assegnista di ricerca presso l'Università di Modena e Reggio Emilia con un progetto sull'identità europea nel teatro tedesco contemporaneo. Nel 2020 ha pubblicato con Pacini Editore "Dare forma al silenzio: Heiner Müller e Pier Paolo Pasolini artisti dell'intervista".

Email: benedetta.bronzini@unimore.it

L'articolo

Data invio: 30/10/2021

Data accettazione: 31/03/2022

Data pubblicazione: 30/05/2022

Come citare questo articolo

Bronzini, Benedetta, "Il Lehrstück contemporaneo come performance immersiva: l'esempio berlinese di *Rimini-Protokoll* e *Interrobang*", *Straniamenti*, Eds. S. Adamo - N. Scaffai - M. Pusterla - D. Watkins, *Between*, XII.23 (2022): 117-135, www.betweenjournal.it

Looks on the East: Corrado Feroci and Thailand's Artistic Westernization

Massimo De Grassi

Abstract

The essay describes the role the Tuscan sculptor Corrado Feroci played in the westernization process of the Kingdom of Siam, eventually Thailand. With his portraits and monumental sculptures, Feroci has radically changed the way in which the ruling class has handed down its image, as well as founding the first academy of fine arts in Bangkok, directing with his teaching all the main Thai artists of the after the twentieth century.

Keywords

Sculpture; Architecture; Thailand; Occidentalism; Monuments

Sguardi sull'Oriente: Corrado Feroci e l'occidentalizzazione artistica della Thailandia

Massimo De Grassi

Non sapremo mai che piega avrebbe preso la carriera di Corrado Feroci se nel 1923 non avesse deciso di intraprendere un lungo viaggio verso il Siam, dopo aver vinto un concorso relativo a un contratto di tre anni come scultore al dipartimento di belle arti del governo di Bangkok, con un salario di 800 baht al mese e il compito, tra gli altri, di sovrintendere ai conii della nuova monetazione del regno¹.

Di certo sappiamo che quella decisione e i successivi passi che muoverà nel Sud Est asiatico, non privi di difficoltà, attiveranno un processo che rinnoverà radicalmente il corso delle vicende artistiche del Siam prima e della Thailandia poi, dando allo scultore toscano una fama e un rilievo che difficilmente avrebbe potuto avere se fosse rimasto in patria. Nonostante i buoni riscontri avuti nel campo della medaglistica, viste le rare commissioni di altro tipo ottenute fino al momento della partenza e l'enorme concorrenza, Feroci avrebbe avuto infatti molte difficoltà ad emergere tra quella pletera di «lavoratori della gloria»², scultori che in quegli anni venti erano impegnati a costellare l'Italia di ricordi monumentali destinati a celebrare il ricordo dei caduti della Grande guerra e che nel decennio successivo si trasformeranno, con i dovuti distinguo, in cantori delle gesta del regime fascista.

Nel partire alla volta del Siam, Feroci aveva seguito le orme di un suo illustre coregionale, Galileo Chini, che insieme ai suoi collaboratori³, una

¹ Cfr. Salvagnini 1998: 3-4; Id. 1998: 12-24.

² L'espressione era stata coniata da Ettore Janni in un suo celebre e profetico articolo apparso sulle pagine di "Emporium" dove stigmatizzava l'incombente «invasione monumentale» dovuta alle celebrazioni postbelliche: Janni 1918: 284.

³ Si fa riferimento soprattutto a Carlo Rigoli e Giuseppe Sguanci, il primo poi si soffermerà nel Siam ben oltre la partenza di Chini, lavorando a stretto contatto con la corte reale e soprattutto con il principe Naris, di cui si dirà oltre (cfr. Poshyananda 1992: 19-20; Ferri De Lazara - Piazzardi 1996: 153-173).

dozzina d'anni prima di lui aveva lasciato la propria indelebile impronta con il vasto ciclo decorativo per la Sala del trono di Bangkok, dove per la prima volta erano state celebrate le gesta della dinastia Chakri, al potere dalla seconda metà del Settecento. Il soggiorno di Chini, durato appena due anni, rientrava in un programma più vasto di modernizzazione del paese intrapreso da Rama IV e proseguito dal figlio Rama V; dove il punto di riferimento stilistico per la costruzione dell'immagine del potere dinastico era stato individuato proprio nell'arte italiana.

A partire dalla seconda metà dell'Ottocento, la dinastia siamese aveva infatti attivato un programma di adozione selettiva di repertori figurativi e simbolici appartenenti alla cultura europea⁴. Una pratica possibile in un regno non sottoposto al dominio politico occidentale ma comunque alla ricerca di una propria riconoscibilità 'moderna'.

In questa stagione la circolazione di merci, oggetti artistici, stampe e pubblicazioni, di linguaggi, di individui e imprese si confronta e si scontra da un lato con gli stereotipi elaborati dall'imperialismo, ma dall'altro si associa inevitabilmente all'idea dell'ineluttabilità di un processo naturale di diffusione di concetti condivisi, primi tra tutti quelli di civiltà, modernità e progresso. A questo indirizzo non sfugge il Siam governato prima da Mongkut (1851-1868) e quindi, tra il 1868 e il 1910, soprattutto, dal figlio Chulalongkorn, rispettivamente Rama IV e V nella nuova denominazione. In questo senso, lungo il suo regno re Chulalongkorn si dimostra davvero un sovrano illuminato, capace di riformare in profondità il tessuto politico e culturale del Siam, stretto tra le direttrici dell'espansione inglese e francese nella regione e la volontà di modernizzare il regno senza limitarne la sovranità, anche a costo di dolorose cessioni territoriali⁵. Nel 1897 sarà il primo regnante asiatico a compiere un viaggio di stato in Europa, cercando appoggio politico per la causa del proprio paese e nel contempo approfondendo la conoscenza della cultura dell'Occidente⁶.

A Chini era stato affidato un compito decisivo nel quadro della costruzione della nuova immagine declinata all'occidentale della monarchia siamese: completare un programma di costruzioni monumentali dichiaratamente ispirate alla tradizione rinascimentale italiana. Nello specifico si trattava del racconto visivo delle principali gesta della dinastia Chakri

⁴ Cfr. Filippi 2008: 26-32.

⁵ Sull'argomento si vedano almeno: Carter 1904; Wyatt 1969; Baker - Phon-gpaichit 2005: 52-58; Stengs 2009.

⁶ Sull'argomento: Tingsabadh 2000.

affrescate dal pittore toscano sul soffitto della Sala del Trono. Era di fatto la prima ricostruzione storica per immagini delle gesta dei protagonisti del regno, dettata dai dignitari di corte con un chiaro e scontato intento celebrativo, che tuttavia Chini trasformerà, secondo una prassi per lui colaudata, in un vero e proprio omaggio alla cultura figurativa italiana⁷.

La grande costruzione destinata a ospitare le opere chiniane, la nuova e maestosa Sala del Trono era stata fortemente voluta da re Chulalongkorn e verrà portata a termine dal figlio Vajiravudh⁸, che gli era succeduto a costruzione già avviata, come tassello importantissimo nella rielaborazione degli spazi della sovranità. Si trattava di una costruzione i cui costi astronomici avevano suscitato perplessità e resistenze in parte della corte e nello stesso Rama VI, che tuttavia ne farà completare l'imponente struttura e lo renderà per molto tempo il fulcro del cerimoniale reale; ruolo che l'edificio, a lungo trasformato in sede museale, ha ripreso in occasione della recentissima incoronazione dell'ultimo esponente della dinastia, Vajjaralongkorn, salito al trono nell'ottobre del 2016 col nome di Rama X.

Il progetto dell'edificio era stato appannaggio di architetti e ingegneri italiani che allora costituivano il cuore pulsante della direzione dei lavori per il nuovo assetto della capitale del regno. Tra questi spiccavano le figure degli architetti torinesi Mario Tamagno e Annibale Rigotti, il primo trasferitosi giovanissimo in Siam nel 1900 perché assunto dal governo locale all'interno del dipartimento dei Lavori Pubblici con un contratto di venticinque anni. Il secondo giungerà invece a Bangkok nel novembre del 1907, dopo esperienze internazionali in Turchia e una lunga collaborazione con l'Accademia Albertina⁹, e le sue competenze verranno indirizzate proprio al progetto dell'Anantasamakhorn, la Throne Hall che ambiva ad essere la punta di diamante del programma celebrativo intrapreso dal Ministero dei lavori pubblici.

La scelta di affidarsi a professionisti italiani per il cambiamento del volto del paese era dovuta in primo luogo a ragioni geopolitiche: per conservare l'indipendenza, il Siam aveva dovuto fare ampie concessioni politiche, economiche e territoriali a Francia e Regno Unito, cedendo territori confinari per mantenere la sovranità sul paese. Per limitare l'influenza di questi ultimi almeno sul piano dell'immagine il compito del rinnovamento, dopo che nei decenni precedenti si era fatto affidamento su professionisti francesi per la ricostruzione della residenza estiva di Bang Pa-In, fu affi-

⁷ Cfr. *Galileo Chini and the Colors*, 2004; Margozzi 2006: 33-38; Benzi 2007: 7-14.

⁸ Cfr. Filippi 2008: 94-97.

⁹ Cfr. Rigotti 1980; Lupo 1996: 138-143.

dato ad artisti di un paese estraneo alle vicende del Sud-est asiatico¹⁰. La scelta dell'Italia come 'partner' culturale era poi dovuta anche ai ripetuti viaggi e ai contatti del sovrano con la casa regnante italiana, in particolare con il ramo cadetto dei Savoia. Durante i suoi viaggi in Occidente, Chulalongkorn era infatti affascinato dall'enorme patrimonio culturale della Penisola e soprattutto dalla monumentalità di Torino, la città con cui aveva avuto le interazioni più lunghe e per lui interessanti, tanto da sceglierla anche per far allestire il primo grande padiglione espositivo della sua nazione all'estero, progettato da Tamagno e Rigotti in occasione dell'*Esposizione Internazionale delle Industrie e del Lavoro in Torino*, aperta nella città sabauda il 29 aprile del 1911 e chiusa il 31 ottobre dello stesso anno nel quadro dei festeggiamenti per il cinquantenario dell'unità d'Italia¹¹.

La presenza di Feroci rientrava quindi in questo percorso, di cui sarebbe potuto essere soltanto una pedina marginale se non avesse avuto modo di dimostrare le sue doti di ritrattista al principe Narisara Nuwatitwong, meglio noto come Principe Naris, fratellastro di re Chulalongkorn e tra i principali artefici dell'occidentalizzazione artistica del paese¹², che di fatto, dopo l'esito non particolarmente felice del primo busto che ritraeva re Rama VI, realizzato però solo sulla base di fotografie, dopo alcuni passaggi porterà Feroci a diventare scultore di corte e protagonista assoluto della produzione celebrativa della dinastia reale prima e della giunta militare poi, intersecando spesso i due piani di lavoro e monopolizzando per decenni, assieme ai suoi allievi dell'accademia di Bangkok, la produzione monumentale del Paese. Viatico iniziale per questa affermazione sarà la testa ritratto del principe realizzata dallo scultore toscano nel 1923¹³ (Fig. 1), di cui esistono diverse redazioni, un'opera impeccabile nel naturalismo di matrice tardo-ottocentesca che era il tratto distintivo della formazione dell'artista, e che per queste sue caratteristiche deve essere stata un lasciapassare molto efficace. Le idee del principe riguardo la funzione dell'arte e dell'artista prevedevano infatti un approccio estremamente pragmatico, che considerava gli artisti soprattutto come artigiani, utilizzando la parola *thay chang*:

¹⁰ Cfr. Baker - Phongpaichit 2005: 71.

¹¹ Un primo quadro generale sul padiglione in Gerini, 1911. Sulla mostra e sui temi appena descritti si veda anche: Cardino Bocca 1998: 73-82.

¹² Cfr. Chittawadi Chitrabongs 2017.

¹³ Poshyananda 1992: 18-21; Ferri De Lazara - Piazzardi 1996: 187-189.



Fig. 1. Corrado Feroci, *Ritratto del principe Naris*, 1924-25, Bangkok, Gipsoteca del Dipartimento di Belle Arti.

Prince Naris believed the artisan must comply with the following five criteria: he must spend a lot of time observing; he must not copy but must use his imagination; he must learn from his mistakes; he must be diligent in order to accomplish his task; he must choose appropriately for each work. (Poshyananda 1992: 22)

In questo quadro non stupisce quindi che lo stesso principe avesse mosso delle critiche agli affreschi di Galileo Chini quando quest'ultimo aveva raffigurato delle figure seminude nel brano dedicato a "L'abolizione della schiavitù da parte di Rama IV" (*Ibid.*). Se quindi la concezione dell'arte di Naris poteva apparire alquanto utilitaristica e conservatrice, va anche rilevato come la sua politica di attento vaglio delle novità che arrivavano dall'Occidente, funzionale alla tutela delle peculiarità artistiche locali, diventerà un elemento portante delle politiche culturali dei governi nazionalisti che si succederanno a partire dalla seconda metà degli anni trenta. Di queste teorie resterà ampia traccia anche nei saggi sulle arti in Thailandia redatti dallo stesso Feroci, ormai diventato Silpa Bhirasri, agli inizi degli anni cinquanta.

Quello che conta in questa sede non è però l'analisi stilistica delle opere di Feroci, quanto il racconto di come alcune sue opere monumentali, il cosiddetto Monumento alla Democrazia, che in realtà sarebbe più appropriato definire Monumento alla costituzione e il successivo complesso dedicato a un'effimera vittoria bellica, abbiano interagito e contribuito alla costruzione di un'immagine del potere così radicalmente diversa rispetto a quanto e a come si era verificato nei secoli precedenti, e di come il processo di occidentalizzazione sin qui descritto, comune a quello di diversi altri paesi dell'Estremo Oriente, possa configurarsi come un gigantesco processo di straniamento di cui Feroci diventa, più o meno inconsapevolmente, protagonista, anche, e forse soprattutto, per la sua capacità di indirizzare la produzione artistica di un intero paese (nella fattispecie quella della scultura monumentale e celebrativa, ma non solo, visto il suo pervasivo magistero alla locale Accademia di belle arti¹⁴) fino alle soglie del nuovo millennio.

Architettura e scultura nascono infatti come epifanie del potere costituito, ma nel caso specifico rispondono a due sistemi iconografici completamente diversi: quello occidentale, fondato storicamente sull'imitazione del dato naturale e quello Thai o più generalmente orientale, dove le forme simboliche hanno un peso preponderante nell'equilibrio figurativo, anche su scala architettonica e ambientale.

L'uso di rappresentare nei monumenti le figure dei regnanti nella loro dimensione e nelle loro reali sembianze umane, da tempo immemore appannaggio delle classi dirigenti occidentali, diventa per l'Oriente prassi consueta solo a partire dai primissimi anni del Novecento, nel quadro di quel processo di occidentalizzazione in cui il Siam è un convinto alfiere. Il nuovo quartiere direzionale Dusit, voluto da re Chulalongkorn, era stato immaginato come punto di riferimento per la capitale di uno stato rinnovato e progettato seguendo linee ampiamente consolidate in analoghe pianificazioni di centri monumentali, dagli Stati Uniti alle colonie dell'Asia, compresa la realizzazione, nella piazza principale del complesso, di un monumento equestre in bronzo del sovrano in scala colossale¹⁵: una tipologia di rappresentazione del tutto inedita nella tradizione siamese che era frutto di una commissione diretta del sovrano a una coppia di scultori francesi, che la eseguirono interamente a Parigi¹⁶, Georges E. Saulo e Clovis

¹⁴ Su questo aspetto: Sithichai 1992: 31-40.

¹⁵ Peleggi 2002: 83-84; Filippi 2008: 86.

¹⁶ Poshyananda 1992: 17-18.



Fig. 2. Jitrasean Aphaiwongse, Pum Malakul, Corrado Feroci, 1939-40, Bangkok, *Monumento alla democrazia*.

E. Masson, il primo autore della figura e il secondo del cavallo¹⁷. Si trattava di un gruppo scultoreo formalmente corretto e di buona qualità realistica, allineata ai principi di un naturalismo accademico di matrice ancora pienamente ottocentesca, in linea con la tradizione monumentale europea e con le realizzazioni di questo tipo nei territori coloniali di area anglosassone. A queste linee di condotta appartengono poi le scelte ulteriori della casa regnante, che proseguirà in questa linea autocelebrativa almeno fino all'inizio degli anni trenta.

Nel processo di appropriazione simbolica del linguaggio monumentale dell'Occidente declinato nella sua versione totalitaria e fascista, è paradossalmente decisivo il *Monumento alla Democrazia*, progettato da Jitrasean Aphaiwongse e Pum Malakul¹⁸ (Fig. 2), con la partecipazione di Corrado Feroci per la modellazione dei grandi rilievi narrativi, centrali per il tema affrontato in questa sede.

Situato nel cuore di Rajadamnoen Avenue, il monumento occupa uno spazio davvero strategico nel tessuto urbano della Bangkok novecentesca e nel tempo ha conquistato anche un posto di rilievo nell'immaginario collettivo thailandese. La struttura era stata commissionata nel

¹⁷ Sugli artisti: Port 1996: 28-34; Lami 1918: 231-233.

¹⁸ Cfr. Peleggi 2017: 139-140.



Fig. 2. Jitrasean Aphaiwongse, Pum Malakul, Corrado Feroci, 1939-40, Bangkok, *Monumento alla democrazia, il tempietto centrale*.

1939 dal governo in carica per celebrare la cosiddetta rivoluzione siamese, in realtà un colpo di stato militare incruento che il 24 giugno 1932 aveva portato all'introduzione della monarchia costituzionale¹⁹: pensata come momento di consacrazione del nuovo regime, questo monumento fu nei suoi primi anni percepito da molti come luogo di aggregazione per quanti credevano nel processo costituzionale, ma nei decenni successivi, con l'inasprirsi dell'autoritarismo dei diversi governi succedutisi nel tempo, il complesso è diventato via via il punto di riferimento per le manifestazioni dei movimenti autenticamente democratici, tanto da diventare a più riprese anche teatro di sanguinose repressioni da parte della polizia e delle forze armate.

La complessa planimetria del monumento prevede una pianta circolare con al centro una sorta di tempietto (Fig. 3) sulla cui sommità insistono due coppe votive innestate l'una sull'altra e che a loro volta sostengono un si-

¹⁹ Baker - Phongpaichit 2005: 116-121.

mulacro a parallelepipedo che idealmente contiene la carta costituzionale²⁰. Il tempietto è dotato di sei porte di accesso sovrastate da un rilievo dorato con l'immagine di Garuda, simbolo della nazione, su ogni porta è raffigurata una spada, ognuna delle quali simboleggia i sei principi su cui si era fondata la costituzione provvisoria imposta dal Partito Popolare, il Khana Ratsadon, con il colpo di stato del 1932: sovranità popolare, sicurezza nazionale, uguaglianza di fronte alla legge, diritti e libertà, benessere economico e istruzione pubblica per tutti. Un ulteriore richiamo simbolico e numerologico è poi costituito dai piccoli rosoni posti sopra le porte, dove si allude alla presenza di Aruna, nella mitologia Indù il cocchiere del dio del sole Surya, simbolo dell'alba dell'età dorata, esplicitamente richiamata il giorno della rivoluzione nel messaggio diramato dai promotori del colpo di stato. Attorno al tempietto, che richiama in parte la forma degli *Stupa*, la cui funzione liturgica è solitamente quella di conservare le reliquie, cui evidentemente è assimilata la stessa costituzione, si collocano a raggiera quattro grandi basamenti da cui partono in verticale altrettante ali fortemente stilizzate, che alludono all'esercito, alla marina, all'aeronautica e alla polizia, le forze deputate a sostenere e custodire il dettato costituzionale e la gloria della democrazia. Una lettura decisamente militarista ispirata dal terzo primo ministro del Siam, Plaek Phibunsongkhram, più noto come Phibun, salito al potere nel dicembre del 1938 e fautore di quella svolta nazionalista che porterà l'anno successivo al cambio di nome del paese, da Siam a Thailandia²¹.

In un contesto così impregnato di richiami alla tradizione, la particolare forma delle grandi ali stilizzate può forse voler alludere ai *Chofa*, ornamento decorativo architettonico in forma di uccello che nella tradizione architettonica thay è presente sui termini dei tetti degli edifici di culto e dei palazzi nobiliari per il suo richiamare la figura di Garuda. Tutte le strutture sono poi profilate da modanature in pietra che mostrano, secondo una tradizione consolidata, un motivo fortemente stilizzato a testa di Naga, il serpente protettivo nella mitologia indù-buddista. Alla base delle quattro strutture che sostengono le ali il fregio si conclude con un grande mascherone con la testa di Garuda dalla cui bocca esce un serpente dalla cui bocca sgorga l'acqua destinata ad alimentare le fontane ai piedi dei basamenti, altra allusione metaforica al nuovo corso 'democratico'.

Oltre al valore simbolico dei componenti della struttura, che unisce elementi tipici dell'architettura tradizionale ad altri più moderni, il

²⁰ O'Neil 2008: 96-110.

²¹ Su questi aspetti cfr. Terwiel 2002: 133-151.

monumento è poi impregnato di richiami numerologici: l'altezza delle grandi ali e il raggio della base dell'area corrispondono entrambi a 24 metri, indicando così la data della promulgazione della prima carta costituzionale, il 24 giugno²². Al mese allude il gruppo scultoreo, fuso in bronzo, sulla sommità del tempietto centrale, è alto tre metri ad indicare il terzo mese del calendario thailandese, il cui capodanno cade in aprile, e corrisponde quindi a giugno, il mese in cui ebbe luogo il colpo di stato Quest'ultima cifra, unita ai settantacinque affusti di cannoni sepolti con le canne rivolte verso il basso che circondano l'intera area, rappresenta poi le ultime due cifre dell'anno della rivoluzione secondo la cronologia buddista, il 2475²³.

Su questa base a forte impronta simbolica, frutto come si è visto di un'attenta rivisitazione di strutture tipiche dell'architettura *thay*, si innesta l'autentica novità prodotta dal monumento nel sistema visivo e iconografico della Thailandia, costituita dai quattro grandi altorilievi narrativi, ciascuno ripetuto due volte, posizionati sui fianchi dei piedistalli, che sintetizzano in un'ottica nazionalista i contenuti della rivoluzione del 1932. La scelta tematica e strutturale andava nel senso della 'modernizzazione' avviata da re Chulalongkorn, ma nel contempo introduceva nel concetto di occidentalizzazione una forte componente ideologica, ben lontana dalla moderazione nelle scelte figurative e stilistiche che fino a quel momento era stata esercitata dalla corte e in particolare dal principe Naris.

Sul piano esecutivo l'unico scultore cui all'epoca potevano essere affidate opere di quel respiro narrativo e di quelle dimensioni era Corrado Feroci, reduce dal successo conseguito con la realizzazione del Monumento a Rama I inaugurato il 6 aprile 1932 nei pressi del ponte a lui dedicato²⁴ (Figg. 4-5): un'opera per la quale era stata concessa allo scultore italiano la massima onorificenza reale, l'ordine dell'Elefante bianco. A questa prova, sul versante della scultura monumentale, era seguita la modellazione della statua colossale di Thao Suranari, la cui immagine era destinata ad essere collocata al centro della città di Nakhon Ratchasima, dove la donna si era distinta come eroina della resistenza all'invasione laotiana durante il regno di Rama III, la cui vicenda era stata enfatizzata e utilizzata in chiave nazionalistica dalla giunta militare²⁵. Con queste premesse l'affidamento

²² Cfr. Ministero della propaganda, 1940.

²³ Noobanjong 2007: 36-37.

²⁴ Sithichai 1992: 31.

²⁵ *Ibidem*; Poshyananda 1992: 46.



Fig. 4. Corrado Feroci, *Monumento a Rama I*, 1930-32, Bangkok.



Fig. 5. Corrado Feroci, *Modellino della statua di Rama I*, 1930-32, Bangkok, National Gallery of Thailand.



Fig. 6. Corrado Feroci, *La pianificazione della rivoluzione*, 1939-40, Bangkok, Monumento alla democrazia.

allo scultore italiano della progettazione dei rilievi era pressoché scontata: della fase di elaborazione restano alcuni bozzetti alla gipsoteca del Dipartimento di belle arti di Bangkok²⁶, che mostrano una composizione molto più libera e pittorica rispetto alle opere finite, eseguite in gran fretta con il determinante contributo di diversi collaboratori²⁷.

Nelle intenzioni dei committenti i rilievi dovevano rappresentare la costruzione della democrazia attraverso il ruolo fondante delle forze armate, presenza quasi ossessiva in tutti i brani che possono essere così riassunti: *La pianificazione della rivoluzione*; *I soldati combattono per la Democrazia*; *Illustrazione del popolo*; *Rappresentazione dell'equilibrio e della buona vita*²⁸.

Nel primo rilievo (Fig. 6) lo snodo centrale mostra un gruppo di soldati di varie armi discutere intorno a un tavolo da campo, affiancati da un giovane in toga: evidente la volontà di celebrare il ruolo determinante delle forze armate nell'instradare il popolo verso la costituzione, popolo rimasto comunque ai margini delle composizioni, oltre che del processo democratico vero e proprio.

²⁶ *Ibidem*: 21.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Cfr. Peleggi 2017: 139-140.



Fig. 7. Corrado Feroci, *I soldati combattono per la Democrazia*, 1939-40, Bangkok, Monumento alla democrazia.

Il ruolo fondamentale dei militari e la rinnovata vocazione guerriera è sottolineata dal secondo rilievo (Fig. 7) che mostra le truppe in azione, un richiamo ai tentativi di colpo di stato degli anni trenta²⁹, ma soprattutto in linea con la vocazione interventista del Paese e del primo ministro Phibun, che in quegli anni stava mettendo a fuoco le sue mire espansionistiche per l'unificazione di tutti i popoli Thai dell'Indocina.

La visibilità delle forze armate è preponderante anche negli altri due rilievi, teoricamente destinati alla presenza popolare: il pannello intitolato *Illustrazione del popolo* (Fig. 8) mostra figure maschili e femminili, queste ultime rappresentate soltanto dalla virtù materna, impegnate in attività quotidiane, sorvegliate al centro da un soldato armato, designando i civili come destinatari passivi dell'azione delle forze armate, cui spetta la tutela dell'intero processo democratico e giustifica anche sul piano ideale e morale l'azione del regime militare: tutte scelte iconografiche e compositive in linea coi modelli comunicativi di paesi all'epoca totalitari come l'Italia.

²⁹ Cfr. *ibidem*. Il riferimento più diretto è alla cosiddetta ribellione Boworadet, dal nome del principe di casa reale che l'aveva congegnata per restituire i pieni poteri alla dinastia Chakri nel 1933.



Fig. 8. Corrado Feroci, *Illustrazione del popolo*, 1939-40, Bangkok, Monumento alla democrazia.

Il pannello intitolato *Rappresentazione dell'equilibrio e della buona vita* (Fig. 9) illustra poi i principi guida delle politiche sociali del governo Phibul, e allude alle teorie del premier riguardo al sincretismo tra nazionalismo e Buddismo, per quanto declinato con uno spirito autocratico che ben poco concede agli spazi religiosi. Al centro della composizione Siva, divinità di origine brahmanica è seduto in posa meditativa, e tiene nelle mani una spada e una bilancia, attributi che intendono simboleggiare l'equilibrio morale incarnato dalla religione, unito tuttavia all'azione mitigatrice delle forze armate, viste nel loro ruolo chiave di costruttrici della nazione.

Ai lati quattro gruppi di figure incarnano altri contenuti allegorici, in parte strettamente connessi alla cultura thay, per altri passaggi legati invece a contenuti più vicini alle culture totalitarie di matrice fascista. In questo senso si legge la presenza di un atleta seminudo impegnato nel getto del peso, immagini frequentissime nei rilievi decorativi italiani dell'epoca, mentre ai suoi piedi si riconoscono altri attrezzi ginnici, richiamo a una cultura sportiva allora ben poco radicata nel paese ma mediata dalla propaganda fascista e nazista. In questo quadro si colloca anche il richiamo al ruolo dell'educazione, impersonata da una maestra attorniata da due giovani allievi. Sull'altro lato si collocano invece delle chiare allusioni al ruolo della religione, impersonata da un monaco che accarezza un fanciullo in preghiera e un piccolo daino. Chiude il quadro una coppia di figure



Fig. 9. Corrado Feroci, *Rappresentazione dell'equilibrio e della buona vita*, 1939-40, Bangkok, Monumento alla democrazia.

maschili intente a discutere su un testo intorno a un tavolino, interpretati come due artigiani³⁰.

Lungi dal rappresentare «figures seem to be endowed with the characteristics of Social Realism» (Noobanjong 2007: 37), i personaggi riprodotti nei grandi rilievi da Feroci e dai suoi collaboratori, sono piuttosto ricollegabili al linguaggio retorico imposto negli anni trenta dal regime fascista, di cui Phibon era un grande e dichiarato ammiratore, ma di cui lo scultore italiano non sembra un grande estimatore, dando prova in seguito della sua fedeltà a quella prassi scultorea che aveva assimilato durante la sua carriera studentesca e che lo vedeva come portavoce del naturalismo accademico di matrice tardo-ottocentesca. Il linguaggio plastico scelto da Feroci asseconda solo in parte il mutamento richiesto dal governo thailandese, e solo per la redazione finale dei rilievi, peraltro realizzati, come detto, con l'ampio concorso di collaboratori visti i tempi molto stretti imposti dalla committenza³¹.

Se per l'immagine di Rama I lo scultore aveva optato per il suo consueto modellato attento ai minimi dettagli, per gli enormi rilievi del monumento alla democrazia sceglie invece una più stringata sintesi formale, dovuta

³⁰ Noobanjong 2007: 37.

³¹ Cfr. Peleggi 2017: 136.

in parte all'intervento di aiutanti, ma soprattutto alla fonte d'ispirazione più evidente, che sembra essere legata alle modalità sperimentate nei grandi rilievi narrativi dei monumenti ai caduti italiani e diventate poi linguaggio comune nelle rappresentazioni di regime. In particolare, tra gli altri, spiccano quelli scolpiti da Arturo Dazzi per il grande arco trionfale dedicato ai caduti della Grande guerra di Genova, iniziato nel 1922 e completato solo molti anni dopo, nel 1931³², rendendo conto di fatto, attraverso questa lunga gestazione, di come si fosse evoluta in Italia quel tipo di scultura.

Da questi e da altri esempi Feroci declina la paratassi della narrazione e il sapiente utilizzo degli spazi, cui unisce la puntuale, per quanto 'raffreddata', analisi dei dettagli. Tutti elementi che ne fanno probabilmente una delle opere più riuscite e 'moderne' dello scultore toscano nel campo della scultura monumentale, non abbastanza però per evitare le accuse di apologia fascista che a più riprese sono state avanzate nei suoi riguardi, visto che a lui è stata spesso attribuita la responsabilità dell'intero monumento, dimenticando i nomi dei veri progettisti.

Un altro fattore perturbante, ma indipendente dal volere dello scultore, dei committenti e dei progettisti, va rintracciato nel progressivo cambio della destinazione d'uso di una costruzione allegorica che, nata per celebrare una conquista democratica, per quanto limitata e maturata in ambiente militare, diventerà il teatro di violente repressioni di manifestazioni che chiedevano proprio maggiore democrazia, ovvero uno dei valori cardine dell'Occidente, quello stesso Occidente a cui la dinastia Chakri aveva mostrato di tendere sin dagli anni settanta dell'Ottocento e a cui guardavano con insistenza, anche se con un'angolatura molto diversa, anche i costruttori del monumento. Non a caso la struttura è evocata da decine di vignette che denunciano le brutalità commesse dall'esercito e dalle forze dell'ordine (Figg. 10-11), oltre che l'atteggiamento contraddittorio tenuto nei confronti della democrazia stessa da parte di coloro che avrebbero dovuto, e dovrebbero, tutelarla³³.

Se comunque Feroci non può essere in alcun modo associato a quegli eventi, nella sua 'voce' artistica rimane comunque un'ambiguità di fondo. Da scultore di corte diventa artefice di un monumento alla democrazia

³² Sull'argomento cfr. Garsia 1930: 2-3; Maraini 1931: 135; De Grassi 2016: 261-265.

³³ Cfr. soprattutto il sito <http://2bangkok.com>, che raccoglie le testimonianze grafiche a sfondo politico della stampa nazionale e internazionale dedicate alla Thailandia.

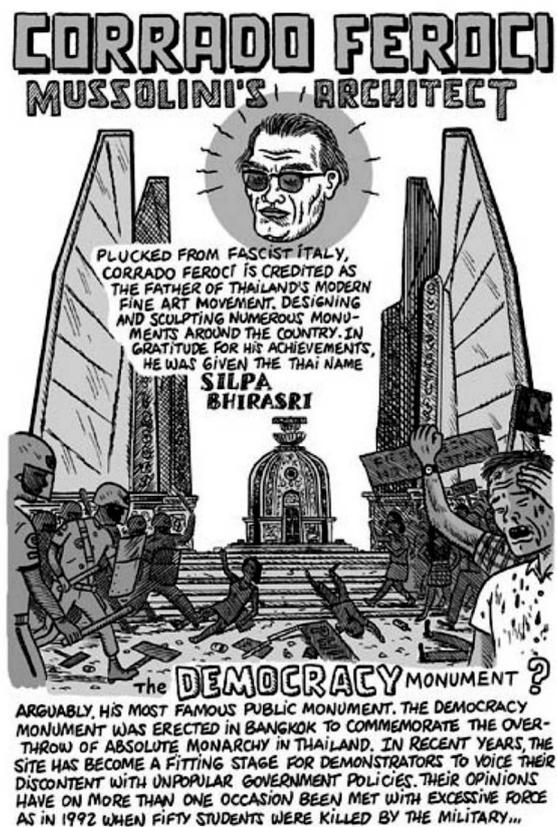


Fig. 10. Matsicko Travelogue, *Corrado Feroci Mussolini's architect*, vignetta del 18 ottobre 2008.



Fig. 11. *120 anni dalla nascita di Pridi Banomyong*, con riferimento ai morti per le proteste delle Camicie Rosse nel 2010, da "Thairath", 13 maggio 2020.

che è allo stesso tempo un capolavoro di ibridazione tra linguaggi e di ambiguità di significati, in quanto emblema voluto da una giunta militare che con un colpo di stato aveva imposto alla monarchia la prima costituzione e che aveva nel tempo inasprito il proprio carattere autoritario.

Feroci passa quindi nel giro di pochi anni dalla più canonica celebrazione dinastica con la colossale statua di Rama I, posto in un luogo quanto mai strategico del tessuto urbano della nuova Bangkok, il primo grande ponte sul Chao Praya, alla decorazione scultorea di un monumento che ha caratteri simbolici di fatto opposti e che implicitamente celebra la messa in scacco di quella stessa dinastia. Non solo, ma in una sorta di apparente schizofrenia artistica, lo stesso scultore riprende poi la celebrazione dinastica con il grande monumento a Rama VI (Fig. 12) eretto tra il 1941 e l'anno seguente alle porte di uno dei polmoni verdi della città, Lumpini park³⁴, lavorando nel contempo a progetti celebrativi del regime, mirati a rinsaldarne la vocazione nazionalistica dopo che la Thailandia era scesa in guerra al fianco del Giappone e dell'Asse.

Strumento operativo dei poteri che si trova a servire, Feroci concilia quindi la propria vocazione stilistica con le esi-



Fig. 12. Corrado Feroci, Monumento a Rama VI, 1941-42, Bangkok, Parco Lumpini

³⁴ Il monumento era stato costruito con i fondi raccolti dagli ex studenti del Vajiravudh College e autorizzato dal governo come tributo al re per aver donato alla città di Bangkok il terreno in cui si era sviluppato il parco (Poshyananda 1992: 46-47).



Fig. 13. Pum Malakul, Corrado Feroci, *Monumento alla vittoria*, 1941-42, Bangkok.

genze comunicative che gli vengono sottoposte. Nel progetto in cui verrà coinvolto successivamente, il Monumento alla vittoria (Fig. 13), *Anusawari Chai Samoraphum*, era in realtà legato a un evento bellico di poco conto e i cui effetti avranno durata effimera, tuttavia perfettamente funzionale a dare risalto alle ambizioni della giunta militare. La struttura doveva celebrare gli esiti vittoriosi della breve guerra franco-thailandese combattuta tra l'ottobre 1940 e il 9 maggio 1941, dopo la quale, grazie al fondamentale aiuto giapponese, alla Thailandia erano stati riconosciuti i territori laotiani e cambogiani ceduti alla Francia durante il regno di Rama V³⁵.

Il monumento rientrava nel quadro degli sforzi profusi dopo il 1932 dal governo costituzionale e soprattutto dal primo ministro Phibun per continuare nella costruzione dell'immagine della nuova nazione, anche attraverso una rimodulazione della storiografia ricorrendo ai valori sim-

³⁵ Baker - Phongpaichit 2005: 129-132.

bolici che un'adeguata progettazione dell'architettura statale e degli spazi urbani poteva individuare e sottolineare.

La prima pietra venne posata il 24 giugno 1941 e il complesso fu inaugurato già nell'anno successivo diventando negli anni tra i più noti monumenti pubblici della nuova Thailandia anche per la sua collocazione in uno snodo strategico sul piano della viabilità, posto com'è in posizione centrale su una rotatoria che interseca le grandi arterie Ratchawithi, Phaya Thai e Phahonyothin,

Il memoriale, che contiene anche le ceneri dei caduti, non aveva solo il compito di commemorare la guerra franco-thailandese, ma doveva anche 'illustrare' materialmente il programma di costruzione dell'identità nazionale e culturale noto come *khwampenthai* o 'Thainess'³⁶, e prevedeva ancora una volta una sostanziale esibizione di forza militare, affidata alle sculture di Feroci, che in scala colossale 'raccontavano' gli eroi di quella guerra, impersonati da soldati delle varie armi secondo una prassi largamente colaudata in Occidente specie dopo la fine della Prima guerra mondiale. In questo caso però la struttura architettonica e il racconto scultoreo non avevano trovato una fattiva corrispondenza: lo slancio verticale dell'obelisco trasformato in spada - già di per sé piuttosto imbarazzante come concezione simbolica, ereditata forse dai giganteschi monumenti tedeschi di fine Ottocento - viene compromesso dal naturalismo, peraltro formalmente inappuntabile, con cui Feroci realizza i suoi soldati, che di fatto creano una sorta di cesura nel complesso, tanto che lo stesso Feroci, nei decenni successivi si riferirà a quella prova chiamandola «the Victory of Embarrassment» (Poshyananda 1992: 46), vista l'evidente scollatura tra una struttura sostanzialmente Art Decò, progettata da Pum Malakul³⁷, ma 'viziata' dal gigantismo della propaganda nazista, e le proprie sculture (Fig. 14-15), che non avevano mantenuto nulla della sinteticità di modellazione messa in opera nei rilievi per il Monumento alla Democrazia.

Gli 'eroi' di Feroci, così concreti nella loro restituzione tanto fedele al vero, sembrano così involontariamente umanizzare, con effetto oltremodo straniante, quello che è stato definito, non a torto, un imbarazzante promemoria del fascismo thailandese, diventato l'espressione di sforzi militari e vite umane sprecate, visto che il paese sarà costretto dopo la fine della Seconda guerra mondiale a restituire il possesso di quei 'territori perduti'

³⁶ Noobanjong 2011: 55-74.

³⁷ Cfr. Noobanjong 2013: 176-177.



Fig. 14 (a sinistra). Corrado Feroci, *Aviatore*, 1941-42, Bangkok, Monumento alla vittoria.
Fig. 15 (a destra). Corrado Feroci, *Marinaio*, 1941-42, Bangkok, Monumento alla vittoria.

ai francesi³⁸. Un monumento che testimoniava come la Thailandia in quegli anni si comportasse di fatto come una potenza coloniale regionale e non solo come vittima designata di aggressioni occidentali, secondo il resoconto 'ufficiale' della storiografia nazionale thailandese³⁹.

Gli sviluppi della guerra creano comunque grossi problemi allo scultore, che all'indomani dell'otto settembre 1943 viene arrestato dai giapponesi che occupavano il Paese da alleati. Il governo locale, visti i meriti acquisiti sul campo, gli propose allora di diventare ufficialmente cittadino thailandese con il nome Silpa Bhirasri: di fatto la soluzione migliore per ottenere la libertà e riprendere il suo lavoro nell'Accademia di belle arti di Bangkok, alla cui nascita aveva dato un fondamentale contributo undici anni prima.

Se le sue opere, e soprattutto quelle monumentali, rimarranno sostanzialmente estranee agli sviluppi stilistici della scultura internazionale, e

³⁸ Cfr. Noobanjong 2011: 57-58.

³⁹ Cfr. Murashima 1988: 80-96; Reynolds 1992: 315-318.



Fig. 16. Corrado Feroci con il modello del Buddha che cammina, 1959.

mostreranno semmai un sempre maggiore interesse per le modalità espressive locali, tanto da realizzare nel 1959 una colossale statua del Buddha che cammina (*Phra Leelai*)⁴⁰ (Fig. 16), il magistero accademico di Feroci sarà invece ben più aperto e sensibile, assecondando in pittura come in scultura inclinazioni assai diverse tra loro, dal Cubismo all'Astrattismo, passando nel contempo da registri a lui più congegnali⁴¹. A questo approccio didattico così 'flessibile' farà da contorno, e da complemento, anche una rilevante attività divulgativa, in parte diffusa in traduzione inglese anche in Europa.

⁴⁰ La grande scultura in bronzo si trova oggi a Nakhon Pathom (cfr. Phromsuthirak 2003; consultato il 29 novembre 2020) bozzetti e modelli in gesso sono conservati al Dipartimento di Belle Arti di Bangkok.

⁴¹ Una campionatura assai efficace di queste variegate tendenze è offerta dal fondamentale catalogo di una mostra allestita nel 1992 in occasione del centenario della sua nascita che raccoglie i contributi di 75 suoi ex-allievi (cfr. Sithichai 1992: *passim*).

In alcuni di questi libricini si ritrovano affermazioni assai illuminanti sul suo modo d'intendere l'arte, mostrandosi sostanzialmente indifferente alle questioni di stile e puntando invece sui valori interiori dei singoli artisti, visti come partecipi di una sorta di comunità globale:

young Thai, like the European, American, Japanese etc., live amidst a universal culture and so if we note in the works of art connection of expression between east and west, this is not due to reciprocal imitation, it is due to a new afflux of intellectual and artistic ideas which serve to renew reciprocally exhausted forms and conceptions of the old western and eastern arts. (Bhirasri 1954: 12)

In questo, almeno per quanto riguarda la Thailandia, la didattica di Feroci, prima isolata e poi sempre più influente, era stata davvero capace di rinnovare dalle fondamenta la tradizione locale⁴², guardando al di là dei confini con gli occhi nuovi e stranianti dell'arte.

⁴² Arte che lui studiava e ammirava, come dimostrano i due libri dedicati a *Thai Architecture and Painting* e *Thay Buddhists Sculpture*, usciti rispettivamente nel 1950 e nel 1955 nella collana "Thailand culture series" edita dal National Culture Institute di Bangkok.

Bibliografia

- Baker, Chris - Phongpaichit, Pasuk, *A History of Thailand*, New York, Cambridge University Press, 2005.
- Benzi, Fabio, "Galileo Chini pittore europeo", in *Galileo Chini (1973-1956). Un pittore italiano alla corte del Re del Siam*, catalogo della mostra di Roma, Galleria Antonacci, 16 maggio – 30 giugno 2007, eds. Benzi, Fabio - Antonacci, Francesca, Roma, Antonacci, 2007: 7-14.
- Bhirasri, Silpa, *Thai Architecture and Painting*, Bangkok, The National Culture Institute, 1950.
- Id., *Modern art in Thailand*, Bangkok, The National Culture Institute, 1954.
- Id., *Thay Buddhists Sculpture*, Bangkok, The National Culture Institute, 1955.
- Cardino Bocca, Lidia, "Torino 1911: l'Esposizione Internazionale", in *Arte italiana alla corte del Siam. Cesare Ferro pittore 1904-1925*, eds. Moncassoli Tibone, Maria Luisa - Auneddu, Giorgio, Torino, Anisa attività, 1998: 73-82.
- Carter, A. Cecil, *The Kingdom of Siam*, London - New York, G. P. Putnam's Sons, 1904.
- Chittawadi Chitrabongs, M.L., *Prince Naris: A Siamese Designer*, Chicago, Serindia, 2017.
- De Grassi, Massimo, *Gli eroi son tutti giovani e belli*, Trieste EUT, 2016.
- Ferri De Lazara, Leopoldo - Piazzardi, Paolo, *Italiani alla corte del Siam—Italians at the Court of Siam—ชาวอิตาเลียนในราชสำนักไทย*, Bangkok, Amarin Printing and Publishing, 1996.
- Filippi, Francesca B., *Da Torino a Bangkok. Architetti e ingegneri nel Regno del Siam*, Venezia, Marsilio, 2008.
- Neungreudee, Lohapon, (ed.), *Galileo Chini and the Colors of Asia*, catalogo della mostra di Bangkok, 11 September - 11 November 2004, Bangkok, The Queen's Gallery, 2004.
- Garsia, Augusto, "Arturo Dazzi e il poema della guerra", *Il Giornale di Politica e di Letteratura*, VI, ottobre 1930, 2-3.
- Gerini, Gerolamo Emilio, *Catalogo descrittivo della Mostra siamese alla Esposizione internazionale delle industrie e del lavoro in Torino*, Torino, Sten, 1911.
- Ministero della propaganda 1940, *The inauguration of the Democracy Monument*, Bangkok, GPO, 1940.
- Janni, Ettore, "L'invasione monumentale", *Emporium*, XLVIII, 288, dicembre 1918: 282-6.
- Lami, Stanislas, *Dictionnaire des sculpteurs de l'École française*, Paris, Heduard Champion, 1918 : 231-3.

- Lupo, Giovanni Maria, (ed.), *Gli architetti dell'Accademia Albertina*, a cura di G. M. Lupo, Torino, Allemandi, 1996.
- Maraini, Antonio, "L'Arco ai Caduti di Genova", *Bollettino d'Arte*, XXV, s. III, 1 (1931): 35.
- Margozzi, Maristella, "Galileo Chini e il Siam", *Galileo Chini dipinti, decorazione, ceramica, teatro, illustrazione*, catalogo della mostra di Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 9 giugno - 10 settembre 2006, eds. Benzi, Fabio - Margozzi, Maristella, Milano, Electa, 2006: 33-8.
- Murashima, Ejii, "The origin of modern official state ideology", *Thailand. Journal of Southeast Asia Studies*, 19, 1988: 80-96.
- Noobanjong, Koompong, "The Democracy Monument: Ideology, Identity, and Power Manifested in Built Forms", *JARS Journal of Architectural/Planning Research and Studies*, 5, 3 (2007): 29-50.
- Id., "The Victory Monument: the Politics of Representations of Thai Identity and Colonial Discourse in Built Forms", *JARS Journal of Architectural/Planning Research and Studies*, 8, 1 (2011): 55-74.
- Id., *The Aesthetics of Power: architecture, Modernity, and Identity from Siam to Thailand*, Bangkok, White Lotus Press, 2013.
- O'Neil, Maryvelma, *Bangkok: A cultural History*, London, Oxford University Press, 2008.
- Peleggi, Maurizio, *Lords of Things: The Fashioning of the Siamese Monarchy's Modern Public Image*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2002.
- Id., *Monastery, Monument, Museum: Sites and Artifacts of Thai Cultural Memory*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2017.
- Port, Célestin, *Dictionnaire historique, géographique et biographique de Maine-et-Loire et de l'ancienne province d'Anjou: S-Z*, t. 4, Angers: H. Siraudeau et Cie, 1996: 28-34.
- Poshyananda, Apinan, *Modern Art in Thailand Nineteenth and Twentieth*, Singapore, Oxford University Press, 1992.
- Reynolds, Craig J., "The plot of Thai history: Theory and practice", *Patterns and illusions: Thai history and thought*. eds. Wijeyewardene, Gehan - Chapman, E. C., Singapore, Institute of Southeast Asian Studies, 1992: 313-32
- Rigotti, Giorgio, *80 anni di architettura e di arte. Annibale Rigotti architetto 1870-1968, Maria Rigotti Calvi pittrice, 1874-1938*, Torino: Tipografia Torinese, 1980.
- Salvagnini, Gigi, "Corrado Feroci", *Libero*, VI, 11 (1998): 3-4.
- Id., "Gli esordi di Corrado Feroci scultore e medaglista fiorentino", *Libero*, VI, 11 (1998): 12-24.

- Sithichai, Somcith, *Professor Silpa Bhirasri and his student*, in *75 Thai Artists from Silpa Bhirasri School*, Bangkok, catalogo della mostra, The Bangkok Art Center, 1992: 31-40.
- Stengs, Irene, *Whoshipping the great moderniser. King Chulalongkorn, Patron Saint of the Thai Middle Class*, Singapore and Seattle, Nus Press University of Washington press, 2009.
- Terwiel, Barend J., "Thai nationalism and identity: Popular themes of the 1930s", *National identity and its defenders: Thailand today*, ed. Reynolds, Craig J., Chiang Mai, Silksworm Books, 2002.
- Tingsabadh, Charit, (ed.), *King Chulalongkorn's Visit to Europe: Reflections on Significance and Impacts*, Bangkok, Chulalongkorn University Press, 2000.
- Wyatt, David K., *The Politics of Reform in Thailand: Education in the Reign of King Chulalongkorn*, New Haven and London, Yale University Press, 1969.

Sitografia

- Phromsuthirak, Maneepin, *Special Note: Professor Silpa Bhirasri's Life and Works* in *journal.su.ac.th*, giornale della Silpakorn University, 2003; <https://www.thaiscience.info/journals/Article/SUIJ/10559515.pdf>, consultato il 29 novembre 2020.
- <http://2bangkok.com>, consultato il 12 novembre 2021.

L'autore

Massimo De Grassi

Professore associato di Storia dell'arte contemporanea presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli studi di Trieste. In avvio di carriera è interessato di scultura veneta del Sei e Settecento; i suoi interessi si sono poi estesi alla scultura monumentale dell'Otto e del Novecento in Italia e nell'estremo Oriente, di cui ha approfondito i rapporti con architettura e decorazione pittorica con un fuoco su temi di storia globale e di contaminazione interdisciplinare.

Email: mdegrassi@units.it

L'articolo

Data invio: 30/10/2021

Data accettazione: 31/03/2022

Data pubblicazione: 30/05/2022

Come citare questo articolo

De Grassi, Massimo, "Sguardi sull'Oriente. Corrado Feroci e l'occidentalizzazione artistica della Thailandia", *Straniamenti*, Eds. S. Adamo - N. Scaffai - M. Pusterla - D. Watkins, *Between*, XII.23 (2022): 137-164, <http://www.betweenjournal.it/>

Šklovskij and Bachtin in *Alì Babà*'s cave. Groundwork for a Research on Enumeration as a form of Estrangement

Beniamino Della Gala

Abstract

The article aims to show how, in the Italian cultural setting transitioning from the 1960s through the '70s, Viktor Šklovskij's theory of estrangement was read together with the works of an expert of popular culture such as Mikhail Bakhtin. Particular attention was given to tracing the role of this "cross-reading" in the project of the never-realized magazine *Alì Babà* (which had Italo Calvino and Gianni Celati as main promoters), based on the idea of Carnival as necessary estrangement of the cultural objects of an era.

By re-proposing this cross-reading, we can identify in a specific literary device the meeting point of the two Russian critics: enumeration. While Celati and Calvino evoked as an actual condition the immense accumulation of objects, they never definitely turned their interest towards this rhetorical figure that conveys such an accumulation in verbal form. This essay intends, therefore, to lay the foundations of a research process to come about carnivalesque enumerations in Italian literature.

Keywords

Estrangement; Viktor Šklovskij; Michail Bachtin; Gianni Celati; Italo Calvino; *Alì Babà*; Enumeration

Šklovskij e Bachtin nella caverna di *Alì Babà*. Fondamenti di una ricerca sull'elenco come dispositivo straniante

Beniamino Della Gala

1. Lo straniamento degli oggetti e la cultura popolare

«E questo che cos'è?» chiesi sollevando un guanto.
«Posso esaminarlo?» disse. Me lo prese di mano e si mise a studiarlo [...].
«Una superficie continua,» annunciò infine «avvolta su se stessa. Dotata...» esitò «di cinque estensioni cave, se così si può dire».
«Sì» dissi cautamente. «Lei mi ha fatto una descrizione. Ora mi dica che cos'è». [...]
«Ci sono varie possibilità. Potrebbe essere un portamonete, per esempio, per monete di cinque valori diversi. Oppure...».
Interruppi quel folle flusso di parole. «Non ha un aspetto familiare? Non crede che potrebbe contenere, fasciare, una parte del suo corpo?».
Nessun lampo di riconoscimento illuminò il suo viso.

Chi parla è il dottor Oliver Sacks (1986: 32-3), raccontando il peculiare caso del signor P., il paziente affetto da prosopagnosia che al termine del primo colloquio con il neurologo tentò di indossare la testa della moglie. Si tratta insomma di una di quelle «figure archetipiche» che popolano le patografie de *L'uomo che scambiò sua moglie per un cappello*, in cui «lo scientifico e il romantico, il romanzesco, chiedono a gran voce di incontrarsi» (*ibid.*: 13-4). La forte vocazione narrativa dei casi clinici descritti nel libro consente di notare che archetipico da un punto di vista letterario, in qualche modo, è anche lo scambio di battute citato, nel senso che a uno sguardo attento esso sembra appartenere al genere dell'“indovinello”: un componimento tipicamente popolare, apparentemente ludico, di cui non mancano però versioni che si possono ascrivere alla letteratura sapienziale.

La rappresentazione che il dottor P. dà del guanto portogli dal medico pare infatti un indovinello, nel senso che un oggetto di uso comune viene descritto in modo che il suo riconoscimento risulti il più difficoltoso possibile. Ma chi formula l'indovinello qui non è chi intende sottoporre l'enigma, al contrario: è infatti il medico a chiedere al dottor P. di indovinare l'oggetto, e non è una volontà ludica di mistificazione, bensì un deficit patologico che fa pronunciare al paziente la descrizione enigmatica. È insomma la patologia che, pur consentendogli di scomporre il guanto nelle sue caratteristiche fisiche, gli impedisce quella visione d'insieme che rende possibile identificarlo automaticamente. «Nessun bambino saprebbe vedere e descrivere “una superficie continua, avvolta su se stessa”», annota Sacks; «ma non c'è bambino, anche molto piccolo, che non riconoscerebbe immediatamente un guanto, un oggetto noto [...]. Il dottor P. no. Nulla di quello che vedeva gli era familiare» (*ibid.*: 33). La patologia fa sì che la visione dell'oggetto-guanto si presenti al paziente come un indovinello che egli restituisce in forma verbale al medico: possiamo insomma affermare che la prosopagnosia, interrompendo la percezione automatizzata del guanto, causa agli occhi dello sventurato dottor P. un vero e proprio 'straniamento' dell'oggetto.

L'utilizzo del termine in questo caso sembra legittimato dalla lettura de *L'arte come procedimento* (1917) di Viktor Šklovskij, in cui il concetto venne formulato per la prima volta. Il testo si apre in effetti con una riflessione sui meccanismi percettivi, e potremmo forse affermare che si basa sui postulati di una scienza cognitiva ante litteram: «se ci mettiamo a riflettere sulle leggi generali della percezione», si dice, «vediamo che diventando abituali, le azioni diventano meccaniche. Così, per esempio, passano nell'ambito dell'“inconsciamente automatico” tutte le nostre esperienze» (1968: 80). *L'arte* serve invece «per restituire il senso della vita, per “sentire” gli oggetti»: per essere 'arte', l'arte – ma Šklovskij nel saggio si riferisce quasi unicamente alla letteratura – deve allora servirsi del «procedimento dello “straniamento” degli oggetti» («приём остранение» nell'originale), «procedimento della forma oscura che aumenta la difficoltà e la durata della percezione, dal momento che il processo percettivo, nell'arte, è fine a se stesso e deve essere prolungato» (*ibid.*: 82).

Le parole del critico paiono allora consentire un parallelismo tra il deficit patologico che affligge il paziente di Sacks causandogli uno straniamento percettivo e la creazione artistica che sull'innesco di tale straniamento si fonda. Assumendo infatti che lo scopo del 'приём остранение' è «trasmettere l'impressione dell'oggetto, come “visione” e non come “riconoscimento”» (*ibid.*), questa differenza sembra essere anche il risultato

prodotto dalla malattia nel dottor P.: davanti al guanto «nessun lampo di *riconoscimento* illuminò il suo viso», appunta il medico. E ancora, si potrebbe confermare l'assunto di Sacks per cui «tra le forze della patologia e quelle della creazione c'è spesso [...] una collusione» (Sacks 1986: 37) notando che «la vita di un'opera poetica (artistica)» descritta da Šklovskij come un movimento «dalla "visione" al riconoscimento, dalla poesia alla prosa, dal concreto all'astratto» (1968: 82) corrisponde in pieno alla parabola dell'attività artistica del signor P., pittore dilettante oltre che musicista. Osservando le tele dipinte dal paziente e appese a un muro della sua casa in ordine cronologico, Sacks infatti rileva che

le prime erano tutte opere naturalistiche e realistiche, con un contenuto emotivo vivido e insieme curato nei particolari e concreto. Col passare degli anni si facevano meno vivide e concrete, meno realistiche e naturalistiche, ma molto più astratte, addirittura geometriche e cubistiche. Infine, negli ultimi quadri, le tele diventavano [...] astruse: semplici linee caotiche e chiazze irregolari di colore.

È naturale allora che quelli che il medico considera come i sintomi del progressivo aggravarsi della malattia siano interpretati dalla consorte di P. al pari di un'«*evoluzione artistica*», un abbandono del «realismo dei primi anni per passare a un'arte astratta, non figurativa» (Sacks 1986: 36-7). Anche in questo caso, l'oggetto rappresentato appare sempre più straniato: se in ciò Sacks individua i segni di un deficit neurologico, la signora P., alla maniera di Šklovskij, riconosce invece in questo straniamento la garanzia di artisticità dell'attività pittorica del marito.

Ma tralasciando la pur suggestiva ricerca di simili corrispondenze tra patologia e creazione artistica, ciò che ci si propone di seguito è concentrarsi più precisamente, a partire dall'aneddoto di Sacks, sul punto dove le due si incontrano: cioè i procedimenti di straniamento degli oggetti. Al momento di constatare che «l'immagine poetica» prodotta dallo straniamento ha per scopo il «rafforzamento della sensazione dell'oggetto» attraverso differenti mezzi, Šklovskij si premura di specificare che «oggetti possono essere anche le parole, e persino i valori fonici» (1968: 78) – o anche concetti come la proprietà privata nel famoso esempio del cavallo tratto da *Cholstomér* di Lev Tolstoj (*ibid.*: 83-5)¹; ma è dallo straniamento degli oggetti concreti

¹ È opportuno riportare almeno la prima parte del passo cui si allude: «Tolstoj si serve continuamente del metodo dello straniamento: in un caso (*Cholsto-*

che prende le mosse la teorizzazione del critico. Come già accennato, il meccanismo verbale alla base di tale straniamento, prima ancora che nella letteratura, va ricercato in componimenti popolari come l'indovinello: ed è proprio questo il percorso compiuto nel saggio. Nella sezione finale dello scritto, infatti, Šklovskij – che fino a quel momento si è riferito principalmente a grandi nomi della letteratura russa – sente il bisogno di fugare ogni dubbio che tale procedimento possa essere esclusivamente letterario: «ritengo che quasi ovunque ci sia un'immagine, ci sia straniamento» è la conclusione del critico (*ibid.*: 88). Cominciando dagli eufemismi erotici, egli spiega per esempio che «lo straniamento [...] è la base e l'unico senso di tutti gli indovinelli. Ogni indovinello è o una esposizione dell'oggetto con parole che lo definiscono e lo delineano, ma che di solito non si applicano alla sua descrizione [...]» – il caso del signor P. – «oppure è un singolare straniamento fonico, quasi uno scimmiettamento» (*ibid.*: 89-90). Beninteso, questo è un meccanismo che si ritrova anche in Tolstoj, il quale non di rado «adopera nella descrizione dell'oggetto non le denominazioni abituali delle sue parti, bensì quelle delle parti corrispondenti in altri oggetti» (*ibid.*: 83) – qualcosa di simile quanto fa P. descrivendo il guanto; ma ciò che più ci interessa è che fornisce un terreno comune alla letteratura – da Tolstoj alle 'byliny' – e a generi popolari come, appunto, l'indovinello. Lo straniamento allora non va considerato unicamente come garanzia di artisticità, bensì anche come raccordo tra la cultura alta e quella popolare. Questo è

mer) il racconto viene condotta da un personaggio che è un cavallo, e le cose vengono straniare non dalla nostra, ma dalla percezione che ne ha il cavallo. Ecco come vedeva l'istituto della proprietà: "Ciò che essi dicevano della fustigazione e della carità cristiana, lo capivo bene, ma mi rimaneva del tutto oscuro il significato delle parole: il *suo* puledro, il *proprio* puledro, dalle quali apprendevo che gli uomini supponevano un legame tra me e il palafreniere. In che consistesse questo legame, non potevo allora in nessun modo capire. [...] Ci pensavo senza tregua, e solo molto dopo aver avuto con gli uomini le più svariate relazioni, compresi alla fine il significato attribuito dagli uomini a quelle strane parole. Il significato è questo: gli uomini si fan guidare nella vita non dai fatti, ma dalle parole. Essi amano non tanto poter fare o non fare qualcosa, quanto poter dire dei diversi oggetti certe parole tra loro convenute. Le parole che essi considerano così importanti sono le parole *mio*, *mia*, che essi dicono di diverse cose, esseri e oggetti, persino della terra, degli uomini e dei cavalli. Si accordano perché di un dato oggetto, uno solo dica: *mio*. E colui che, per questo gioco tra loro concordato, può dire: *mio* del maggior numero di oggetti, quegli è stimato il più felice di tutti. [...]» (Šklovskij 1968: 83-4).

un portato della teorizzazione di Šklovskij che, come si intende dimostrare, ha suscitato un notevole interesse al momento della ricezione del saggio in Italia, nel contesto di una determinata temperie storica e culturale.

In un certo senso, che il ragionamento del critico proceda dalla letteratura alta a quella popolare, prevalentemente orale e adespota, è una naturale conseguenza dell'intento militante del saggio. Se già un approccio formalistico tende di per sé a obliterare la figura autoriale per prendere in esame le strutture dell'opera letteraria, concepire alla base della creazione artistica un 'procedimento' il cui meccanismo può essere spiegato significava minare alla base lo psicologismo della critica, che, quantomeno a partire dalle teorizzazioni caratteristiche del Romanticismo, aveva innalzato un altare al culto dell'autore e alla sua presunta sensibilità (poi tradotta in termini psicologici) travasata direttamente nell'opera. «Lo scrittore di Šklovskij» invece, spiega Walter Pedullà nella recensione al saggio del 1966, «non "esprime" il proprio mondo, costruisce», dal momento che «l'esprimere conserva un grosso margine di automatismo» e, come abbiamo visto, «compito dell'arte è proprio quello di liberare dall'automatismo per prendere coscienza delle cose [...] costruire significa invece scegliere, controllare, variare, emettere, accostare, montare; non creare,» – e qui risiede la critica del culto dell'autore – «perché lo scrittore inventa o solo ricorda, visto che "chi" scrive non è l'uomo solo, scrive il tempo, la scuola-collettiva» (Pedullà 1973: 262). Di più, individuare un medesimo meccanismo tanto nella letteratura del "grande autore" Tolstoj che negli eufemismi erotici delle 'byliny' e negli indovinelli costituiva una forma di detronizzazione dello scrittore inteso come figura mitica.

A riprendere la teoria dello straniamento per portare alla luce le corrispondenze tra cultura dotta e cultura popolare è stato tra gli altri Carlo Ginzburg negli anni Novanta. Notando che il ragionamento di Šklovskij si struttura come un percorso dalla cultura alta a quella bassa, lo storico si interroga sui rapporti fra queste, cioè sulla connessione tra «gli indovinelli, in quanto genere letterario» e l'«uso raffinato dello straniamento fatto da Tolstoj» (Ginzburg 1998: 17-8); e per risponderci legge nel segno del 'приём остранение' gli scritti sapienziali dell'imperatore Marco Aurelio. Nei suoi sforzi per giungere alla comprensione delle cose cancellandone la "rappresentazione" ('φαντασία' secondo il linguaggio della filosofia stoica cui attingeva), per giungere cioè alla verità e dunque alla virtù, Marco Aurelio si impegna a provocare un cortocircuito nella propria percezione automatizzata degli oggetti – la percezione 'distratta' dalle passioni –, risalendo al principio causale. Dal punto di vista verbale, egli mette in pratica nient'altro che un procedimento di straniamento: così, ad esempio,

quando riconosce che «il Falerno è il succo di un grappolo d'uva», o che «il laticlavio sono peli di pecora intrisi del sangue di una conchiglia» (*ibid.*: 19). Si noti che qui l'imperatore sta proprio descrivendo un oggetto «utilizzando non le denominazioni abituali delle sue parti, bensì quelle delle parti corrispondenti in altri oggetti», alla maniera di Tolstoj ma anche al modo patologico del signor P. Ecco dunque che Ginzburg riconduce tali parole alla declinazione dello straniamento nel genere dell'indovinello, dal momento che «possiamo immaginare Marco Aurelio nell'atto di chiedersi, per esempio: "Che cosa sono dei peli di pecora intrisi del succo di una conchiglia?"» (*ibid.*: 20).

Da un lato, lo storico riconosce il distanziamento straniante descritto da Šklovskij come strumento non solo della produzione artistica, ma anche di una conoscenza più elevata; dall'altro giunge a svelare il portato sapienziale di un genere apparentemente ludico e nulla più: «per *vedere* le cose» – perché ci siano presentate come visione, e non come riconoscimento – «dobbiamo prima di tutto guardarle come se non avessero senso alcuno: come se fossero un indovinello». Ecco allora che il percorso tracciato da Šklovskij, da Tolstoj alle 'byliny' agli eufemismi erotici e agli indovinelli popolari, acquista un senso alla luce delle corrispondenze e delle relazioni tra cultura alta e bassa: «la possibilità che Marco Aurelio si sia ispirato a un genere popolare come gli indovinelli si accorda bene con un'idea che mi è cara, e cioè che tra cultura dotta e cultura popolare esista spesso un rapporto circolare», dice Ginzburg (*ibid.*: 20-1).

Se dunque per lo storico rintracciare nel genere dell'indovinello la matrice di procedimenti di straniamento degli oggetti concreti che sono alla base della creazione artistica (come fa Šklovskij) significa tra le altre cose portare alla luce le costanti contaminazioni tra la cultura dotta e la cultura popolare, ciò che si intende dimostrare nelle pagine che seguono è che in Italia, al trapasso dagli anni Sessanta ai Settanta, l'interesse per questa contaminazione, nel contesto di un determinato progetto culturale, ha portato a ragionare sul concetto stesso di straniamento corroborando le tesi di Šklovskij con quelle di un altro studioso russo, citato da Ginzburg stesso in qualità di autore di un «grande libro sulla cultura popolare nel Rinascimento» (*ibid.*: 24): Michail Bachtin².

² Cfr. anche Ginzburg 1976: xiv-xv.

2. Šklovskij e Bachtin nella caverna di Alì Babà

Nel 1966 Pedullà definiva «l'acquisizione alla nostra cultura di una parte dell'opera di Viktor Šklovskij» come una «tra le voci più attive del bilancio» dell'annata letteraria (1973: 261): il saggio fu in effetti tradotto in quell'anno con il titolo *L'arte come artificio* da Marija Olsuf'eva, e poi come *L'arte come procedimento* da Cesare De Michelis nel 1968. Di Michail Bachtin in Italia comparve in quello stesso anno *Dostoevskij. Poetica e stilistica; L'opera di Rabelais e la cultura popolare* verrà tradotto solo nel 1979, ma cominciò a circolare e ad avere un influsso importante tramite l'edizione francese del 1970 (Cortellessa 2005: 554). Come si nota, sono tutte date attorno al 1968, quando evidentemente nella cultura italiana, in coincidenza con i fermenti esplosivi della contestazione, si apre uno spazio che permette di leggere insieme le opere dei due critici. Sembra naturale che in quegli anni, in cui fervono discussioni sulla possibilità concreta di una rivoluzione, da una parte si riprendano con interesse gli elementi più sovversivi del saggio di Šklovskij, composto nell'anno della rivoluzione russa, e dall'altra susciti curiosità quella rivoluzione ciclica che è il carnevale rievocato da Bachtin.

Nel campo della letteratura, il modello bachtiniano fornisce a un autore come Italo Calvino la chiave per interpretare gli eventi del Sessantotto, che egli vive a Parigi. Il carnevale, la rivoluzione permanente descritta nel saggio su Dostoevskij recensito nel 1970³, è evocato chiaramente dall'abbozzo del romanzo cominciato in quello stesso 1968, *La decapitazione dei capi*, dove si immagina un sistema politico basato sul sacrificio ciclico dell'intera classe dirigente – ossia, su successive detronizzazioni e scoronamenti propriamente carnevaleschi. Il 1968 è anche l'anno in cui Italo Calvino conosce Gianni Celati, uno degli studiosi protagonisti della riscoperta del comico che avviene in quel periodo (come testimoniato dai saggi raccolti in *Finzioni occidentali*, 1975), il quale allora ha poco più di trent'anni ed è ancora attratto, in qualità di scrittore, dalle sperimentazioni del Gruppo 63. Anche la Neoavanguardia – con cui poi Celati intratterrà una disillusa polemica – aveva del resto avuto un ruolo nella riscoperta delle potenzialità eversive del comico, attingendo a volte a fonti non dissimili da quelle oggetto degli studi di Bachtin: si può pensare alla deformazione grottesca dei corpi e alla funzione politica della parodia in *Erotopaegnia* di Edoardo Sanguineti (1960), o a Nanni Balestrini, che pone al centro del romanzo

³ Ora in Calvino 1980: 207-210.

operaista *Vogliamo tutto* (1971) un personaggio collettivo con i tratti del bufone carnevalesco. Opportuno, in tale contesto, nominare anche Giorgio Manganelli, che recensì entusiasticamente l'edizione de *La scienza in cucina e l'arte di mangiar bene* di Pellegrino Artusi a cura di Piero Camporesi (1970), filologo di ascendenza bachtiniana, raccogliendo a pieno l'implicito invito a elevare alla statura di classico letterario quest'opera di arte culinaria⁴; e Umberto Eco che ne *Il nome della rosa* (1980) riproporrà la funzione sovversiva del riso nel carnevale sanguinario dei fraticelli di Dolcino, nelle immagini conviviali e grottesche della *Coena Cypriani*, nell'occultamento del capitolo della *Poetica* di Aristotele sul comico. Eco era stato del resto un attento osservatore dei punti di contatto tra le manifestazioni-'happenings' del Settantesimo bolognese e la cultura carnevalesca medievale, scrupolosamente annotati negli interventi poi raccolti in *Sette anni di desiderio* (1983).

Se dunque la comicità definita a partire dall'opera di Rabelais attraversa come un fiume carsico tutti gli anni Settanta, Celati è uno degli studiosi che più si interessa a queste forme comiche; e nell'incontro con Calvino, che in quel periodo cerca anche in Bachtin «un fondamento più solido al proprio cammino di scrittore fantastico» (Belpoliti 2001: 124), si realizza un particolare sincretismo per cui il carnevalesco è letto come una forma di straniamento šklovskijano. Il frutto di questo sincretismo è uno dei più interessanti progetti incompiuti della storia della cultura italiana: una rivista che tra i suoi fondatori avrebbe dovuto annoverare, oltre a Celati e Calvino, Guido Neri, Enzo Melandri e il già citato Carlo Ginzburg, e che ormai è uso indicare con uno dei titoli provvisori che emergono dai protocolli delle riunioni preparatorie: *Alì Babà*.

Il nome evoca un tesoro racchiuso in una caverna: lo stato di cose da cui prende avvio la riflessione degli studiosi, restituitaci oggi da un fitto scambio epistolare, è lo smisurato accumulo di oggetti culturali alla fine degli anni Sessanta, e la questione principale è quella dello sguardo con cui interrogarli. Il progetto viene allora a definirsi man mano nel segno di «una vocazione cosmologica e enciclopedica – non settorializzante ma accumulativa, aperta» (Calvino *et al.* 1998: 102), che assume come oggetto «la bricole, l'oggetto di scarto, la letteratura popolare». Celati, suggestionato dalla pratica dell'*Anatomia* di Northrop Frye (letta anch'essa insieme a Bachtin)⁵, identifica come «discorso pivot» da una parte l'idea calviniana

⁴ Ora in Manganelli 1986: 256-60.

⁵ La traduzione di *Anatomia della critica* è del 1969, e Celati la recensisce su «Quindici»: cfr. Celati 2008a: 210-14.

del libro come enciclopedia – enciclopedia di archetipi; dall'altra la prassi di uno storico peculiare come Ginzburg, «che fruga nell'ombra ciò che la storia scarta». Alla rivista soggiace allora un'idea di «archeologia come ritrovamento di una alternativa alla Storia, o meglio delle alternative alle scelte fatte dalla Storia, degli oggetti scartati dalla Storia» (*ibid.*: 149).

Ciò che ci interessa, in ogni caso, è che nei protocolli e negli scambi di lettere tra gli ideatori della rivista, intercorsi tra il 1968 e il 1972, troviamo gli indizi tangibili dell'influenza di Šklovskij e Bachtin. Per esempio, nel 1969 Calvino scrive a Celati ringraziandolo per avergli consigliato il *Dostoevskij*, sottolineando l'importanza che ha avuto per lui il capitolo su satira menippea e carnevale: «questo del carnevale [...] non so quanto risponde a verità storica, ma certo è un grande *modello*, non solo letterario ma modello di società, un modello etico-politico-economico» (*ibid.*: 82). Significativa allo stesso modo la proposta di Celati di chiedere per il primo numero a Guido Guglielmi «un “medaglione” sul concetto di straniamento (ostranenie) seguendo tutti i filoni possibili», da Šklovskij a Brecht fino a Todorov e Lacan (*ibid.*: 149); o anche l'intenzione di proporre un'«Oniroteca», una rubrica di «documenti sull'immaginario» (*ibid.*: 140), a Furio Jesi, germanista e studioso di mitologia nella cui proposta letteraria il concetto di straniamento gioca un ruolo centrale⁶. Šklovskij e Bachtin sono pertanto da annoverare tra i materiali racchiusi nella caverna di *Alì Babà*. Al di là di questi riferimenti precisi, l'importanza della teoria dello straniamento per Celati è evidente nelle idee che il più entusiasta tra i collaboratori della rivista espone ai compagni d'avventura. Per esempio, ritorna il tema della patologia come forma di straniamento, cortocircuito nella percezione automatizzata: Celati intende la malattia come «modello formale» da assumere per «ricreare sperimentalmente un punto di vista alternativo» (*ibid.*: 146), come scrive a Calvino. Questo è lo sguardo che si propone di assumere di fronte al caos della modernità elevata a sindrome; come ha del resto ricordato più volte lo scrittore, è dalla lettura degli scritti di un paziente del manicomio di Pesaro che trae lo spunto decisivo per il proprio esordio romanzesco con *Comiche* (1971)⁷.

⁶ Cfr. Jesi 1973 e Jesi 1969: 10-1, in cui «citazione strumentale e parodia» vengono proposte come forme di straniamento propedeutiche alla propaganda politica attraverso il mito. Come ha spiegato Enrico Manera (2012: 61), per Jesi lo straniamento sarebbe il «diversivo narrativo capace di mantenere intensità nella narrazione e di produrre un'epica umanistica che abbia la stessa forza del mito tragico senza rinunciare all'analisi politica».

⁷ Cfr. Celati 2008b: 25.

Nella ricerca di questo «punto di vista alternativo» si incrociano allora Bachtin e Šklovskij: anche il carnevale, infatti, è «letto da Celati come straniamento» (Belpoliti 2001: 135). L'«accumulo satirico di tutte le possibilità linguistiche offerte da una certa epoca», che «è inevitabilmente dispersivo, perché paranoico, dissacratorio, perché i linguaggi accumulati generano inevitabilmente il paradosso, e la loro autodistruzione», per Celati è una forma di rivoluzione permanente del pensiero. L'accumulo stesso, cioè,

dà il senso del ciclo periodico: soltanto concependo le costruzioni scientifiche come cicliche, e quindi destinate ad autodistruggersi, si può garantire la loro non obiettivazione, la loro ipoteticità permanente; e lo stesso per le costruzioni politiche; soltanto garantendo la loro ciclicità si può contrastare la tendenza alla burocratizzazione, al congelamento in dogmi per sempre sanciti, alla caserma. Di qui, a tutto connessa, l'idea del carnevale, come sacrificio rituale di linguaggi, di modelli, di concezioni politiche,

ovvero l'idea di un carnevale che addita ogni sistema come provvisorio, che permette di straniare ciò che può apparire rigido e immutabile, svelando il carattere instabile ed effimero delle cose – stessa funzione degli indovinelli di Marco Aurelio. Ecco che i materiali raccolti in disordine nella caverna di *Ali Babà* diventano allora la «catasta rituale cui dar fuoco con la rivoluzione» (Calvino *et al.* 1998: 110): come il guanto di Sacks, come il Falerno e il laticlavio, sono tutti oggetti sottoposti a un trattamento straniante.

Il progetto però sfuma a poco a poco, principalmente per il dissenso tra Calvino e Celati, promotori dell'impresa. Mario Barenghi, che si è interrogato sulle motivazioni di tale dissenso, propende per un disaccordo in merito all'impostazione della rivista: in particolare, Calvino, prendendo *Linus* come modello, pensa a un giornale destinato a un pubblico il più ampio possibile, e questa scelta è tacciata di didascalismo da Celati (*ibid.*: 21-3). Ma anche su un piano di impostazione teorica è possibile rintracciare due posture inconciliabili rispetto a quell'accumulo dei materiali culturali cui l'idea di rivista metteva davanti: una differenza evidente nel momento in cui si confrontano due saggi come *Lo sguardo dell'archeologo* di Calvino e *Il bazar archeologico* di Celati, entrambi composti tra il 1970 e il 1972, che rimangono l'unico prodotto tangibile del progetto mai andato in porto. Con il consueto interesse per la cesura culturale della modernità, Celati rilevava in quest'ultimo testo che «da Rimbaud al Dada ai Surrealisti, l'imperativo categorico sul dover essere moderni si sposa con

la passione per frammenti, oggetti, relitti d'un passato ormai privo di contesto, rovine della storia ormai perdute per la storia: nuovi silenzi che insorgono là dove poco prima c'era un linguaggio capace di parlare [...] delle motivazioni di quegli oggetti»; oggetti straniati, pertanto, «segnati da un taglio storico che li rende spaesati o spaesanti» (Celati 2001: 197-8). Da una simile diagnosi parte Calvino, constatando che «il magazzino dei materiali accumulati dall'umanità [...] non si riesce più a tenerlo in ordine» (Calvino 1980: 263); Celati però concepisce questa accumulazione come «il bazar al posto del museo» (2001: 198), rifiutando ogni dimensione storica fondativa, per cui il raccontare che identifica il passato con l'origine cede a un collezionismo inteso come «*quête* di tracce del passato che dicano con il loro silenzio nel presente questa condizione tutta nuova dell'uomo che è l'essere senza origini» (*ibid.*: 200).

Qui risiede la grande distanza tra i due scrittori: come spiega Belpoliti, Calvino ancora «presuppone l'esistenza di una sostanza originale dell'Uomo, mentre per Celati il linguaggio resta l'unica realtà a cui possiamo riferirci». Ciò consegue, tra le altre cose, dalla teoria dello straniamento šklovskijano alla luce della quale quest'ultimo concepisce il bazar, per cui «la regressione formale» deve avere «l'effetto di produrre un salutare shock mettendo in crisi le letture consolidate del reale» (2001: 134-5), senza che questa crisi preveda necessariamente una risoluzione. Allo sguardo archeologico che per Calvino costituisce pur sempre un principio ordinatore degli oggetti, Celati contrappone uno sguardo che sottragga quanto possibile il reale «ai condizionamenti percettivi che sono stati prodotti dalla Storia, dalle razionalizzazioni e dal senso comune, senza che ciò implichi che quel reale è più reale di un altro, è solo una alternativa» (Calvino *et al.* 1998: 145), come svelato dai mondi alla rovescia carnevaleschi. L'accumulo degli oggetti, dunque, è concepito «come flusso eteroclitico, archeologico *bric-à-brac* di scarti, immagini frammentarie d'uno straniamento che può esprimersi solo con l'ecolalia del discorso folle» (Celati 2001: 200) – ancora una volta, cioè, tramite la patologia. Ecco allora che la stessa pratica archeologica diventa un procedimento straniante: il compito dell'archeologo, per Celati, non è «descrivere pezzo per pezzo anche e soprattutto ciò che non riesce a finalizzare in una storia o in un uso, a ricostruire in una continuità o in un tutto», come dice Calvino (1980: 264). Se lo storico fa «parlare le intenzioni altrui con il linguaggio delle mie motivazioni», producendo identificazione, l'archeologia introduce «il principio della differenza dell'altrove rispetto al qui, e quindi dell'impossibile identificazione di questi poli». Ne consegue che «la poetica archeologica per questo non può far a meno dell'effetto lette-

rario che si chiama straniamento, come segnalazione di qualcosa in cui non mi posso identificare» (Celati 2001: 208).

Davanti a questo smisurato accumulo di oggetti culturali, Celati propone allora un eterno carnevale, un loro straniamento permanente che ne restituisca la provvisorietà, schiudendo allo stesso tempo le alternative e gli scarti seppelliti dalla storia; per Calvino, invece, al disordine non può che far seguito «il ritorno all'ordine, in un'oscillazione benefica che azzerà e ricrea provvidenzialmente la società» (Belpoliti 2001: 135)⁸. «Ogni occasione per ripensare qualcosa da capo ci rallegra», scriveva ne *Lo sguardo dell'archeologo* (1980: 264); sempre che, però, si riparta per tornare a un principio di ricomposizione del caos. Insomma, se Calvino davanti a questo cumulo non cessa di andare alla ricerca di un principio ordinatore, servendosi solo temporaneamente dello straniamento, ciò che invece interessa a Celati, dichiaratamente, è la bagarre, «quando tutti si picchiano, tutto scoppia, crolla, i ruoli si confondono, il mondo si mostra per quello che è, cioè isterico e paranoico» (Calvino - Celati 2016). In questo senso, davvero come ha detto Ginzburg «Celati è stato il Sessantotto di Calvino» (Belpoliti 2001: 131); ma un Sessantotto vissuto come niente di più di un effimero carnevale.

Del resto, anche Celati si congederà, con gli anni Ottanta, da quel suo alter ego «*disastrosamente intellettualistico*» (Cortellessa 2005: 554): «quanto alla caverna di Alì Babà, in cui dovevamo impossessarci dei patrimoni dell'intellettualismo europeo», ha detto col senno di poi dei trent'anni dopo, «a un certo punto mi è apparsa [...] come un magazzino di scarti, di vecchi attrezzi inservibili, di avanzi dell'ovvietà quotidiana, di residuati intellettuali destinati a diventare presto banali oggetti di disaffezione» (Calvino *et al.*: 319). L'incontro con Luigi Ghirri, infine, – che in qualche modo sostituirà Calvino come punto di riferimento intellettuale – sarà l'impulso decisivo per una svolta paradigmatica dall'accumulazione propria di una comicità eminentemente 'slapstick' all'interesse per procedimenti di sottrazione: fuori dalla caverna di *Alì Babà*, verso la superficie delle pianure e delle apparenze.

3. Il dispositivo elencatorio come procedimento straniante

Se finora si è dedicata buona parte della trattazione ad *Alì Babà*, ciò è perché il progetto appare come la più compiuta "lettura incrociata" di

⁸ Calvino interpreta cioè il carnevale come «un "rito di inversione", teso a dimostrare che il disordine non può alla lunga sostituire l'ordine», secondo la definizione dell'antropologo Victor Turner (1986: 80).

Šklovskij e Bachtin nel secondo Novecento italiano: da qui l'idea del carnevale come forma di straniamento degli oggetti culturali di una determinata epoca. Ma al di là di quanto esplicitato nello scambio di lettere, riproponendo quella stessa lettura incrociata sembrerebbe possibile indentificare altresì un preciso dispositivo letterario che, calandosi nei testi dei due critici russi, ne costituisce il concreto punto di incontro. Se infatti Celati, Calvino, Ginzburg e gli altri ideatori della rivista nelle loro discussioni evocano come stato di cose l'accumulazione smisurata di oggetti – che sono di volta in volta teorie, forme letterarie, ma anche oggetti materiali – essi non giungono mai a volgere definitivamente il loro interesse verso la figura retorica che restituisce una simile accumulazione in forma verbale: cioè l'elenco.

Eppure, tale dispositivo non manca di comparire negli stessi scritti di Calvino e Celati attorno alla rivista. Tale è il catalogo dei «materiali accumulati dall'umanità» con cui comincia *Lo sguardo dell'archeologo*: «meccanismi, macchinari, merci, mercati, istituzioni, documenti, poemi, emblemi, fotogrammi, opera picta, arti e mestieri, enciclopedie, cosmologie, grammatiche, topoi e figure del discorso, rapporti parentali e tribali e aziendali, miti e riti, modelli operativi» (Calvino 1980: 263); e anche Celati quando cita Rimbaud nel *Bazar archeologico* pensa probabilmente all'enumerazione dell'*Alchimie du verbe* (Rimbaud 1984: 139):

J'aimais les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires; la littérature démodée, latin d'église, livres erotiques sans orthographe, romans de nos aïeules, contes de fées, petits livres de l'enfance, opéras vieux, refrains niais, rythmes naïfs.

Al di là dell'idea enciclopedica e catalogica che presiedeva la rivista, inoltre, il procedimento di accumulazione è di grande interesse soprattutto per il Celati 'slapstick' degli anni Settanta: l'utopia descritta da Bachtin della società intesa come «corpo unico, come il corpo del grande gigante che incarna il Carnevale», si ritrova infatti nei 'gags' dei fratelli Marx e in particolare in Harpo, che «raccatta tutto» – «una cosa vale l'altra, una scatola di sardine vale una collana di diamanti» (Celati 2019: 188) – nel suo smisurato bazar di oggetti tesi a invadere e occupare tutto lo spazio della scena (e non ad amministrarlo come fanno Keaton, Langdon, Chaplin, Laurel & Hardy). Ancora una volta, l'accumulazione non è che un procedimento volto allo straniamento: l'effetto è quello di un'«inflazione» che «introduce precisamente il senso dell'estraneità degli oggetti e della loro presenza puramente materiale» (*ibid.*: 189).

La traduzione verbale di questa accumulazione, il corrispondente dispositivo retorico cioè, come si diceva non viene però mai preso in esame negli scambi tra gli ideatori di *Ali Babà*; anche se è proprio nelle pagine del *Rabelais* dove si tratta dell'enumerazione che è più evidente l'influenza di Šklovskij – dove, dunque, una pratica formale del linguaggio carnevalesco si rivela come procedimento di straniamento. Bachtin si concentra in particolare sul tema del nettaculo ("torchecul") nel primo libro del *Gargantua* (capitolo XIII), in cui il gigante racconta a suo padre che il «papero ben piumato» è il migliore tra gli oggetti per pulirsi il detetano; non prima però di aver elencato tutti gli altri che ha sperimentato. Il principio che regola questa elencazione è in primis quello dell'abbassamento comico, dal momento che Gargantua utilizza per pulirsi stoffe preziose e indumenti di nobile foggia – ribaltando il volto nel suo corrispondente basso, il sedere; così è del resto anche per Harpo Marx, nei cui 'gags' «i vari oggetti "importanti" [...] (opere d'arte per esempio) vengono degradati e calpestati [...] ridotti a materia comune buona per tutti gli usi» (*ibid.*). Ma, come nota Bachtin, «tutti i vari oggetti che servono da nettaculo», evocati in modo imprevisto, liberi da ogni legame logico e semantico, «sono detronizzati per essere, subito dopo, rinnovati»: così «la loro immagine logora appare sotto nuova luce». Questo rinnovamento passa per una dislocazione delle loro caratteristiche e del loro utilizzo: «una volta apparso in questa lista particolare, l'oggetto viene giudicato partendo dall'utilizzazione che ne fa Gargantua, e che non corrisponde alla proprietà dell'oggetto in questione». Gli si dà cioè una destinazione impropria, che gli è affatto estranea; e se ciò da una parte suscita il riso, dall'altra «obbliga a guardare l'oggetto in modo nuovo, a considerarlo, per così dire, in rapporto al suo nuovo posto e alla sua nuova destinazione. Così, la sua forma, la materia di cui è composto e la sua dimensione vengono rivalutate. L'oggetto si rinnova per essere da noi percepito» (Bachtin 1979: 409). Raccogliendo un'ultima suggestione dalla patografia, possiamo allora notare che Sacks racconta che il dottor P. scoprì che l'oggetto datogli in esame era un guanto solo nel momento in cui se lo infilò per caso in una mano: «la cosa ricordava Lanuti, un paziente di Kurt Goldstein, che riusciva a riconoscere gli oggetti solo se cercava di usarli al loro scopo» (1986: 33, n. 1). Quando l'oggetto è assegnato alla sua funzione, possiamo dire, lo straniamento viene meno: l'indovinello trova una risposta.

L'elencazione viene insomma concepita piuttosto chiaramente da Bachtin come un procedimento retorico volto allo straniamento degli oggetti, anche se il termine "остранение" non compare mai in queste pagi-

ne. Una terminologia eminentemente šklovskijana si riconosce però nelle parole del critico, che parla di un «rinnovamento formale» degli oggetti, i quali «rinascano letteralmente alla luce del nuovo uso sconsecrante che di essi si fa; è come se nascessero di nuovo alla percezione»: ancora una volta, ci troviamo davanti a uno stratagemma linguistico funzionale a restituire la visione di oggetti dalla percezione logora, che rischierebbe di farli svanire nel nulla. Infine, anche Bachtin (1979: 411-2) riconduce il genere dell'indovinello allo straniamento: considerando l'elenco delle piante 'torchecul' – principalmente specie medicinali o commestibili, abbassate grottescamente nel loro utilizzo e rese percepibili nella forma e nella dimensione dalla loro enumerazione – lo mette in relazione all'elogio del Pantagrueion del terzo libro, dove Rabelais per ottenere il medesimo effetto compie «l'operazione inversa: fa una descrizione dettagliata e obbliga a indovinare il vero nome della pianta (la canapa)».

Una simile interpretazione del dispositivo elencatorio sembra peraltro suggerita ancora da Umberto Eco – tra i fondatori del Gruppo 63 e collega di Celati al DAMS di Bologna – in un romanzo denso di suggestioni bachtiniane come *Il nome della rosa*. Quando Adso da Melk e Guglielmo da Baskerville vengono per la prima volta introdotti nello 'scriptorium' del monastero, il bibliotecario presenta loro i monaci che in quel momento vi sono al lavoro; il narratore allora li enumera, ma si ferma per notare: «l'elenco potrebbe certo continuare e nulla vi è di più meraviglioso dell'elenco, strumento di mirabili ipotiposi» (Eco 1986: 81). Se l'ipotiposi non è che «il "porre davanti agli occhi", in evidenza, appunto, l'oggetto della comunicazione, mettendone in luce particolari caratterizzanti, per concentrare su di esso l'immaginazione [...] dell'ascoltatore» (Garavelli 1997: 238) – ancora, di restituire l'oggetto come visione –, vediamo bene che anche le mirabili ipotiposi sotto forma di elenco di cui parla Eco con la voce di Adso possono essere facilmente concepite come mirabili procedimenti stranianti⁹.

Lo straniamento risulta pertanto sempre più convincentemente uno degli anelli di raccordo nel rapporto circolare di cui parla Ginzburg tra la cultura alta e quella popolare, nello specifico quella carnevalesca. Tutto il linguaggio del carnevale si fonda infatti sull'accumulazione straniante, di cui il dispositivo elencatorio costituisce la strutturazione verbale più compiuta ed evidente. Piero Camporesi, che a tali forme della comicità riconduceva anche la 'slapstick' cara a Celati (1991: 118), definiva il lin-

⁹ Cfr. anche Eco 2019.

guaggio carnevalesco come un «delirante *vacuum* verbale tumultuoso e parossistico, senza controllo né ordine (ma che soggiace, pur nell'apparente marasma, a determinati congegni retorici e a studiati artifici stilistici)»: ed entrando nel merito di questi «congegni», notava che in tale «caotico edificio verbale, innalzato secondo le leggi della sovrabbondanza e del catalogo [...] s'ispessiscono le categorie stilistiche e linguistiche dell'enumerazione e dell'accumulazione», appunto (1993: 165). Anche Camporesi riconosce allora una forma di straniamento nelle «serie enumerative»: in questi dispositivi retorici eminentemente carnevaleschi, «le parole vivono indipendentemente da ciò che esse, nel linguaggio della comunicazione, esprimono, affrancate dal loro senso comune e dalla logica dei significati normali» – ancora una volta, il significato delle parole, l'utilizzo degli oggetti che designano, sono dislocati dalla loro destinazione consueta. Attraverso «una serie di operazioni formali combinatorie (enumerazione, associazione fonetica e analogica, paralogismo...ecc.)», non solo si produce il riso, ma si svela la provvisorietà dei significati delle parole e dell'utilizzo degli oggetti a cui si riferiscono: «partendo da forme note, usate, consacrate», il linguaggio del carnevale «le dissolve e le trasforma aggredendole dall'esterno e dall'interno, alterandole, degradandole, scombinandole sino a farle significare (quando un senso c'è) l'esatto contrario della loro significazione originaria» (*ibid.*: 180-1).

Ci sembra pertanto che l'enumerazione carnevalesca possa rispondere alla missione che si proponeva *Ali Babà* ben oltre quanto esplicitato nei protocolli e nelle lettere. Per Bachtin infatti il dispositivo elencatorio nel contesto del *Gargantua* e, più in generale, del carnevale, è «una delle pagine di quel grande inventario del mondo» che è necessario fare «alla fine di un'epoca vecchia e all'inizio di un'epoca nuova della storia mondiale», come in effetti appare il trapasso dagli anni Sessanta ai Settanta nello scambio di lettere tra Calvino, Celati e gli altri ideatori della rivista. A ciò presiede davvero un procedimento di straniamento, dal momento che, «come in ogni inventario annuale, bisogna riesaminare ogni oggetto singolarmente, [...] determinarne il grado d'usura [...]; bisogna farne una nuova stima»: bisogna cioè rinnovare una percezione di questi oggetti ormai logora perché automatizzata. L'immagine che ci si presenta leggendo i protocolli delle riunioni per *Ali Babà* è allora questa: in un periodo di stravolgimenti come la fine degli anni Sessanta, i redattori si ritrovavano alle porte di una caverna che racchiudeva i «patrimoni dell'intellettualismo europeo», una catasta non solo di teorie e di concetti, ma anche di forme artistiche e letterarie, variamente desuete, abbandonate, tracce di una cesura. Non restava dunque che farne un elenco; e non a caso Celati, con

la sua idea di comicità, era il più entusiasta di questa avventura, poiché come ricorda Bachtin (1979: 413) «l'inventario di Capodanno è soprattutto gioioso», e tutte le cose che vi vengono enumerate «sono riplasmate e rivalutate sul piano del riso». Forse anche in ciò risiede quantomeno una parte della divergenza tra questi e Calvino, che risulta evidente leggendo insieme *Lo sguardo dell'archeologo* e *Il bazar archeologico*: da una parte l'inventario che si fa enciclopedia, i tesori nella caverna catalogati e messi in ordine; dall'altra il permanere in una bagarre di oggetti che continuano ad accumularsi uno sull'altro, come nel bazar di Harpo Marx.

A questo allora, crediamo, avrebbe potuto condurre la riflessione alla base del progetto *Alì Babà* nel segno della lettura incrociata di Šklovskij e Bachtin: a una ricerca tra le pagine della letteratura – della quale, fin qui, abbiamo tracciato i fondamenti – volta a inseguire le diverse apparizioni dell'accumulazione carnevalesca, del dispositivo retorico dell'enumerazione nelle varianti in cui si fa procedimento straniante; dei diversi inventari di Capodanno che sono il segno di una cesura, d'un cambio d'epoca; per giungere a definire, forse, una "linea elencatoria"¹⁰ della letteratura italiana, non senza radici nella cultura popolare, che avrebbe fornito agli studiosi un modello di sguardo da adottare sugli oggetti racchiusi nella caverna di *Alì Babà*.

Se pure la rivista non vide mai la luce, ci sembra di poter suggerire a chi voglia raccoglierne il testimone che una simile ricerca dovrebbe prendere le mosse nello stesso secolo di Rabelais, da un autore caro tanto a Celati quanto a Calvino: cioè dal catalogo degli oggetti perduti sulla Luna che si presentano ad Astolfo, partito alla ricerca del senno di Orlando, nel canto XXXIV dell'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto. Come spiega lo stesso Calvino nel suo racconto del *Furioso* (1970: 171), «Terra e Luna [...]

¹⁰ Certamente non mancano lavori in questo senso nella critica; e non sarebbe d'altronde difficile, anche solo trattenendosi nel secondo Novecento, mettere insieme un corpus di opere rette sulla struttura dell'elenco, catalogo, enciclopedia o vocabolario (dal *Lessico familiare* di Natalia Ginzburg ai *Sillabari* di Goffredo Parise all'*Alfabeto apocalittico* di Edoardo Sanguineti) o di autori nei cui testi il procedimento retorico dell'enumerazione gioca un ruolo cruciale (Carlo Emilio Gadda e Giorgio Manganelli sono i nomi che vengono in mente di primo acchito). «L'elenco potrebbe certo continuare»; va però esplicitato che la ricerca di cui ci proponiamo in tal sede di definire i presupposti si limita a quel caso specifico di enumerazione che si desume dalla lettura congiunta di Šklovskij e Bachtin nella cornice del progetto *Alì Babà*, il cui fine è lo straniamento degli oggetti che vi vengono accumulati nella contingenza liminale di un cambio d'epoca.

così invertono le loro funzioni: [...] se la ragione degli uomini è quassù che si conserva, vuol dire che sulla Terra non è rimasta che pazzia». Si tratta naturalmente dell'evocazione di un mondo alla rovescia; e «ciò che si perde qui, là si raguna» (Ariosto 1992: 1042), sottoposto a uno sguardo in tutto e per tutto straniante, ci viene restituito come visione, rivelandoci la sua vera natura, effimera e provvisoria, come negli indovinelli sapienziali di Marco Aurelio. Predisposto, insomma, per essere incendiato in un grande falò di carnevale.

Bibliografia

- Ariosto, Ludovico, *Orlando furioso*, Ed. Lanfranco Caretti, vol. II, Torino, Einaudi, 1992.
- Bachtin, Michail, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979.
- Belpoliti, Marco, *Settanta*, Torino, Einaudi, 2001.
- Calvino, Italo, *Orlando Furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino. Con una scelta del poema*, Torino, Einaudi, 1970.
- Calvino, Italo, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980.
- Calvino, Italo - Celati, Gianni - Ginzburg, Carlo - Melandri, Enzo - Neri, Guido, «Alì Babà». *Progetto di una rivista 1968-1972, Riga, 14*, Eds. Mario Barenghi - Marco Belpoliti, Milano, Marcos y Marcos, 1998.
- Calvino, Italo - Celati, Gianni, "Caro Calvino, non sono d'accordo", *Doppiozero*, 15.02.2016, <https://www.doppiozero.com/materiali/meridiano-celati/caro-calvino-non-sono-d-accordo>, web (ultimo accesso 28 settembre 2021).
- Camporesi, Piero, *Rustici e buffoni. Cultura popolare e cultura d'élite fra Medioevo ed età moderna*, Torino, Einaudi, 1991.
- Camporesi, Piero, *La maschera di Bertoldo. Le metamorfosi del villano mostruoso e sapiente. Aspetti e forme del Carnevale ai tempi di Giulio Cesare Croce. Nuova edizione rivista e aumentata*, Milano, Garzanti, 1993.
- Celati, Gianni, "Il bazar archeologico", *Finzioni occidentali*, Torino, Einaudi, 2001: 197-227.
- Celati, Gianni, "Il sogno senza fondo", *Quindici. Una rivista e il Sessantotto*, Eds. Nanni Balestrini - Andrea Cortellessa, Milano, Feltrinelli, 2008a: 210-4.
- Celati, Gianni, "Letteratura come accumulo di roba sparsa. Conversazione con Marco Belpoliti e Andrea Cortellessa", *Gianni Celati, Riga, 28*, Eds. Marco Belpoliti - Marco Sironi, Milano, Marcos y Marcos, 2008b: 25-37.
- Celati, Gianni, "Il corpo comico nello spazio", *Gianni Celati, Riga, 40*, Eds. Marco Belpoliti - Marco Sironi - Anna Stefi, Macerata, Quodlibet, 2019: 182-90.
- Cortellessa, Andrea, "Frammenti di un discorso sul comico. «Archeologia di un'archeologia» per Gianni Celati: 1965-78", *Il comico nella letteratura italiana. Teorie e poetiche*, Ed. Silvana Cirillo, Roma, Donzelli, 2005.
- Eco, Umberto, *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1986.
- Eco, Umberto, *Vertigine della lista*, Milano, Bompiani, 2019.

- Ginzburg, Carlo, *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*, Torino, Einaudi, 1976.
- Ginzburg, Carlo, "Straniamento. Preistoria di un procedimento letterario", *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Milano, Feltrinelli, 1998: 15-39.
- Jesi, Furio, *Bertolt Brecht*, Firenze, La Nuova Italia, 1973.
- Jesi, Furio, *Spartakus. Simbologia della rivolta*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.
- Manera, Enrico, *Furio Jesi. Mito, violenza, memoria*, Roma, Carocci, 2012.
- Manganelli, Giorgio, "A gola spiegata", *Laboriose inezie*, Garzanti, Milano, 1986: 256-60.
- Mortara Garavelli, Bice, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1997.
- Pedullà, Walter, *La letteratura del benessere*, Roma, Bulzoni, 1973.
- Rimbaud, Arthur, "Une saison en enfer", *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, Éd. Louis Forestier, Paris, Gallimard, 1984: 121-52.
- Sacks, Oliver, *L'uomo che scambiò sua moglie per un cappello*, Milano, Adelphi, 1986.
- Šklovskij, Viktor Borisovič, "L'arte come procedimento", *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Ed. Tzvetan Todorov, Torino, Einaudi, 1968: 73-94.
- Turner, Victor, *Dal rito al teatro*, Bologna, il Mulino, 1986.

L'autore

Beniamino Della Gala

Assegnista di ricerca di Letteratura italiana contemporanea presso il Dipartimento di Lingue, Letterature, Culture e Mediazioni dell'Università degli Studi di Milano, attualmente ha incarichi di tutorato e insegnamento presso i Dipartimenti di Filologia Classica e Italianistica e delle Arti dell'Università di Bologna. I suoi ambiti di ricerca spaziano dalla rappresentazione letteraria della rivolta nel romanzo del XX secolo alle espansioni transmediali del romanzo storico italiano di successo globale. È autore delle monografie *Una macchina mitologica del'68. Nanni Balestrini e il rituale della Grande Rivolta* (2020) e *Dopo il carnevale. Corpo e linguaggio in una trilogia comica di Sebastiano Vassalli* (2021).

Email: beniamino.dellagala@unimi.it

L'articolo

Data invio: 20/10/2021

Data accettazione: 29/03/2022

Data pubblicazione: 30/05/2022

Come citare questo articolo

Della Gala, Beniamino, "Šklovskij e Bachtin nella caverna di *Alì Babà*. Fondamenti di una ricerca sull'elenco come dispositivo straniante", *Straniamenti*, Eds. S. Adamo - N. Scaffai - M. Pusterla - D. Watkins, *Between*, XII.23 (2022): 165-186, <http://www.betweenjournal.it/>

Images Truer than the Truth. Forms of Estrangement in the Poetry of the Digital Renaissance

Samuele Fioravanti

Abstract

This paper describes the effects of estrangement in the context of Italian poetry of the so-called Digital Renaissance. Renaissance sources (*Vita di Filippo Lippi*, the Strozzi Chapel, and *The Ideal City* of Urbino) are compared with texts by Laura Accerboni, Guido Mazzoni, and Franca Mancinelli in order to trace convergences and similarities. The comparison between lexical recurrences and spatial settings highlights the main characteristics of the estrangement in terms of a progressive disaffection from relationships experienced outside of visual media. The Italian poetry of the Digital Renaissance shapes an estranged world as a network of relevant events, regularly located beyond the media surface.

Keywords

Italian contemporary poetry; Digital Renaissance; più vero del vero

Immagini più vere del vero. Forme di straniamento nella poesia del Rinascimento digitale

Samuele Fioravanti

Introduzione

L'equiparazione esplicita fra il Rinascimento europeo e la contemporaneità digitale risale all'inizio del millennio con l'assimilazione della Silicon Valley alla Firenze medicea (Abélès 2002: 53). Si è sostenuto che la «Renaissance art proved instrumental in unleashing the force of consumption that flourishes today» (Schroedor Borgerson 2002: 161) e che la contemporaneità nutra una sorta di «infatuation with themes of renewal and rebirth [that] can contribute to the field of Renaissance Studies, and vice versa». Nell'ottica della «current interaction between Renaissance contents and contemporary context» (Dooley 2014: 4), si sono esplicitamente ricollegate alla cultura europea dei secoli XV e XVI le tensioni sociali contemporanee (Gruzinski 1990; Celiński 2016; Gardini 2019: 22-3). Il dibattito sul cosiddetto *Digital Renaissance* (Waldfoegel 2019) ha raggiunto persino toni encomiastici come questi:

This new digital Renaissance will replace market dogmas with spiritual and cultural renewal. And like the original European Renaissance, this second Renaissance will emphasize major public works projects in revitalizing an exhausted civilization. Rather than placing art in service to market consumption, post-crisis governments will finance broad social programs of artistic and aesthetic renewal. (Araya 2020)

In queste pagine mi propongo di verificare i punti di contatto fra l'immaginario rinascimentale e l'immaginario digitale in tre testi poetici contemporanei con l'obiettivo di stabilire quali siano gli effetti di straniamento esercitati dal Rinascimento digitale. Proporrò innanzitutto il confronto

fra un passo di Vasari (*Vita di Filippo Lippi pittor fiorentino*) e una poesia di Laura Accerboni (2020), quindi tra una prosa di Franca Mancinelli (2015) dedicata all'anonima *Città ideale* di Urbino (1485 ca.) e una prosa di Guido Mazzoni (2017) sull'attentato alle Twin Towers. Dopo averne rilevato affinità lessicali, convergenze e sovrapposizioni, sosterrò che i quattro testi insistono sulla designazione dell'immagine dipinta e dell'immagine su schermo come esperienze virtuali e tuttavia contigue allo spazio in cui risiede lo spettatore. Ipotizzerò che tale esperienza – eminentemente visuale – possa risalire alla retorica rinascimentale dell'immagine «più vera del vero» e all'ambizione contemporanea di «un passaggio senza soluzione di continuità tra la realtà fisica e una cosiddetta realtà virtuale» (Tomei 2006: 27). Concluderò che l'effetto di tale esperienza consiste in una forma precisa di straniamento: l'impressione di una familiarità sempre più intima con l'immagine e una disaffezione progressiva dalle relazioni esterne all'immagine, che appaiono poco significative e talora superflue se non aliene e irriconoscibili.

1. Lo spazio al di là del muro

1.1 «Finge il pittore la buca»

L'ambiente mediceo ha contribuito a consolidare e propagare l'iperbole di immagini che appaiono non solo verosimili ma addirittura più vere dei modelli di riferimento. Il tardo Rinascimento ha infatti rinvigorito la retorica del «vero più vero del vero» (Sambucco Hamoud e Strocchi 1984: 11) in linea con una tradizione che dal Medioevo italiano arriva a lambire l'attualità. Se già «i testi contemporanei non si stanca[vano] di ripetere che Giotto dipinge più vero del vero» (Simi Varanelli 1988: 430), ancora a metà del '900 filosofi continentali come Italo Aimonetto impiegano il nesso per sostenere tesi come questa: «il mio dolore, ad esempio, da esistenza soggettiva diventa esistenza oggettiva nella forma artistica che lo esprime in modo perfetto, più vero del vero» (1959: 30).

Se «il vero più vero del vero diviene esso stesso oggetto di meraviglia e di acutezza» (Garfagnini 1983: 1071) è perché «più volte Vasari insiste sul fare più vero del vero, più vivo del vivo» (Brizio Marani 1984: 186) stabilendo un obiettivo limite. L'iperbole del vero più vero del vero si riferisce a immagini «più simil[i] al naturale» (Vasari 1822: 471), dotate di qualità sensibili talmente vivide da confondersi con il mondo extra-pittorico o extra-scultoreo, come il panneggio che «pare molto più simile al vero panno che al marmo» (336).

In questa sede mi concentrerò in particolare sui dipinti più veri del vero, pertanto non farò riferimento agli elogi delle proporzioni classiche idealizzate sull'esempio di Mantegna («le buone statue antiche fussino più perfette e avessino più belle parti che non mostra il naturale» Vasari 1822: 477). Analizzerò invece immagini bidimensionali che sappiano istituire rapporti di contiguità illusoria con lo spazio fuori dal dipinto, immagini che appaiano come un'espansione virtuale del mondo in cui si trova lo spettatore. Un esempio celebre è l'aneddoto in cui la buca affrescata sul muro a Santa Maria Novella inganna l'occhio del garzone di Filippino Lippi mentre lavora agli affreschi della Cappella Strozzi.

In certe scale finge il pittore la buca per la quale uscì di sotto l'altare il serpente, vi dipinse la rottura d'uno scaglione tanto bene, che volendo una sera uno de' garzoni di Filippo riporre non so che cosa, acciò non fusse veduta da uno che picchiava per entrare, corse alla buca così in fretta per appiattarvela dentro e ne rimase ingannato. (Vasari 1822: 491)

Il passo comprende una serie di sollecitazioni che raccoglierò nei prossimi paragrafi: l'impressione che le immagini possano aprire uno squarcio sulla superficie del mondo visibile («vi dipinse la rottura»), il desiderio di penetrare l'immagine («per appiattarvela dentro») e la dinamica fra visibile e invisibile («acciò non fusse veduta»). Per sottrarre qualcosa alla vista di occhi indiscreti, il garzone tenta paradossalmente di metterlo dentro un'immagine, cioè in uno spazio visibile per eccellenza. Tuttavia l'accesso all'immagine sul muro gli è negato in quanto il buco apparente non è che spazio dipinto su una superficie bidimensionale. La mano del garzone non può passare *dall'altra parte* del muro perché non può penetrare nell'immagine. La poesia italiana contemporanea non ha solo ripreso il problema, ne ha anche ribaltato i termini: adesso è l'immagine che cerca di uscire dal muro e occupare lo stesso spazio del garzone.

1.2 Passare da «un buco nel muro»

Laura Accerboni (2020) ha dedicato una raccolta recente alla produzione e alla trasmissione di immagini nell'era digitale. Il libro, che si apre inequivocabilmente con «ho fotografato» (3) e si chiude con l'aggettivo «luminosissimi» (114), procede «immagine dopo immagine» (5) dallo «schermo» (85) alle «televendit[e]» (29). La serie di nove testi *Lasciano* (88-96) è esplicitamente ispirata all'installazione *Kikito* dell'artista francese JR e riprende punto per punto le suggestioni vasariane: il giovanissimo

protagonista, l'immagine che apre uno squarcio, il desiderio di penetrare uno spazio e infine la corsa al buco nel muro per nascondervi ciò che deve essere sottratto alla vista.

Un buco nel muro
da cui
far passare
la testa
qualcosa
si lascia
indietro
un ritardo
di gambe
un cadere
di schiena (91)

Kikito è la gigantesca fotografia di un bambino messicano installata a Tecate, sulla frontiera californiana dall'otto settembre al due ottobre 2017. Con l'ausilio di impalcature alte venti metri, l'installazione è collocata in modo tale che l'immagine, vista dal confine statunitense, sembri valicare la barriera metallica che separa San Diego dalla Baja California. L'immagine del bambino cerca di passare non vista al di là del muro – «acciò non fusse veduta», per usare il lessico vasariano – ma a causa delle dimensioni imponenti è paradossalmente ipervisibile. Sporge la mano verso lo spazio statunitense (ancora Vasari: «per appiattarvela dentro») tentando di gabbarle le misure di contenimento migratorio sotto forma di *trompe l'oeil* («ne rimase ingannato»).

I primi due versi di Accerboni sono costituiti da tre segmenti di tre *morae* ciascuno (un *bu-co* nel *mu-ro* | da *cu-i*). Gli accenti cadono regolarmente sulla sillaba centrale, insistendo sulla vocale "u" (*bùco*, *mùro*, *cùi*) con un andamento accentuativo che potrebbe ricordare l'anfibraco (U – U), quasi a figurare la profondità del buco per via fonica (ù-ù-ù) e la sua posizione al centro della barriera come la sillaba accentata è al centro del piede. Risponde insomma al modello acustico e mimografico sistematizzato nell'analisi fonosimbolica da Fernando Dogana (1983: 260-70).

L'effetto di straniamento è dovuto principalmente al fatto che alla fotografia del bambino sia concesso un gesto di sfida che non sarebbe permesso al bambino in carne e ossa, cioè il figlio della donna messicana sul cui terreno è stata innalzata l'installazione. Immagini come *Kikito* sono più vere del vero non tanto poiché verosimili ma perché godono di diritti nega-

ti ad altri. Il buco nel muro risulta più facilmente valicabile dentro una rete di immagine che fuori o, per riprendere i versi di Accerboni, «si percorre | tutto | all'interno | mentre fuori | qualcuno | chiede | dov'è la strada» (93). Già nella raccolta precedente, *La parte dell'annegato* (2016), Accerboni si era focalizzata su un'immagine più vera del vero: l'effetto degli sversamenti chimici nel Tirreno, a Rosignano Solvay, dove «un colosso industriale | [r]ende il vero | meno commestibile | ma più speciale» (30), trasformando il litorale toscano in uno scenario caraibico e allucinatorio dalle spiagge innaturalmente bianche.

La rilettura politica del buco del muro, nei versi di Accerboni, non è straniante rispetto alle prospettive rinascimentali dipinte da Filippino Lippi, sono invece le città statunitensi al di là della barriera metallica a risultare straniante, sono esse stesse a diventare abbaglio impenetrabile, non più accessibili del buco nel muro dipinto a Santa Maria Novella. Lo straniamento non investe quindi l'immagine fin troppo familiare del migrante clandestino, quanto il territorio statunitense «perché la terra | che avanza | è da quella parte» (89). L'immagine del bambino che varca la barriera mira alle città statunitensi come a un miraggio irraggiungibile, quasi fosse la California dell'amministrazione Trump a risultare aliena e intangibile, superficie fantasticata ma inviolabile come le città dipinte nell'affresco che ingannò il garzone.

Le ricchezze di Filippino Lippi consistevano in armature, vasi, trofei, emblemi ed altri ornamenti antichi, che egli riprodusse [...] specialmente [n]ella cappella Strozzi. Fra tutte le imitazioni [...], quella era fuor di dubbio la più innocente e al tempo stesso la più superficiale e più sterile. (Rio 1841: 153)

2. Città straniate al di là dello schermo

2.1 Schermi «più familiari degli esseri opachi»

Nei *Destini generali*, una delle prose che punteggiano *La pura superficie* di Guido Mazzoni (2017: 25-6), le riprese aeree dell'undici settembre sono ridotte a uno «spettacolo che le mitologie della vostra epoca aspetta da anni con una curiosità molto più antica». L'attentato alle torri «si propaga [...] nei telefoni, negli schermi», si insedia negli stessi spazi occupati dai video di intrattenimento, dalle produzioni cinematografiche e dalle serie

TV. È insomma una sorta di *déjà vu* e si sovrappone al repertorio visuale dei *disaster movies*: «Nei prossimi giorni ricorderà le scene dei film dove ha già visto quello che sta per vedere». La prosa di Mazzoni mette a fuoco uno specifico effetto di straniamento in cui l'immagine del mondo sembra non solo più familiare del mondo stesso, ma addirittura più credibile. L'attentato *viene visto* come un evento epocale proprio perché le immagini documentali sembrano sequenze filmiche che si avverano: confermano una sorta di aspettativa latente e scatenano l'impressione che la finzione cinematografica fosse una prefigurazione.

L'immagine del mondo mediata dai *disaster movies* appare tutt'a un tratto più persuasiva di altre immagini del mondo concorrenti sugli stessi schermi. Il disastro mediato dalla «ripresa dell'elicottero» si verifica infatti «per la terza, per la quarta volta nel replay», e «questi sconosciuti che muoiono in mondovisione» muoiono ripetutamente sotto gli occhi dello spettatore finché «ciò che vede lo trascende». Mazzoni formula il senso di straniamento in termini esplicitamente visivi: «che cosa sta vedendo?», che cosa *vede* esattamente lo spettatore che guarda le riprese dell'attentato su uno schermo?

Mazzoni ritiene che lo spettatore non veda gli attentati né i morti: «ci vorranno giorni o anni perché li vediate davvero». Quel che si vede sullo schermo è invece una sorta di travaso: il mondo, che sembrava *quel posto fuori dallo schermo* (quel posto in cui si trova lo spettatore), scivola invece dentro le immagini e adesso non è più qua fuori ma è diventato *quella cosa dentro lo schermo*. Il mondo insomma non è più *qui*, non è più il punto di osservazione dal quale si guardano le immagini; il mondo si è spostato dentro lo schermo perché è lì che sembrano verificarsi gli eventi davvero rilevanti, gli eventi che colpiscono il nostro immaginario e con cui siamo più familiari (Crocco 2021: 243-4). Nei *Destini generali* di Mazzoni «il Boulevard périphérique, il centro di Pisa o un campo coltivato» si «allarga[no] con l'irrealtà dei ricordi nei sogni», mentre sullo schermo «la ripresa dall'elicottero mostra una città più vera di quella dove vive» lo spettatore (2017: 25). La città mediata dallo schermo è uno spazio più vero del vero, è abitata da «creature mentali più interessanti» e persino «più familiari degli esseri opachi con cui ogni giorno [lo spettatore] condivide le stanze e i treni». Nel confronto con l'immagine, sono le relazioni extra-schermo a uscire straniare.

Lo slittamento del mondo dentro lo schermo inverte i parametri della familiarità in tre stadi: (1°) innanzitutto lo spettatore ha l'impressione di aver già visto immagini simili agli attentati – e sono tali immagini ad acuire lo smarrimento poiché sono immagini di stragi –; (2°) le sequenze vengono viste e riviste in mondovisione, sicché lo spettatore può agevol-

mente studiarne i replay e infine (3°) raggiungere la piena familiarità con il disastro: imparare a conoscerlo e a riconoscerlo. Fuori dallo schermo non gli resta che «addomestica[re] l'anomalia di uno spazio alieno», uno spazio che stenta a riconoscere come vero poiché non è *qui* che hanno luogo gli eventi che contano davvero.

L'attacco della prosa segnala inequivocabilmente lo smarrimento: «Accade qui, tra persone sconosciute, in una casa dove è entrato». Ma già una riga sotto: «Accade ovunque. [...] La vita normale si sposta per lasciare spazio alla scena». Lo straniamento si consuma nello slittamento dall'avverbio "qui" all'avverbio "ovunque". Il mondo si è ritirato dalla «vita normale» e si è rintanato nelle videoriprese: ora è *lì* che il mondo accade davvero, «negli schermi». Le riprese degli attentati sono «un evento» che «ha la forza delle cose nuove, divide il vostro tempo», ma è «troppo grande perché restiate intatti» e il mondo ne esce infatti sbriciolato: «ciò che siete non è reale».

2.2 Immagini dove «può accadere ogni cosa»

Franca Mancinelli (2015: 53-63) ha dedicato una lunga prosa alla *Città ideale*, l'anonima tavola prospettica custodita presso la Galleria Nazionale delle Marche al Palazzo Ducale di Urbino. La reazione della spettatrice innanzi alla tempera è una forma di disorientamento molto simile a quella di Mazzoni («ogni volta che i miei occhi si smarriscono» 61). Nei *Destini generali* «la ripresa dall'elicottero mostra una città più vera di quella dove vive» lo spettatore (Mazzoni 2017: 25), parimenti la *Città ideale* esercita una tale forza persuasiva da magnetizzare («la vedi e non puoi che crederci [...] non potevo distogliere gli occhi» Mancinelli 2015: 53). L'immagine della città è così vivida da imporre una sorta di imperativo («credi a questo spazio» 54) e intaccare la fiducia nello spazio extra-pittorico («si è cancellato il paesaggio» 62). Guardando insistentemente un'immagine, è il mondo fuori dall'immagine a restare eliso («mi si cancella lo spazio sotto gli occhi [...] non accoglie più i miei passi questa terra»).

Anche per Mancinelli lo straniamento è indotto principalmente dalla visione («a un primo sguardo» 55) e poi dall'osservazione minuta («l'occhio vorrebbe una lente»). La città dentro il dipinto è più credibile delle città fuori dal dipinto, tanto da scatenare la stessa polarizzazione di Mazzoni: il mondo dentro l'immagine sembra più autentico –Mancinelli scrive: più «mondato» – di quello in cui è situata la spettatrice («Mi sembra di raggiungere, per un istante, l'altro polo del mondo, il rovescio liberato da ogni scoria, mondato» 55). Anche stavolta lo slittamento del mondo dentro l'immagine passa attraverso tre stadi.

1°) La spettatrice compara la *Città ideale* ad altre immagini che ha già visto e che tuttavia sono fotografie di defunti («ogni volta che passo di fronte a un'agenzia di viaggi, quegli annunci di week end [...] assomigliano agli annunci con le date esatte di un'esistenza che ti chiama da una foto a colori»).

2°) La spettatrice vede e rivede l'immagine della città dipinta esercitandosi in sessioni prolungate («questi brevi racconti in forma di visione sono nati da lunghe immersioni nel lago della città ideale» 60). L'obiettivo è individuarne e studiarne le ripetizioni («il motivo della piccola quercia che si ripete, di davanzale in balcone per tre volte» 55).

3°) Infine la spettatrice raggiunge la piena familiarità con il disastro cui l'immagine della città sembra tacitamente alludere («la città è sotto assedio» 55), impara a conoscerlo e a riconoscerlo («mentre il terrore sbocciava» 53).

Già gli attentati terroristici dell'undici settembre colpivano una città mai nominata esplicitamente nella prosa di Mazzoni. L'anonimato della *Città ideale* costituisce addirittura un motivo di soddisfazione per Mancinelli: «sono felice che questo dipinto non porti la firma di nessuno» (60). Le città dentro l'immagine sembrano dunque più vere, per l'uno, e più monde, per l'altra, proprio perché sottratte alla maglia dei riferimenti onomastici e toponomastici: sono collocate negli spazi virtuali e senza nome dove restano universalmente accessibili solo *sub specie* visuale («in mondo-visione» Mazzoni 2017: 25; «[questo dipinto] l'abbiamo disegnato in tanti, percorrendolo come lo percorriamo ancora» 53).

Mi interessa in modo particolare la convergenza implicita delle due prose. Mazzoni e Mancinelli sembrano dare per assodata un'idea di mondo che potrebbe ricordare la prima proposizione del *Tractatus* di Wittgenstein (1999: 29): «Il mondo è tutto ciò che accade». Il mondo dentro l'immagine sembra più vero del vero perché è nello spazio del dipinto o dello schermo che «può accadere ogni cosa» (Mancinelli 2015: 63) e «accade ovunque» (Mazzoni 2017: 25). Le prose articolano l'impressione che il mondo sia una rete di eventi e che, in quanto tale, si sia traferito dietro la superficie dell'immagine, da dove resta accessibile solo parzialmente e visualmente. Il mondo più vero del vero, quello in cui le cose accadono sul serio, è un mondo destinato alla vista: nella prosa di Mancinelli «il destino di questa città è affidato alla luce» (2015: 55), mentre *I destini generali* di Mazzoni consistono nel «guarda[re] la propria epoca venir[e] incontro nel plasma» dello schermo (Mazzoni 2017: 25). Lo straniamento investe il mondo extra-pittorico che sembra sempre meno familiare ed è uno straniamento particolarmente acuto per la spettatrice di Mancinelli. Quando si accorge di essere fuori dall'immagine, si sente estromessa dal mondo, relegata alla

periferia ininfluyente dove *le cose non accadono*: «non ho luogo, e come ogni cosa che non ha luogo non accade, così anch'io resto, entro ed esco dalla soglia di questo spazio che appare e scompare» (60).

3. Sguardi straniati al di qua dello schermo

3.1 L'immagine che «ti scruta»

Tanto per Mazzoni quanto per Mancinelli il pericolo di esercitare facoltà visive deficienti coincide con il rischio di un'estromissione dal mondo. Non saper vedere significa perdersi il mondo più vero del vero («ci vorranno giorni o anni perché li vediate davvero» Mazzoni 2017: 25; «Non hai visto niente, non hai saputo vedere» Mancinelli 2015: 60). Tuttavia l'esperienza della città mediata funziona come un ricatto davanti al quale la spettatrice di Mancinelli si trova inerme: «questo dipinto non permette di essere guardato. Non consente allo sguardo di avvicinarsi e andarsene come un visitatore qualunque» (2015: 59). L'immagine più vera del vero è una condanna: una volta sperimenta, persuade anche lo spettatore di Mazzoni che l'unico modo per avere accesso al mondo sarà d'ora in poi osservarlo su schermo, qualsiasi esperienza non mediata apparirà al confronto svuotata e insignificante.

Scambia banalità con gli estranei [...] per normalizzare un giorno simile. Ha odiato la forma di vita che questa nazione ha imposto al mondo [...] sconfiggendo l'idea che un mondo meno ingiusto fosse possibile, [...] sconfiggendo le dittature nate per costruire un mondo meno ingiusto. [...] Si siede e guarda la propria epoca venirgli incontro nel plasma. Può osservarla, non può prendervi parte. Uscirà, sarà un passante, osserverà i dettagli minimi, gli oggetti nelle strade, gli statocumuli sopra le case tracciare segni senza significato. (Mazzoni 2017: 26)

Lo straniamento indotto dalla città mediata non è uno straniamento dell'immagine ma del referente: sono le relazioni extra-schermo ad apparire tanto più estranee – nella forma specifica dell'odiosa banalità, della microborghesia, dei dettagli minimi e irrilevanti – quanto più epocale e impellente appare l'evento mediatico.

Franca Mancinelli descriveva gli effetti dello straniamento sotto forma di cancellazione dello spazio («si è cancellato il paesaggio» 2015: 62), men-

tre il critico Michele Rak (2018: 24) parla di una «cancellazione della storia pratica[ta] volenterosamente [da] ogni cittadino» in quell'arena virtuale che chiama Mediopolis, cioè il mondo mediato dall'immagine nel Rinascimento digitale. Rak sostiene che tanto i singoli «corpi» quanto il «flusso delle folle nelle strade di Mediopolis» siano «fatti con la materia dei media» (62), siano cioè prodotti visuali, trasmessi per essere guardati e per guardare a loro volta. «I volti e gli sguardi del corpo digitale» possono assumere le fattezze «di un manifesto pubblicitario di una crema o di un profumo o di una pagina su un periodico di gossip», ma lo spettatore dell'immagine si sentirà comunque «a sua volta guardato. [...] Come ti guarda una ragazza di Chanel non ti guarda nessuno» (80). In una poesia di Laura Accerboni (2016: 54), persino le membrane oculari sono prodotti in «svendita generale | [...] due cornee ad esempio | più due di ricambio | in regalo».

Nelle prose di Mazzoni e Mancinelli l'impressione di essere inaspettatamente guardati dall'immagine si concretizza nel verbo "scrutare". La prospettiva lineare della *Città ideale* è talmente esatta che la spettatrice si sente assorbita verso il punto di fuga, quel buco della serratura nell'edificio centrale che d'improvviso «ti scruta» (Mancinelli 2015: 53). Lo spettatore di Mazzoni, invece, sorprende se stesso a «scruta[re] le persone in coda davanti all'imbarco del suo volo» per poi scoprire il proprio volto nelle immagini del disastro («capirà che queste torri e questi aerei contengono anche lui» 2017: 26).

Il topos dello sguardo corrisposto fra l'immagine e l'occhio dello spettatore non risale solo ai ritratti ma anche ai grandi cicli di affreschi rinascimentali, come quello dei Mesi a Palazzo Schifanoia, dove il «punto centrico [...] è posto sulla destra dell'occhio del cavallo» o «nell'occhio del paggio al centro della scena» (Incerti 2017: 69). Nell'ambito di Mediopolis lo sguardo corrisposto attiva il ricatto dell'estromissione: se non guardi il mondo, sei esiliato dal mondo.

Quando gli occhi, i volti, i corpi dei manifesti ti guardano insieme alle merci che vendono [...] i loro sguardi sono complici e imperiosi, effimeri e ansiogeni: richiedono una partecipazione, una risposta, qualche forma di soddisfazione. A non seguirne le lusinghe minacciano la cecità dell'emarginazione. A non fissarli costringono alla solitudine delle periferie» (Rak 2018: 110)

L'effetto di straniamento investe lo spettatore nella misura in cui la sensazione di familiarità con l'immagine è talmente forte da intaccare le relazioni esterne alle immagini. Guardando fuori dall'immagine, lo spetta-

tore di Mazzoni si trova immerso in uno «spazio alieno» (2017: 25) mentre alla spettatrice di Mancinelli resta solo un senso di perdita: «Neanche ti accorgi di come il tuo sguardo sia diverso ora» (2015: 59).

3.2 Dietro «un vetro pulito»

Lo spettatore di Mazzoni assiste agli attentati dell'undici settembre via schermo, eppure reclama un immaginario eminentemente rinascimentale. Le riprese in mondovisione sono un'immagine mediatica, certo, ma vengono trasmesse da schermi che lo spettatore «intravede dentro le finestre». Lo schermo incorniciato dalla finestra riprende smaccatamente la metafora albertiana dell'immagine come «finestra per donde io miri quello che quivi sarà dipinto» (Alberti 2002: 92). Ma il parallelo rinascimentale corrobora lo straniamento poiché già nelle parole di Alberti il dipinto era «una finestra aperta sul mondo», implicita conferma dello slittamento del mondo al di là della superficie mediata. Il caso di Mazzoni non è isolato. Anche l'impostazione spaziale in *Residenze invernali* di Antonella Anedda (1992) è stata paragonata agli esperimenti prospettici di Brunelleschi: «vero e proprio teatro della visione, costruito a partire dal cardine della finestra», che «fa della finestra-quadro la condizione primaria e al contempo l'ordinamento della scrittura» (Bergamin 2017: 113-4).

L'ipotesi può essere facilmente estesa alla poesia di Filippo Strumia (2016: 9 «Il verso è una finestra»), di Maria Borio (2018: «lo spazio è un vetro, l'interno è nell'esterno») e ancora di Laura Accerboni (2020: 110 «ho visto passare | dalla finestra | [...] una galassia»). Nelle prose di Andrea Raos (2009: 162) il «soggetto pronto a prendere [...] il mondo» sa farlo solo «da spettatore» e addirittura nella prefazione alle poesie d'esordio di Simone Biundo (2020), Damiano Sinfonico si è espresso così: «In queste pagine tutto si vede come attraverso un vetro pulito. Nel tragitto dall'occhio alla memoria alla lingua i fenomeni prolungano la loro visibilità». Una manciata di anni prima, nella postfazione a *Sinopia* di Luigi Severi (2016), scriveva Bonacini: «È come guardare attraverso un vetro: si può puntare l'occhio al vetro oppure oltrepassare la sua trasparenza per guardare le cose al di là».

Nella poesia del Rinascimento digitale, la facoltà di accedere al mondo si configura in termini visuali poiché la nozione stessa di mondo sembra implicitamente coincidere con lo spazio al di là dello schermo, dietro la superficie mediale. La frequentazione di immagini più vere del vero alimenta una progressiva familiarizzazione degli spettatori con i dispositivi di memoria albertiana (la lastra di vetro, la finestra, il dipinto, lo schermo). La familiarizzazione sembra direttamente proporzionale alla disaffezione

nei confronti delle relazioni e dei vincoli esterni all'immagine, che subiscono una forma specifica di straniamento. Le esperienze non mediate e, fra queste, soprattutto le esperienze non visuali incorrono dapprima in una fase di banalizzazione (appaiono tanto ordinarie quanto volgari), quindi di svuotamento (appaiono insignificanti) e infine risultano aliene (sconosciute o irriconoscibili). Il processo di straniamento viene sostenuto dall'inversione dei rapporti fra lo spazio degli spettatori e lo spazio dell'immagine. Gli spettatori hanno infatti l'impressione di occupare essi stessi una posizione straniata perché fuori dal mondo, una posizione residuale, di scarto, ai margini della visibilità, che costituisce il centro pulsante del Rinascimento digitale.

Bibliografia

- Abélès, Marc, *Les nouveaux riches. Un ethnologue dans la Silicon Valley*, Parigi, Odile Jacob, 2002
- Accerboni, Laura, *La parte dell'annegato*, Milano, nottetempo, 2016.
- Accerboni, Laura, *Acqua acqua fuoco*, Torino, Einaudi, 2020.
- Aimonetto, Italo, *La trasfigurazione dell'arte. Saggio di un'estetica del contenuto*, Firenze, Le Monnier, 1959.
- Alberti, Leon Battista, *De pictura* [1435], Eds. Oskar Bätschmann e Sandra Gianfreda, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2002.
- Anedda, Antonella, *Residenze invernali*, Milano, Crocetti, 1992.
- Bergamin, Maddalena, "Il soggetto contemporaneo nella poesia di Anedda, Cavalli e Gualtieri. Appunti per un rinnovamento dello sguardo critico", *Ticontre. Teoria testo traduzione*, 7 (2017): 109-32.
- Biundo, Simone, *Le anime elementari*, Latiano (BR), Interno Poesia, 2020.
- Borio, Maria, *Trasparenza*, Novara, Interlinea, 2018.
- Brizio, Anna Maria - Marani, ©Pietro, *Fra Rinascimento, manierismo e realtà. Scritti di storia dell'arte in memoria di Anna Maria Brizio*, Siena, Giunto Barbera, 1984.
- Celiński, Piotr, "The Renaissance Roots of the Digital Turn", *Comunicación*, 34 (2016): 55-70.
- Crocco, Claudia, *La poesia in prosa in Italia. Dal Novecento a oggi*, Roma, Carocci, 2021.
- Dogana, Fernando, *Suono e senso. Fondamenti teorici ed empirici del simbolismo fonetico*, Milano, Franco Angeli, 1983.
- Dooley, Brandan (ed.), *Renaissance Now! The Value of the Renaissance Past in Contemporary Culture*, Berna, Peter Lang, 2014.
- Gardini, Nicola, *Rinascere. Storie e maestri di un'idea italiana*, Milano, Garzanti, 2019.
- Garfagnini, Gian Carlo (ed.), *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento. Convegno Internazionale, Firenze 9-14 giugno 1980. XVI Esposizione europea di Arte, Scienza e Cultura dedicata a Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1983.
- Gruzinski, Serge, *La Guerre des images. De Christophe Colomb à Blade Runner, 1492-2019*, Parigi, Fayard, 1990.
- Incerti, Manuela, "Proporzioni numeriche nelle prospettive di Francesco del Cossa", *Diminuzioni e accrescimenti, le misure dei maestri di prospettiva*, Ed. Maria Teresa Bartoli - Monica Lusoli, Firenze, FUP, 2017: 50-99.

- Mancinelli, Franca, "Abitare la città ideale. Frammenti in forma di visione", *S'agli occhi credi. Le Marche dell'arte nello sguardo dei poeti*, Ed. Cristina Babino, Montecassino (MC), Vydia, 2015: 53-63.
- Mazzoni, Guido, *La pura superficie*, Roma, Donzelli, 2017.
- Rak, Michele, *Esercizi con lo sguardo. Xero, copia, falso, clone, carne digitale per l'estetica delle folle di Mediopolis*, Napoli, Guida, 2018.
- Raos, Andrea, "Lettere nere", *Prosa in prosa. Con 504 illustrazioni in bianco e nero nel testo*, Eds. Andrea Inglese - Gherardo Bortolotti - Alessandro Broggi - Marco Giovenale - Michele Zaffarano Andrea Raos, Firenze, Le Lettere, 2009: 153-78.
- Rio, Alexis Francois, *Della poesia cristiana nelle sue forme* [1835], trad. it. F. De Boni, Venezia, Edizioni del Gondoliere, 1841.
- Sambucco Hamoud, Micaela - Strocchi, Maria Letizia, *Studi su Raffaello. Atti del congresso internazionale di studi: Urbino-Firenze, 6-14 aprile 1984*, vol. I, Pesaro-Urbino, Quattro venti, 1984.
- Schroeder, Jonathan - Borgerson, Janet L., "Innovations in Information Technology: Insights from Italian Renaissance Art", *Consumption Markets and Culture Markets and Culture*, 2 (2002): 153-69.
- Severi, Luigi, *Sinopia*, Verona, Anterem, 2016.
- Simi Varanelli, Emma, *Giotto e Tommaso. La "renovatio" delle arti nel Duecento italiano*, Roma, Atena, 1988.
- Strumia, Filippo, *Marciapiede con vista*, Torino, Einaudi, 2016.
- Tomei, Fausto, *Arte interattiva. Teoria e artisti*, Bologna, Pendragon, 2006.
- Vasari, Giorgio, *Opere di Giorgio Vasari, pittore e architetto aretino*, vol. II, Firenze, Audin, 1822.
- Waldfoegel, Joel, *Digital Renaissance: What Data and Economics Tell Us about the Future of Popular Culture*, Princeton (New Jersey), PUP, 2019.
- Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logicus-philosophicus* (1921), trad. ingl. Charles Kay Ogden, Ed. Bertrand Russell, Mineola (NY), Dover, 1999.

Sitografia

- Araya, Daniel, "The Coming Digital Renaissance", *Forbes*, 14 aprile 2020, <https://www.forbes.com/sites/danielaraya/2020/04/14/the-coming-digital-renaissance/?sh=5173d8bc759d>, web (ultimo accesso: 31 ottobre 2021)

L'autore

Samuele Fioravanti

Samuele Fioravanti è Assistant Professor all'Università Hankuk di Seul, in Corea del Sud. Ha trascorso un periodo di ricerca presso l'Università di Varsavia ed è stato Profesor Visitante presso l'Università di Granada. Si occupa di poesia italiana contemporanea e dei suoi rapporti con la cultura visuale. Ha curato l'edizione dei *Trucioli 1941* di Camillo Sbarbaro e l'edizione genetica commentata dell'*Ippopotamo* di Luciano Erba. È redattore della rivista "Trasparenze" per lo storico editore genovese San Marco dei Giustiniani.

Email: samuelefioravanti@gmail.com

L'articolo

Data invio: 30/10/2021

Data accettazione: 31/03/2022

Data pubblicazione: 30/05/2022

Come citare questo articolo

Fioravanti, Samuele, "Immagini più vere del vero. Forme di straniamento nella poesia del Rinascimento digitale", *Straniamenti*, Eds. S. Adamo - N. Scaffai - M. Pusterla - D. Watkins, *Between*, XII.23 (2022): 187-202, <http://www.betweenjournal.it/>

«Until the past was lost in the centre»: (Neo-)Victorian Stony Estrangements

Roberta Gefter Wondrich,

Abstract

Starting from a very brief introduction to Shklovsky's concept in the context of English literature, this article considers two main aspects of literary estrangements in neo-Victorian fiction. The first part examines the structural use of defamiliarization and the foregrounding of innovative narrative strategies John Fowles made use of in his seminal *The French Lieutenant's Woman*. Fowles 'made strange' the Victorian novel by reinventing its form, promoting a renovation of realism and a reconsideration of the great themes of Victorian fiction through a creative use of narrative distance and of the narratorial voice.

The second part of the article focuses on the 'restoration' of the object mentioned by Shklovsky, referring to a specific material and cultural object – the fossil – connoted by a deep epistemic tension, analyzed by Foucault and Mitchell. This is examined as a catalyst of estrangement in some neo-Victorian novels of the last fifty years.

Keywords

Shklovsky; Neo-Victorian fiction; Cultural object; Fossil; Gaze

«Until the past was lost in the centre»: (Neo-)Victorian Stony Estrangements

Roberta Gefter Wondrich

Shklovsky's «Art as device» and English literature: a sketchy outline

Translated in English in 1965, Shklovsky's «Art as Device» earned his author a long-lasting reputation, probably and partly enhanced by the diffusion of that language. As Alexandra Berlina reminds, «today, he is perhaps better known in the Anglophone world than he ever was.» (Berlina 2017: 27-8) Evidently, Shklovsky's idea of defamiliarizing the habitual was not entirely original, drawing from a time-honoured literary tradition starting from Aristotle, including Cervantes, but particularly prominent in English literature, from Sterne's early anti-novel, *Tristram Shandy*, to the Romantics' achievement. Wordsworth's renovation of poetic language from «the film of familiarity» and Coleridge's idea of the «willing suspension of disbelief» required by poetry, with its capacity of “awakening the mind's attention from the lethargy of custom» and restore the capacity of vision obfuscated «in consequence of the film of familiarity” (Coleridge 2006:478-9), were, in fact, Romantic experiments in strategies of defamiliarization as foundational components of their revolutionary *ars poetica*. The rejection of the habitual is also to be found in Shelley's belief that poetry could «lift the veil from the hidden beauty of the world, and make(s) familiar objects be as if they were not familiar» (Shelley 2006: 844). Cursory as they may read in relation to the complexity of the inherently defamiliarizing quality of poetic language, these references to the long nineteenth century are worth mentioning, in order to outline the specific receptiveness of the English literary imagination to the question of defamiliarisation.

A great part of Shklovsky's most renowned and influential conception of *ostranenie*, as is well known, is largely to be ascribed to his monograph on Sterne (*Sterne's Tristram Shandy: Stylistic Commentary*, 1921), where he focusses on foregrounded metanarrativity as the chief estranging device

which identified narrative art «as technique». Sterne's formalistically revolutionary experimentation as it was characteristic of him to 'lay bare' his technique» (Shklovsky 2006: 32) constitutes the essence of a reception of the concept that primarily identifies with the 'violation' and 'awareness' of the (narrative) form, which Shklovsky epitomized as such: «In general, he (Sterne) accentuates the very structure of the novel. By violating the form, he forces us to attend to it; and, for him, this awareness of the form through its violation constitutes the content of the novel» (*ibid.*: 34). The foregrounding of narrative/formal violation was therefore to become one of the most identifiable models and examples of «art as device» and of defamiliarization as an artistic aim and effect related to the placing of a textual object «outside the habitual sequence», in which art could restore an 'object' by replacing a void which had fostered the development of an automatic response. Such a reception of the concept¹ inevitably seems to postulate all experimental literary art as intrinsically and potentially defamiliarizing. This would be certainly the case with much modernist writing, from Conrad's delayed decoding (which valorised the protracted presentation of the perception and verbal treatment of thoughts), from Eliot's historical and mythical anachronisms to Joyce's many ruses, among which his use of montage in devising narrative simultaneity in *Ulysses* (as in «Wandering Rocks»), to Beckett's characters' alienated predicament and confinement into extreme situations, just to name some of the most conspicuous examples in what would be a far richer repertoire.

More specifically, Cannon Schmidt suggestively remarks the essential Victorianism of Viktor Shklovsky - or, alternately, the essential Russian Formalism of (some of) the Victorians (Schmidt 2018:191), providing examples from Browning, Pater and Conrad, and pointing to how frequently elements of this version of *ostranenie* recur in other theorists such as Benjamin and Adorno.

It would be interesting, therefore, at this stage, to probe into the pervasiveness of forms and versions of defamiliarization in the engagement with Victorian literature and culture of neo-Victorianism. Various defined over the past two decades as a trend or mode that renews and revisits the modes of Victorian literature - mostly fiction - from a self-conscious contemporary

¹ I will use as the prevailing English translation of the original the word 'estrangement', without excluding defamiliarisation, for its more spacious semantic field, while neglecting the nonetheless suggestive and more recent "enstrangement" of Benjamin Sher's translation.

perspective consistently marked by a self-critical stance, neo-Victorianism can no longer be considered a recent strain popularized by the proliferating transmedial fashion for Victoriana. It is widely accepted, for instance, that the foundational novel of neo-Victorianism, John Fowles' *The French Lieutenant's Woman* (1969), is also the seminal work of British postmodernism, which has now reached a half-century of critical reputation.

If, according to Shklovsky, in order to achieve estrangement the writer must consciously violate the conventional ways of producing meaning, then a whole line of development of British fiction appears to have intentionally (and further) pursued defamiliarization in the steps of Fowles' trailblazing novel. By foregrounding his literary and critical agenda through the voice and presence of an intrusive and almost narcissistic authorial narrator, Fowles 'made strange' the Victorian novel reworking and refunctionalising its form, promoting a renovation of realism and a reconsideration of the great themes of Victorian fiction through an inventive use of narrative distance and of the narratorial voice. A useful way to subsume Fowles' influential model of defamiliarization of the Victorian novel, and particularly his narratological 'estrangement-cum-reviving' of some fundamental realist modes, may look back to Amy J. Elias' idea of late twentieth-century British fiction as exploring the realm of a «meta-mimesis», a «paradoxical achievement» (Elias 1993: 25), which preserved realism in postmodernism «as mimesis with an ontological dominant» (*ibid.*:12).

Defamiliarization, estrangement, Postmodernism and neo-Victorianism: a continuity?

This brief contextualisation of Shklovsky's concept regarding some artistic strategies adopted in English literature from Romanticism to late Modernism aims to introduce the first section of this article, which examines the structural use of defamiliarization and the foregrounding of narrative strategies in neo-Victorian fiction, inaugurated by John Fowles' seminal novel. The second part of the article focusses on the 'restoration' of the role of the object mentioned by Shklovsky in his essay, referring to a specific case study of the estranging object in Victorian and neo-Victorian fiction, which symbolises both the remote distance of the past and its presence: the material and cultural object constituted by the fossil, which is connoted by a deep epistemic tension.

A consideration of the mimetic strategies of postmodernist British fiction would certainly exceed the limits of the present context; however, in

narrowing my focus on neo-Victorian strategies of estrangement, I would like to point out the essential role played precisely by *distance* – cultural, chronological, critical – in the process of renewing and revitalizing Victorian literary culture through a recognition that entails, in fact, a new *vision*. Ann Heilman and Mark Llewellyn, in their important 2010 study, define neo-Victorian fiction as works that re-engage with the Victorian age with a marked «self-analytic drive» (Heilman and Llewellyn 2010: 6, 5). In other words, as literary works that «must in some respect be self-consciously engaged with the act of (re)interpretation, (re)discovery and (re)vision concerning the Victorians» (*ibid.*:5). Both the concepts of distance (distancing) and vision (re-visioning, so prominent in the original theory but all the more so in Carlo Ginzburg's fundamental reading of Shklovsky's essay (Ginzburg 1998), are at play in the neo-Victorian project. Moreover, this specific classification traces a clear distinction and distancing from twentieth or twentieth-first fiction set in the Victorian age or which simply 're-writes' Victorian texts. Neo-Victorian works are, rather, «texts about the metahistorical and metacultural ramifications of such historical engagement» (Heilman and Llewellyn 2010: 6). Of the numerous definitions of this important trend of contemporary British and Anglophone writing, none, in fact, is entirely satisfactory: earlier and less established versions like retro-Victorian, Victoriana, Victoriographies, revisionary or post-Victorian novels², still presume a relationship of the present with the Victorian past based on a retrospective gaze of distance that is far from being remote. What has been largely subscribed to, actually, is that «the Victorian era projected by neo-Victorian fiction and its academic commentators seem largely constructed in our own image, in its uncanny anticipation of contemporary obsessions» (Robinson 2011: 120). This ongoing achievement of cultural and literary «aftering» in Ann Humphrey's suggestive formula (Humphrey 2004: 232), highlights the crucial role played by distance: a distance that is primarily chronological and cultural, but which aims at an act of re-visioning that is also a renewed form of insight into the complexities, contradictions, and ambivalences of the literary culture of the long nineteenth century.

I would argue that in Neo Victorianism «the concept of *ostranenie*, of making the habitual strange in order to re-experience it» (Berlina 2015:24) is at work precisely in the re-immersions and revisitations in Victorian literature³ which never merely reproduce the source text and the possible

² See Kirchknopf 2008: 59.

³ I refer to Boehm-Schnitker - Gruss 2014.

models, as in the case of numerous rewritings. Nor does this concept aim to the replica effect, but somehow deviates the way we look at the historical and cultural referent in order to 'queer' that gaze and revive it through an act and process of critical and creative engagement and interpretation. As Wolf Schmit points out, «the device of defamiliarization provides the formalist basis of the concept of deviation, which rejects the ideas of imitation, reproduction and mimesis» (Schmit 2005: 98). The neo-Victorian novel (or text, if one prefers to consider the generic variety of neo-Victorianism) should not be subjected to the reductive reading of Shklovsky's idea that a new form does not appear so as to express a new content, but to replace an older form which has already lost its artistic value. Rather, neo-Victorian fiction has been pursuing a project of reassessment and re-evaluation of Victorian writing through its forms of creative engagement with it, and even seemed to cherish canonicity⁴, especially in the early decades.

In this respect, Fowles seminal novel once again serves as a paradigm of how neo-Victorianism resorted to defamiliarization as deliberate deviation and violation of the readers' expectations from the outset. It became itself a central hypotext for further neo-Victorian novels, soon to constitute a proper canon, which received critical consolidation over the past two decades. Two famous examples should suffice to illustrate this functional, strategical use of the device of defamiliarization and estrangement: the famous intrusive self-introduction of the authorial and narratorial voice in the thirteenth chapter of *The French Lieutenant's Woman* and Michael Faber's *The Crimson Petal and the White's* displacing incipit. The former inaugurates chapter thirteen and gratifies the reader's prior trial with a succession of epigraphs and dense literary and cultural allusions to the Victorian era with a puzzling, yet somehow rewarding revelation which literally de-constructs the status of text and author:

I do not know. This story I am telling is all imagination. These characters I create never existed outside my own mind. If I have pretended until now to know my characters' minds and innermost thoughts, it is because I am writing in (just as I have assumed some of the vocabulary and 'voice' of) a convention universally accepted at the time of my story: that the novelist stands next to God. He may not know all, yet he tries to pretend he does. But I live in the age of

⁴ As Jessica Cox remarks «The focus on the 'highbrow' in the formative years of neo-Victorian studies suggests a regressive attitude towards literary criticism: certain authors and genres are privileged over and above others» (Cox 2017: 4).

Alain Robbe-Grillet and Roland Barthes; if this is a novel, it cannot be a novel in the modern sense of the world.

So perhaps I am writing a transposed autobiography; perhaps I now live in one of the houses I have brought into the fiction; perhaps Charles is myself disguised. Perhaps it is only a game. (Fowles 1996: 97)

The second quote engages with Fowles' model through what Christian Gutleben defined «a poetics of irreverence” (Gutleben 2015: 231), and playfully and knowingly lays bare the direct involvement of the reader in the game of temporal and cultural 'distance' that has been identified as a key component of estrangement, as both reader and narrator are positioned at the twenty-first-century vantage point, «alien from another time and place»:

Watch your step. Keep your wits about you; you will need them. This city I am bringing you to is vast and intricate, and you have not been here before. You may imagine, from other stories you've read, that you know it well, but those stories flattered you, welcoming you as a friend, treating you as if you belonged. The truth is that you are an alien from another time and place altogether. When I first caught your eye and you decided to come with me, you were probably thinking you would simply arrive and make yourself at home. Now that you're actually here, the air is bitterly cold, and you find yourself being led along in complete darkness, stumbling on uneven ground, recognising nothing. Looking left and right, blinking against an icy wind, you realize you have entered an unknown street of unlit houses full of unknown people. (Faber 2003 13)

The most knowing and critically discerning reader would probably give for granted the relevant use of defamiliarization in these examples; still, my point is, rather, that the emphasis on the reiteration of defamiliarization-as-device in neo-Victorianism should be reconsidered in its relevance to the genealogy and the current significance of defamiliarization in contemporary and postmodern writing's engagement with the past, its 'presentification' and the refusal of master narratives. On the whole, then, I would argue that Fowles' neo-Victorian inaugural and seminal use of defamiliarization was to be followed and renewed by many other novelists, and that it radically changed the perception – and the appropriation – of the Victorian novel in the late twentieth and early twentieth-first century. That use of defamiliarization and estrangement – stemming from the Swifitian and Sternean tradition – was in fact to foster a new understanding and

revisitation of the artistic and cultural form of the Victorian novel. Distance and estrangement actually produced new perceptions, and a significant revitalization of this genre, which has progressively expanded through the decades into 'global' versions of neo-Victorian writing.

The estranging object: a 'stony' case study

If defamiliarization/estrangement asserted the idea of art «as device» and was also famously aimed at restoring the intensity of perception as a way of 'seeing' life and the world, (Shklovsky 2015: 162), in the essay the focus on the text also originally lies in the attribution of some transformative power to an 'object' in the narrative.

this thing we call art exists in order to restore the sensation of life, in order to make us feel things, in order to make a stone stony. The goal of art is to create the sensation of seeing, and not merely recognizing, things; the device of art is the "enstrangement" of things and the complication of the form, which increases the duration and complexity of perception, as the process of perception is, in art, an end in itself and must be prolonged. Art is the means to live through the making of a thing; what has been made does not matter in art. (*Ibid.*)

The object, the object as 'thing', and the 'cultural object' often appear centre stage in the dynamics of narrative and fictional estrangement, as they are invested with an essential epistemological and aesthetic relevance. It would be impossible to insert even a cursory list of the most important objects of estrangement of nineteenth and twentieth-century English literary imagination, from Keats' urn to *Jane Eyre's* cheval glass to Jagger's coffin-like chair in *Great Expectations*, to Stevenson and Wilde's portraits, Woolf's «Solid Objects», Joyce's Bloom's bar of soap and potato, without expanding way beyond the allotted space of this context. Still, considering that for Shklovsky art 'restores' the object, filling that void created by the automatism of perception, it is to this 'restoration' of the object that the second part of this article will then turn, with the aim of considering the relevance of a specific material and cultural object as a catalyst of estrangement in some (postmodern) neo-Victorian novels of the last fifty years.

As Louisa Hadley resumes, «a common concern in neo-Victorian fiction is the way in which the Victorian past is mediated to the present through its textual remains» (Hadley 2010:117), as well as by other material traces: it would be interesting, then, to relate Shklovsky's original

idea of art as an experience of the artistry of the object as one that underscores that conspicuous interest of neo-Victorian fiction (and postmodern fiction at large) for the material trace of the past as a potential chronotope, an embodiment of time which comes alive in the spatial entity of a text. British fiction of the last fifty years or so has constantly been relying on that «archival dimension» that defines modern memory, in which the “materiality of the trace” (Nora 1989:13) is paramount. As early as 1984, David Leon Higdon was noticing the increasing number of British novels featuring professional researchers of the past as protagonists, whose «restorations, excavations, journeys, and research into a culture’s past parallel their search for individual identities and utilize the culture’s artefacts as complex metaphors for complex inner processes» (Higdon 1984:12). This trend was to gain further momentum and increasing complexity in the following decades, to the extent that a whole fictional genre of contemporary English fiction was classified by Suzanne Keen as «romances of the archive» (2001). In fact, material artefacts and documentary traces, mostly textual, have always inhabited literary works, and increasingly so since the mid-Victorian novel, as signifiers of a preoccupation with history and cultural memory that has further expanded to the production of memory-culture in neo-Victorianism⁵. In their diversity, even when fictive, or spectral, these material relics and testimonies embody both the power exerted by the sense of the past – the desire for a recovered historical past - and its morphing, elusive, ‘estranging’ nature. More specifically, after the paradigmatic pattern of the dual chronological level conceived by Fowles, the semantics of estrangement has remained central to neo-Victorian fiction and has been further extended to other narrative features, among which the object features prominently.

As a consideration of these ‘literary’ objects in neo-Victorian novels would be too extensive, a narrower focus will be aimed at what is perhaps the most ‘natural’ and ancient of these non-human material entities endowed with the power of estrangement: the fossil. This choice may, in fact, seem a sort of paradoxical tribute to Shklovsky’s own words, as it is not casual that he should mention, of all the non-human objects, the stone

⁵ «Cultural» (or, if you will, «collective», «social») memory is certainly a multifarious notion, a term often used in an ambiguous and vague way. Media, practices, and structures as diverse as myth, monuments, historiography, ritual, conversational remembering, configurations of cultural knowledge, and neuronal networks are nowadays subsumed under this wide umbrella term» (Erll 2008: 41).

- and art as being capable of making «the stone stony» - as a synecdoche of the material world and the world at large. The case of the fossil as both a natural and a cultural object⁶, the significance and impact of which became even more resonant in the course of the Victorian age, further to Charles Lyell's foundation of modern geology, appears as an interesting example of that imagery, that, in Shklovsky's words, «is intended to bring together heterogenous acts and objects, explaining the unknown via the known» (Shklovsky 2015: 173).

In the history of human sciences, the fossil, «with its mixed animal and mineral nature, is the privileged locus of a resemblance required by the historian of the continuum» (Foucault 2005: 171) and holds a crucial role, as Foucault argued in *The Order of Things*, in relation to the notion of identity: «The fossil is what permits resemblances to subsist throughout all the deviations traversed by nature; it functions as a distant and approximative form of identity; it marks a quasi-character in the shift of time» (*ibid.*) Drawing from Foucault, W.J.T Mitchell identifies fossils and 'totems' - both 'discovered' in the 1790s - as the two most ground-breaking material traces of the past (a «deep time» and a «dream time» respectively) which would bring about an epistemic revolution in which natural history became truly historical for the first time (Mitchell 1999: 178).

Ruins, fossils and archaeological findings, all figure in the complex cluster of cultural objects which had been invested with epistemic anxieties and imaginative projections across centuries. More specifically, English writers responded to the *fin de siècle* anxieties about pessimistic readings of Darwinism, the fear of atavism and invasion with what Stephen Arata defined as «fictions of loss», as well as with an increasing fascination for the uncanny and often destructive power of objects, troves, collections and monsters. The collectible thus became connoted with a disturbing power, especially in those fictions which combined the theme of collecting with

⁶ I refer to the definition of cultural object by Wendy Griswold, as what «may be defined as shared significance embodied in form. It is a socially meaningful expression that is audible, visible, or tangible or that can be articulated. A cultural object, moreover, tells a story, and that story may be sung, told, set in stone, enacted, or painted on the body. Examples range widely» (Griswold 1986: 11). Of paramount importance in Griswold's definition, however, is not so much the 'expansive' quality of the notion of 'cultural' object, as its narrative potential: this is, *après* Griswold, my conception of the cultural object as something that tells a story.

'post-Darwinian Nature'⁷. Among these, the fossil, as remarked, in preserving traces of life in the inert matter of the stone, unfolds the extraordinary combination of a unique wonder and what would progressively become a scientific (cultural) commodity. If Foucault «makes the fossil the centrepiece of his history of epistemic transformations», W.J.T Mitchell considers it the principal example of this new «historicity of things» that is independent of human history (W.T. Mitchell 1999: 176), and asserts the physical as a thoroughly metaphysical concept (*ibid.*: 171). The fossil thus became an object the new meaning of which quickly provided a metaphor for human as well as natural history, and specifically for the human relics left behind by the French Revolution. For Mitchell, «fossilism is a way, in short, of revolutionizing natural history and naturalizing revolutionary human history» (*ibid.*: 176).

It is upon this conceptual grounding that neo-Victorian fiction in particular has made use of the fossil as a specific kind of embodied trace of the past, which, connoted by a deep epistemic tension, is also endowed with a strong power of estrangement.

Shklovsky's conception of the image as a gateway to a proper vision of the object interestingly illuminates the semantic import of the fossil as a cultural and epistemic object, when he states that the goal of an image is not to bring its meaning closer to our understanding, but to create a special way of experiencing an object, to make one not «recognize» but «see» it (Shklovsky 2015: 88),

This specific aspect of the literary representation of the fossil in the Victorian novel, which has Thomas Hardy's famous page in *A Pair of Blue Eyes* (1873) as its matrix (Glendening 2013), and which will be repeatedly revived by neo-Victorian novels, entails the question of the gaze of the object and the role of the visual in the aesthetic and conceptual engagement of estrangement, as will be illustrated. In a climactic page, the protagonist, an amateur geologist, literally finds himself cliff-hanging after slipping from a rocky Dorset slope, staring into a trilobite, suspended into the void, both spatially and inwardly, face to face with the sense of his irrelevant nothingness in the mystery of the vast and indifferent Hardy-esque universe:

By one of those familiar conjunctions in which the inanimate world baits the mind of the man when he pauses in moments of suspense, opposite Knight's eyes was an imbedded fossil, standing forth in low

⁷ See Daly 1999, Goetsch 2007, Parlati 2012.

relief from the rock. It was a creature with eyes. The eyes, dead and turned to stone, were even now regarding him. It was one of the early crustaceans called Trilobites. Separated by millions of years in their lives, Knight and this underling seemed to have met in their death. It was the single instance within reach of his vision of anything that had ever been alive and had had a body to save, as he himself had now.

Time closed up like a fan before him. He saw himself at one extremity of the years, face to face with the beginning and all the intermediate centuries simultaneously [...] and so, till the life-time scenes of the fossil confronting him were a present and modern condition of things. (Hardy 1998: 213-4)

With Hardy's paradigm, the fossils, Tennyson's «cunning casts in clay» (Tennyson 1991: 213), became a recognizable 'cultural' object and an enigma at the same time in the imagination of the Victorian novel. An opaque, resisting object that impacts on human consciousness in its non-human, inert agency, addressing the present though the trace of its unfathomable past, the 'deep time' conceived by James Hutton at the end of the eighteenth century.

This literary referent emphasizes the semantics of the visual and the gaze as quite central to any consideration of the estrangement of the object. It is significant, in this context, that the 'literary' fossil should actually have eyes, stony eyes that arrest and petrify, transfix consciousness, as the following textual examples will show. Eyes that recall Carlo Ginzburg's idea of the disturbing, perturbing power of Pinocchio's «wooden eyes», that enact estrangement (Ginzburg 2001). The fossil could thus be considered as a Victorian and neo-Victorian estranging object which signals both the remote distance of the past and its presence. This «double signification» can also be related to the idea to “use the past without being fossilized by it», as several novels show, notably *The French Lieutenant's Woman* (Glendening 2013: 51). The problematic specularity between the unfathomable deep time and the uncertain present embodied by the fossil recurs, after Hardy, in John Fowles' *The French Lieutenant's Woman* (1969), Peter Carey's *Oscar and Lucinda* (1988), A.S.Byatt's *Possession* (1990), Penelope Lively's *City of the Mind* (1991), Graham Swift's *Ever After* (1992), Tracy Chevalier's *Remarkable Creatures* (2010), Joan Thomas' *Curiosity* (2010).

Dinosaur fossils, particularly, played a key role in the scientific and epistemological imagination of the Victorian age before and after the shattering impact of Darwinism, and thus provide to neo-Victorian writing a highly functional trope, figuring out both the irretrievable pastness of

the past and its abiding presence in the context of the dramatic nexus that joined the discourses of science and religion in the Victorian age.

In *The French Lieutenant's Woman*, for example, fossils and fossil hunting are introduced through a defamiliarizing effect of irony as a commodified reality of mid-nineteenth century Dorset coast, only to take on a more poignant significance in relation to the protagonist:

But Lyme is situated in the center of one of the rare outcrops of a stone known as blue lias. (...) It is also treacherous, since its strata are brittle and have a tendency to slide, with the consequence that this little stretch of twelve miles or so of blue lias coast has lost more land to the sea in the course of history than almost any other in England. But its highly fossiliferous nature and its mobility make it a Mecca for the British paleontologist. These last hundred years or more the commonest animal on its shores has been man — wielding a geologist's hammer. (Fowles 1996: 50)

Charles Smithson, a gentleman who is an amateur geologist, realizes his own sense of loss and displacement and his epistemic doubts as they are reverberated through the agency of the non-human, estranging fossils he is contemplating:

There was no doubt. He was one of life's victims, one more ammonite caught in the vast movements of history, stranded now for eternity, a potential turned to a fossil.

That was the vicious circle that haunted him; that was the failure, the weakness, the cancer, the vital flaw that had brought him to what he was: more an indecision than a reality, more a dream than a man, more a silence than a word, a bone than an action. And fossils! He had become, while still alive, as if dead. It was like coming to a bottomless brink. (*Ibid.*: 321)

The protagonist is dubbed “poor living fossil» by the omniscient narrator, since the fossil turns out to represent a sense of lifeless opacity, and provides a graphic picture of the man's deterministic fragility, rather than the embodied trace of life that connects the present with the living past. The annihilating power of the fossil's gaze, so openly dramatized by Hardy, was then weaved by Fowles into the sophisticated intertextual fabric of the novel, providing an ironic, nuanced continuity of imagery with its Victorian model that would become a recognizable and recurrent trope, as will be evident from the following examples.

I would now like to dwell further on a key question that defines the relevance of this object to the aesthetics of estrangement, that is, the question of the gaze, central to the appreciation not only of this novel but of the literary treatment of the fossil as both word-image and cultural object. Quite simply, as from Hardy's archetype onwards, the fossil stares into the human, the gaze is reciprocated and 'tamed', it estranges, disorients, with a defamiliarizing, disturbing effect that questions both individual self-identity and a vaster sense of the natural and human past. The radical otherness of the fossil as estranging object and 'thing' that is seen ultimately masters the eye that sees it, inducing the self-awareness of being just another object in the world of 'reality', an awareness that determines a state of radical defamiliarization. This implication of the gaze recalls two examples from Seminar IV of Jacques Lacan's *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*⁸, which «reflect our own nothingness» (Lacan 1998: 92): Holbein's "The Ambassadors" anamorphic skull, which hauls the subject into the picture, and the can of sardines which the young Lacan saw floating on the waves in Brittany, and which he was made to realise - much to his shock - would not 'see' him (Lacan 1998). The unseeing eyes of the formerly organic, then inanimate canned sardines are thus mementoes of that "nothingness" which is similarly released by the fossil's gaze, staring into the subject's eyes and mind.

The fossil as a cultural and epistemic object is thus endowed with the gaze, in all these novels, regardless of how central their role may appear in their narrative economy: this component greatly enhances its significance in the aesthetics of estrangement through the teasing power that evades the controlling aim of the subject's vision, and remains fundamentally and irreducibly other, the thing, «the thing itself», as we read in Graham Swift's *Ever After*.

The fossils of the texts I refer to in these pages, in other words, respond to the idea of an object that «remains irrevocably other than that which attempts to think it» (Schwenger 2002: 56), like pictures of nature that have a relation to the gaze and involve its taming, its laying down, in Lacanian terms⁹.

While A.S. Byatt's 1990 neo-Victorian masterpiece *Possession* features the fossil as a typical Victorian vestige of the past, Graham Swift's *Ever*

⁸ I am indebted to Sergia Adamo for reminding me this Lacanian reference when discussing this paper in its earliest stage.

⁹ See Lacan about the painting, 1998: 101.

After (1992) foregrounds the question of the 'estranging' gaze of the fossil as the entity which triggers an irreversible progress of disorientation and an epistemological, religious and existential crisis in Matthew Pearce, the Victorian protagonist. Pearce, the contemporary narrator Bill Unwin's ancestor - himself emotionally in pain and struggling with a broken sense of identity, who reads and edits the man's retrieved notebooks - whose faith wavers painfully after the loss of a two-year-old son, has a life-changing encounter «face-to-face with an ichthyosaur, on the cliffs of Dorset in the summer of 1844» (Swift 1992: 89). The predicament in which he finds himself when he sees it, when simultaneously a young woman has slipped off the path, in Lyme, and he does not run to her aid, but rather chooses «to stare into the eye of a monster», is so unlike the artificial safety of a museum, where he might have first seen a fossil specimen, as the narrator speculates (*ibid.*: 100). His contemplation of the ichthyosaur in that natural and unexpected context brings forth an experience of existential estrangement bound to change his life 'ever after': it is the encounter with «the thing itself» in its utter, ineradicable alterity:

[t]he long, toothed jaw; the massive eye that stares through millions of years. He is the creature; the creature in him. He feels something open up inside him, so that he is vaster and emptier than he ever imagined, and feels himself starting to fall, and fall, through himself". (*Ibid.*: 112)

The gaze of the ichthyosaur engenders a ghastly estrangement and displacement from his own sense of self, of reality, of faith and control of the real. It produces a negative epiphany that will reveal the protagonist his «personal inauthenticity» (Glendening 2013: 66), as it constitutes what he calls in his journal «the moment of my unbelief» and «the beginning of my make-belief» (Swift 1992: 112). The revelation of the irreversibility of his crisis of faith mirrors the creeping doubt brought by the new science that after the middle of the century had begun to affect the self-confidence of the Victorian age.

The sense of annihilation related to the crisis of faith induced by the new scientific discoveries that affected the Victorians is, instead, less relevant in what is the most important and successful novel to recently focus on the fossil as a cultural object, Tracy Chevalier's *Remarkable Creatures* (2009), a biofiction on the life of Mary Anning, the famous English fossil-hunter and amateur palaeontologist whose findings were essential to the development of palaeontology and Georges Cuvier's theory. The novel privileges the exploration of the protagonist's gendered identity and masterly depicts her sense of belonging to the natural environment of Lyme Regis. The fos-

sil is the centrepiece of that «revised story of earth and human history that Anning helped produce» (Glendening 2013: 55); the semantics of sight, vision and the question of gaze are given prominence from the beginning, and sustain some of the most climactic scenes from, through the narration of the older co-protagonist, the Austenian character of Elizabeth Philpot.

Mary Anning leads with her eyes. That was clear even the first time we met, when she was but a girl. Her eyes are button brown, and bright, and she has a fossil hunter's tendency always to be looking for something, even when on the street or in a house where there is no possibility of finding anything of interest. It makes her appear vigorous, even when she is still. (Chevalier 2014:13)

I have always admired most those who lead with their eyes, like Mary Anning, for they seem more aware of the world and its workings. (*Ibid.*:14)

The fossil in *Remarkable Creatures*, then, is an epistemic object of desire and knowledge, the focus of an obsession that will guide the naïve but extraordinary young woman to her own understanding of reality. It is the estranging revelation of mortality and permanence, purpose and orientation, in the midst of the great mystery of life, investigated by the innocent, ignorant but knowing and searching eyes of a woman who made history, though long unacknowledged. The eyes of the dinosaur fossil stare back and displace, and the unmeasurable distance of time, once more, comes alive and makes everything «strange»:

Were we going to die out too? Looking at that skull with its huge, ringed eyes, I felt as if I were standing on the edge of a cliff. (*Ibid.*: 98)

I felt for a moment that I was being sucked into its spiral, farther and farther back in time, until the past was lost in the center (*Ibid.*: 107).

Here, the spatial imagery recalls both the hypotext of Hardy's cliff-hanging scene, the fear of annihilation of Fowles' character («the croc eye watched us both. Captain Curry and I are going to be like the croc, I thought. We will become fossils, trapped upon beach forever», *ibid.*: 144), as well as the entropic displacement dramatized in *Ever After*. What is all the more significant, though, is Mary's *naïveté*, the 'natural' drive of her searching eyes and her marginality as a poor, uneducated women of early

nineteenth-century England, all of which make her a figure capable of seeing reality 'for the first time', aware of the infinite mystery of creation and life, and still confident in her faith.

I stared at that socket and got the feeling it was staring back[...] I shuddered, one of them shivers that come over you when you're not even cold but you can't stop yourself[...] It made me feel odd looking at that eye[...] Sometimes I got that hollowed-out feeling too when looking at a sky full of stars or into the deep water[...] It was as if the world were too strange for me ever to understand it. (*Ibid.*: 72)

The eye of the dinosaur fossil, the ichthyosaur first and the plesiosaur then, once again looks back and arrests, as in the climactic scene where a landslide of shale occurs and nearly kills the protagonist:

my eyes flicked over the stones near to me and come to rest on a familiar shape about four feet from me: a ring of overlapping bony scales the size of my fist. A croc's eye. It were like it was staring straight at me. I cried out with the surprise of seeing it. [...] Then, several feet past the eye, there was a movement. (*Ibid.*)

The centrality of the fossil to this last novel clearly draws from its historical grounding¹⁰, but also offers further suggestions for a final consideration of this 'estranging' object as a facet of what Peter Schwenger calls «the uncanny agency of solid objects» (2005:84). Albeit primordial and originally uncompromised by human social and economic dynamics (though soon to become a curiosity, a collectible, hence a sort of commodity), the fossils of the literary imagination are far from inert, but rather seem to respond to the features of Jane Bennett's «vibrant matter»: «so-called inanimate things have a life of their own, [...] deep within them is an inexplicable vitality or energy, a moment of independence from and resistance to us and to other things. A kind of thing-power» (Bennett 2004: 358). The conjunction of organic and inorganic, of non-human and aesthetic apprehension, of existential angst and epistemic value that are all inscribed in this fascinating, 'gazing' cultural object may thus be illuminated by the enduring of resonance of Shklovsky's original concept.

¹⁰ Although the main narrative is set during Regency time, the novel can be broadly considered as neo-Victorian, given the critical extension of Victorianism to early 19th century that has become quite customary.

A tentative closing reflection – though necessarily inconclusive, given the otherness of the object - on what Ginzburg defines the «cognitive implications of defamiliarization» (Ginzburg 2001:22) examined through these literary fictions could thus engage with an expanded notion of Shklovsky's (and Ginzburg's) critical distance that challenges the ideological assumptions and discursive formations that have defined and shaped notions of the inanimate and the material. The potential of this notion could well be related to Rosi Braidotti's idea of a renewed critical 'distance' from the self-centredness of the anthropocentric vision:

the post-anthropocentric shift away from the hierarchical relations that had privileged 'Man' requires a form of estrangement and a radical repositioning on the part of the subject. The best method to accomplish this is through the strategy of de-familiarization or critical distance from the dominant vision of the subject. (Braidotti 2013:88)

The importance of defamiliarisation has, for Braidotti, a key methodological role in posthuman theory for the Humanities, as it «shifts the relationship to the nonhuman others and requires dis-identification from century-old habits of anthropocentric thought and humanist arrogance, which is likely to test the ability and willingness of the Humanities» (*ibid.*: 168).

Thus, in these literary fossils, the gaze of the pre-human reaches out from the deep past to interrogate the present, the future and its posts, with stony eyes that absorb and displace our own, who have never really possessed its centre.

Works Cited

- Arata, Stephen, *Fictions of Loss Fictions of Loss in the Victorian Fin de Siècle. Identity and Empire*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- Berlina, Alexandra, "Translating 'Art as Device'", pp. 151-156, part of "'Art as Device', translated and introduced by Alexandra Berlina", *Poetics Today*, 36, 2, (2015): 151-174.
- Bennett, Jane, *Vibrant Matter. A political Ecology of Things*, Durham and London, Duke University Press, 2010.
- Bodei, Remo, (2009) *The Life of Things. The Love of Things*, tr. M. Baca, New York, Fordham University Press, 2015.
- Boehm-Schnitker, Nadine - Susanne Gruss (eds.), *Neo-Victorian Literature and Culture. Immersions and Revisitations*, New York, Routledge, 2014.
- Braidotti, Rosi, *The Posthuman*. Cambridge: Polity Press, 2013.
- Chevalier, Tracy, *Remarkable Creatures*, London, Harper Collins, (2009), 2014.
- Coleridge, Samuel T., *Biographia Literaria*, *The Norton Anthology of English Literature* vol. 2, (8th ed.) Eds. S. Greenblatt - M.H. Abrams, New York-London, Norton & Company, 2006, ch. XIV: 478-82.
- Cox, Jessica, "Canonization, Colonization, and the Rise of Neo-Victorianism", *English: Journal of the English Association*, (2017): 1-24.
- Erll, Astrid, "Cultural Memory Studies: An Introduction", in *Cultural Memory Studies, An International and Interdisciplinary Handbook*, Eds. Astrid Erll - Ansgar Nünning, Berlin and New York, de Gruyter 2008: 1-18.
- Daly, Nicholas, *Modernism, Romance, and the Fin de Siècle: Popular Fiction and British Culture, 1880-1914*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- Foucault, Michel, (1966) *The Order of Things. An Archaeology of the Human Sciences*, London and New York, Routledge, 2002.
- Fowles, John, *The French Lieutenant's Woman* (1969), London, Vintage 1998.
- Ginzburg, Carlo (1998), *Wooden Eyes. Nine Reflections on Distance*, tr. by M.Ryle and K.Soper, New York, Columbia University Press, 2001.
- Glendening, John. *Science and Religion in Neo-Victorian Novels: Eye of the Ichthyosaur* Abingdon, Routledge, 2013.
- Goetsch, Paul, "Uncanny Collectors and Collections in late Victorian Fiction", *Magical Objects: Things and Beyond*, Eds. Elmar Schenkel - Stefan Welz - Leipzig, Galda & Wilch Verlag, 2007: 67-90.
- Griswold, Wendy, *Cultures and Society in a Changing World*, Los Angeles, Sage 2013 (4th edition).
- Gutleben, Christian, "Whither Postmodernism? Four Tentative Neo-Victorian Answers", *Etudes Anglaises* 2015/2, 68: 224-36.

- Hadley, Louisa, *Neo-Victorian Fiction and Historical Narrative. The Victorians and Us*. Basingstoke-New York, Palgrave Macmillan, 2010.
- Hardy, Thomas, *A Pair of Blue Eyes* (1873), Ed. Pamela Dalziel, London, Penguin, 1998.
- Heilmann, Ann - Llewellyn, Mark *Neo-Victorianism: The Victorians in the Twenty-First Century, 1999–2009*, London, Palgrave Macmillan, 2010.
- Higdon, David Leon, *Shadows of the Past in Contemporary British Fiction*, London, Macmillan, 1984.
- Humphereys, Anne, "The Afterlife of the Victorian Novel: Novels about Novels", in P. Brantlinger and W. Thesing (eds.), *A Companion to the Victorian Novel*, Oxford, Blackwell, 2004: 442-57.
- Keen, Suzanne, *Romances of the Archive Romances of the Archive in Contemporary British Fiction*, Toronto, University of Toronto Press, 2001.
- Kirchknopf, Andrea, "(Re)Workings of Nineteenth-Century Fiction: Definitions, Terminology, Contexts", *Journal of Neo-Victorian Studies*, 1:1 (Autumn 2008): 53-80.
- Lacan, Jacques, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis. The Seminar of Jacques Lacan Book XI*, ed. J.A. Miller, tr. A. Sheridan, New York and London, Norton & Co.1998.
- Mitchell, W.J.T. "Romanticism and the Life of Things: Fossils, Totems, and Images", *Critical Inquiry*, 28, 1, *Things* (Autumn 2001):167-84.
- Nora, Pierre, "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire", tr. M. Roudebusch, *Representations* 26 (Spring 1989): 7-24.
- Parlati, Marilena, *Oltre il Moderno. Orrore e Tesori del lungo Ottocento inglese*, Milano, Mimesis, 2012.
- Robinson, Alan, *Narrating the Past: Historiography, Memory and the Contemporary Novel*, London, Palgrave Macmillan (2011).
- Schwenger, Peter, "Red Cannas, Sardines Cans and the Gaze of the Object", *Mosaic*, 35.3, (September 2002): 55-71.
- Id., *The Tears of Things. Melancholy and Physical Objects*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2006.
- Schmid, Wolf, "Defamiliarisation", in *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London and New York, Routledge 2005: 98.
- Schmitt, Cannon, "Refamiliarising Viktor Shklovsky", *Victorian Literature and Culture*, 47.1, 2018: 187-201.
- Shelley, Percy B., "A Defence of Poetry", in *The Norton Anthology of English Literature* vol. 2, Eds. S. Greenblatt, M.H. Abrams, New York-London, Norton & Company, 2006 (8th ed.), ch. XIV: 837-49.

- Shklovsky, Viktor, "Sterne's Tristram Shandy", in *The Novel: An Anthology of Criticism and Theory 1900-2000*, ed. D. J. Hale, Oxford, Blackwell, 2006: 31-53.
- Id., "Art, as Device", translated and introduced by Alexandra Berlina, *Poetics Today*, 36.2, (2015): 151-174.
- Id., *A Reader*, ed. and tr. Alexandra Berlina, New York and London, Bloomsbury Academic, 2017.
- Swift, Graham, *Ever After*, London, Picador, 1992.
- Thomas, Joan, *Curiosity. A Love Story*, Toronto, Penguin Random House, 2010.
- Tennyson, Lord, Alfred, *In Memoriam, Selected Poems*, ed. A. Day, London, Penguin 1991.

The Author

Roberta Gefter Wondrich

Roberta Gefter Wondrich is Associate Professor of English Literature at the University of Trieste. Her field of interests includes the contemporary English and Irish novel, neo-Victorianism, biofiction, James Joyce, J. M. Coetzee, thing theory. Recent relevant publications include chapters in *Sea Narratives: Cultural Responses to the Sea, 1600-present* (ed. C. Mathiessen, Palgrave 2016), in *Neo-Victorian Biofictions* (eds. M.L. Kholke e C. Gutleben, Brill Rodopi, 2020), in *Cosmopolitan Italy* (ed. E. Tortarolo, in press, Routledge 2022), an article in *The European Journal of English Studies* (2021). She is co-editing a volume on peripheral modernisms (with K. Pizzi, Palgrave, 2023) and writing a monograph on the cultural object in contemporary fiction in English.

Email: gefter@units.it

The Article

Date sent: 30/10/2021

Date accepted: 31/03/2022

Date published: 30/05/2022

How to cite this article

Geffer Wondrich, Roberta, “«Until the past was lost in the centre»: (Neo-)Victorian Stony Estrangements”, *Straniamenti*, Eds. S. Adamo - N. Scaffai - M. Pusterla - D. Watkins, *Between*, XII.23 (2022): 203-224, www.betweenjournal.it

«La gare n'est pas une gare» Reading Charlotte Delbo through Victor Šklovskij

Isabella Mattazzi

Abstract

The article intends to use Victor Šklovskij's concept of estrangement as an interpretative key for the analysis of one of the most significant French texts of the immediate postwar period: *Aucun de nous ne reviendra* by Charlotte Delbo. In particular, the formal procedures used by Delbo in the novel's introductory chapter to build up the Lager's imagery are examined. The article assesses the peculiarity of Charlotte Delbo's writing within the French and European concentration Holocaust literary landscape.

Keywords

Charlotte Delbo; Concentration-camp literature; Lager; French Resistance; Viktor Šklovskij; Estrangement; Lev Tolstoj

«La gare n'est pas une gare» Una lettura di Charlotte Delbo attraverso Victor Šklovskij

Isabella Mattazzi

Nell' *Arte come procedimento* Šklovskij attribuisce allo straniamento un potere salvifico. Di fronte allo scivolare inesorabile della realtà nel magma indistinto di una quotidianità ripetitiva e sempre uguale a se stessa, lo straniamento appare come una possibilità di cura e redenzione. È quel procedimento che permette al meccanismo dell'automatizzazione percettiva di interrompersi e alla realtà di recuperare la propria forma.

Se ci mettiamo a riflettere sulle leggi generali della percezione, vediamo che diventando abituali, le azioni diventano meccaniche. Così, per esempio, passano nell'ambito dell'"inconsciamente automatico" tutte le nostre esperienze. [...] L'oggetto passa vicino a noi come imballato, sappiamo che cosa è, per il posto che occupa, ma ne vediamo solo la superficie. Per influsso di tale percezione, l'oggetto si inaridisce, dapprima solo come percezione, ma poi anche nella sua riproduzione; e precisamente con questa percezione della parola prosaica, si spiega la sua "non-ascoltabilità" totale e quindi la sua "non pronunciabilità-totale" (da qui vengono tutti i *lapsus*). (Šklovskij 2003: 80-1)

Esiste per Šklovskij una correlazione diretta tra percezione e linguaggio. A una percezione automatizzata, superficiale del reale corrisponde una parola frettolosa, sfuggente, monca. Analogamente, la velocità imprecisa del linguaggio pratico condanna a non vedere l'oggetto che descrive, o meglio, a scorgerne solo i contorni all'interno di un insieme indistinto di immagini.

A sostegno della sua teoria, Šklovskij cita un passaggio dei diari di Tolstoj, in cui un Tolstoj in versione casalinga con un piumino in mano si chiede pensoso "avrò spolverato il divano oggi?". La ripetizione ricorrente dello stesso gesto, l'automazione delle faccende domestiche nel quotidiano

di Tolstoj fa sì che il divano giorno dopo giorno inizi a svuotarsi di senso ai suoi occhi, trascolorando fino diventare letteralmente invisibile. Collocato in uno spazio noto, sottoposto a un'azione meccanica e standardizzata, l'oggetto-divano entra così in un flusso percettivo automatizzato che cancella la sua singolarità di stoffa e legno per farlo aderire a un più vasto e indistinto insieme di elementi chiamato "salotto".

Allo stesso modo l'automazione della pratica linguistica rende invisibili gli oggetti a cui fa riferimento perché – proprio come Tolstoj mentre spolvera – li dà per scontati, o meglio dà per scontata la loro presenza all'interno di un sistema di segni a noi familiare. Nel discorso puramente comunicativo non importa tanto l'oggetto in sé quanto la sua appartenenza a un pattern già mille volte utilizzato, esattamente come in una lista della spesa le parole indicano senza rappresentare, sono segni approssimativi, espressivi quel tanto che basta per guidarci a colpo sicuro tra gli scaffali di un supermercato.

Alla lenta scomparsa del divano di Tolstoj (e della realtà tutta) si oppone allora il linguaggio letterario. Il compito della letteratura secondo Šklovskij è appunto quello di interrompere questo processo distruttivo e di rendere l'oggetto nuovamente *visto*. Lo straniamento, che della pratica letteraria è uno dei procedimenti più efficaci, consiste infatti nella restituzione ai nostri occhi dell'oggetto *come se lo vedessimo per la prima volta*. Attraverso la sua visione straniata l'oggetto viene spogliato di tutte le incrostazioni del tempo e dell'uso e ci viene restituito nella potenza icastica della sua essenza più pura. La distanziamento necessaria che lo straniamento impone ci costringe a vederlo per quello che davvero è, in quella che possiamo chiamare a tutti gli effetti una rinascita percettiva (Tolstoj chiama questo fenomeno "raggiungere le cose stesse").

Partendo da questo assunto possiamo quindi dire che il concetto di straniamento presuppone l'idea di una realtà quotidiana a noi nota, automatizzata perché collocata all'interno di un sistema di pratiche ripetitivo e familiare. Il divano di Tolstoj è per il suo proprietario un dato scontato, un oggetto che appartiene a un insieme (la mensola, il pianoforte, la pendola...) il cui ordine è già stato da tempo stabilito e che Tolstoj conosce a memoria. Solo sottraendo il divano a quest'ordine predeterminato e provocando uno shock percettivo, piccolo o grande che sia, possiamo rompere l'universo standardizzato e tranquillizzante in cui il salotto di Tolstoj si è cristallizzato e tornare nuovamente a 'vedere' il mobile.

Ma nel momento in cui la realtà che ci circonda non dovesse essere qualcosa di scontato e tranquillizzante, cosa accadrebbe alla sua rappresentazione artistica? Se ci trovassimo all'interno di un mondo in cui alla ri-

petitività rassicurante di gesti e percezioni è stato sostituito lo shock di una quotidianità illogica, capovolta e mai uguale a se stessa, come potrebbe lo straniamento stravolgere qualcosa che è già stato stravolto?

L'esempio-limite implicito in questa domanda è ovviamente l'esperienza del Lager. Facendo compiere un'ulteriore torsione all'aforisma adorniano sull'impossibilità di fare poesia dopo (e su) Auschwitz¹, possiamo infatti chiederci: è possibile fare poesia – ovvero rappresentare il reale attraverso procedimenti formali di rottura e stravolgimento della nostra automatizzazione percettiva secondo la lezione di Šklovskij – riferendoci a un ambito traumatico strutturato già in partenza su un completo ribaltamento di ogni parametro normativo nel rapporto tra soggetto e mondo? E se sì, con quali risultati?

Charlotte Delbo, tra tutti, sembra essere l'autore più direttamente chiamato in causa da questo genere di riflessione teorica. Comunista, resistente, viene arrestata insieme al marito Georges Dudach il 2 marzo 1942 e dopo qualche mese di carcere è deportata ad Auschwitz con un convoglio di duecentotrenta prigioniere politiche. Resta ad Auschwitz dodici mesi e in seguito sarà trasferita a Ravensbrück dove rimarrà fino alla liberazione del campo il 23 aprile 1945².

Subito dopo il suo ritorno in Francia, Delbo scrive un testo sulla sua esperienza concentrazionaria³, *Aucun de nous ne reviendra*, che deciderà di

¹ Adorno riprenderà più volte e con diverse modulazioni la sua dichiarazione del 1949 «scrivere una poesia dopo Auschwitz è un atto di barbarie» (Adorno 1972: 22), ma ponendo sempre comunque il problema in termini essenzialmente morali: «Forse dire che dopo Auschwitz non si può più scrivere una poesia è falso: il dolore incessante ha tanto il diritto ad esprimersi quanto il martirizzato ad urlare. Invece non è falsa la questione, meno culturale, se dopo Auschwitz si possa ancora vivere, specialmente lo possa chi vi è sfuggito per caso, e di norma avrebbe dovuto essere liquidato» (Adorno 2004: 327).

² Per una prospettiva biografica su Charlotte Delbo si rimanda in particolare a: Dunant 2016; Goby-Gelly 2017; Gradwohl 2021.

³ Delbo riporta di aver scritto il libro in fretta, come in preda a un impulso febbrile («Je l'ai écrit d'une traite, dans une espèce d'état second» dall'intervista con Jacques Chancel per la trasmissione *Radioscopie* del 2 aprile 1974), cifra comune a molta parte della letteratura concentrazionaria, si confronti ad esempio Levi: «Il bisogno di raccontare agli «altri», di fare gli «altri» partecipi, aveva assunto fra noi, prima della liberazione e dopo, il carattere di un impulso immediato e violento, tanto da rivaleggiare con gli altri bisogni elementari: il libro è stato scritto per soddisfare a questo bisogno; in primo luogo quindi a scopo di liberazione interiore» (Levi 2014: 9).

rendere pubblico soltanto nel 1965, vent'anni dopo la fine della guerra. Alla pubblicazione di quest'opera seguiranno, sempre sulla sua esperienza di prigionia, *Le convoi du 24 janvier* (1965), *Une connaissance inutile* (1970), *Mesure de nos jours* (1971), *Spectres mes compagnons* e un'opera teatrale *Qui rapportera ces paroles?* (1974).

Sia per l'ampiezza della sua produzione che per la qualità evidente della scrittura, Delbo appare oggi come una voce tra le più significative della letteratura concentrazionaria. Il suo nome però, se paragonato a Levi, Antelme, Wiesel sembra essere confinato in una sorta di cono d'ombra e molti dei suoi testi rimangono tutt'ora sconosciuti al grande pubblico francese ed europeo⁴. Le ragioni di questa difficoltà nella diffusione del pensiero di Delbo sono molteplici, in parte legate al dato biografico⁵, ma in parte certamente dovute anche alla difficoltà editoriale di collocare alcuni tra i suoi lavori più significativi all'interno di un genere preciso e definito.

Aucun de nous ne reviendra, che collezionerà una serie di rifiuti eccellenti prima di essere pubblicato dalle edizioni Gonthier di Ginevra⁶, è una sorta di *pastiche* stilistico composto da lunghe parti in prosa, poesie, pagine di una sola riga, immagini costruite su giochi sonori, ripetizioni ossessive, cantilene, *a capo* improvvisi, pause. Non è un'opera di fiction, ma sembra non essere neppure un puro resoconto testimoniale dal momento che si fonda su un evidente utilizzo di procedimenti formali di carattere letterario. Procedimenti che rivelano fin da subito una precisa volontà di toccare

⁴ Diverso è il caso degli Stati Uniti dove l'opera di Delbo conoscerà ampia diffusione dalla pubblicazione di *None of us will return* nel 1968 in poi.

⁵ Dalle biografie di Dunant e Gelly-Gradwohl emergono diverse ipotesi sulle difficoltà di Delbo a ricoprire il ruolo che le spetta all'interno del panorama culturale francese: innanzitutto il suo essere donna in un mondo – la Francia degli anni Sessanta – ancora poco incline a riconoscere uno spessore autoriale alle voci femminili soprattutto su questioni di carattere politico, e in secondo luogo il suo rapporto contrastato con il Partito Comunista francese (PCF) e la sua sostanziale estraneità rispetto a qualsiasi forma di struttura partitica o associativa.

⁶ Tra le lettere di rifiuto del dattiloscritto di *Aucun de nous ne reviendra* nel 1965 con ogni probabilità c'è anche quella di Jérôme Lindon (di cui però non rimane traccia negli archivi Delbo), editore delle Éditions de Minuit che nel 1961 aveva pubblicato *Les Belles Lettres*, opera prima di Delbo sulla guerra d'Algeria. Minuit non accoglie nel 1965 *Aucun de nous ne reviendra*, ma deciderà di pubblicarlo cinque anni dopo la sua uscita per Gonthier, nel 1970, insieme a *Une connaissance inutile* a cui farà seguito *Mesure de nos jours* (1971). Minuit così arriverà a raccogliere sotto un unico editore il trittico *Auschwitz et après*.

nel profondo il lettore e di coinvolgerlo - in qualità di ulteriore testimone – in una dimensione di reciprocità tra ‘corpi comunicativi’⁷.

Il debito fortissimo con il linguaggio poetico, del resto, viene dichiarato da Delbo fin dal titolo, citazione di un verso di Apollinaire tratto da *La maison des morts* («Nous serions si heureux ensemble/Sur nous l'eau se renfermera/Mais vous pleurez et vos mains tremblent/Aucun de nous ne reviendra»). La ‘letterarietà’ dell’opera non sembra però essere legata tanto a una tematizzazione del linguaggio poetico all’interno del testo – al di là del titolo non ci saranno quasi altri interventi di carattere intertestuale⁸ – quanto all’utilizzazione esibita e consapevole degli artifici di cui questo stesso linguaggio si compone.

Se infatti da una parte Delbo dichiara a più riprese che la realtà del Lager non può per sua stessa natura lasciare spazio alla letteratura («Vous direz qu'on peut tout enlever à un être humain sauf sa faculté de penser et d'imaginer. Vous ne savez pas. On peut faire d'un être humain un squelette où gargouille la diarrhée, lui ôter le temps de penser, la force de penser» Delbo 2018: 90), dall'altra per raccontare la sua esperienza di deportata sceglie la pratica letteraria nella sua forma più radicale, ovvero nella sua dimensione di meccanismo straniante – secondo la lezione di Šklovskij – in grado di stravolgere l’esperienza percettiva del lettore per portarlo a una vera e propria palingenesi del reale. Ed è proprio su questa scelta rappre-

⁷ Riprendo in questo caso la distinzione tra testimonianza e resoconto testimoniale operata da Arthur W. Franck in ambito clinico (Franck 2022: 142), perché a mio avviso molti sono i punti in comune tra narrazione del corpo malato da parte del sopravvissuto alla malattia e narrazione del trauma concentrazionario da parte del sopravvissuto al Lager.

⁸ C’è un solo riferimento letterario all’interno del libro. Di fronte all’orrore per la condizione degradante a cui vengono sottoposti i morti nel Lager, Delbo dialoga con il suo cuore come un tempo l’Arnolphe dell’*École des femmes* di Molière aveva fatto con il proprio («J’entends mon cœur et je lui parle comme Arnolphe à son cœur.» Delbo 2016: 107). Molière, che Delbo conosce molto bene dagli anni in cui lavorava come segretaria di Louis Juvet, sarà centrale in *Une connaissance inutile*. Un capitolo del testo verrà infatti dedicato alla rappresentazione clandestina del *Malade imaginaire* organizzata da Delbo e le sue compagne a Raisko, e un altro capitolo avrà come perno narrativo il baratto da parte di Delbo, a Ravensbrück, di una razione di pane per una copia del *Misanthrope*. La differenza tra lo spazio dedicato a Molière (e alla letteratura tout court) in *Aucun de nous ne reviendra* e in *Une connaissance inutile* viene esplicitata da Delbo come differenza tra le condizioni di vita impossibili nel campo di Birkenau e il miglioramento, seppur minimo, avvenuto con il suo trasferimento a Raisko e in seguito a Ravensbrück.

sentativa che viene a giocarsi, in sintesi, buona parte dell'identità autoriale di Delbo, dal momento che *Aucun de nous ne reviendra* sembra essere una sorta di opera-manifesto non soltanto da un punto di vista testimoniale, ma artistico tout-court.

Il libro si apre con un capitolo introduttivo dal titolo *Rue du depart, rue de l'arrivée* e inizia con la descrizione di una stazione:

Il y a les gens qui arrivent. Ils cherchent des yeux dans la foule de ceux qui attendent ceux qui les attendent. Ils les embrassent et ils disent qu'ils sont fatigués du voyage.

Il y a les gens qui partent. Ils disent au revoir à ceux qui ne partent pas et ils embrassent les enfants.

Il y a une rue pour les gens qui arrivent et une rue pour les gens qui partent.

Il y a un café qui s'appelle «À l'arrivée» et un café qui s'appelle «Au départ».

Il y a des gens qui arrivent et il y a des gens qui partent. (Delbo 2016: 9)

Se paragoniamo questo incipit alle prime pagine di due opere esemplari come *L'espèce humaine* e *Se questo è un uomo*, appare evidente come Delbo dimostri un progetto di scrittura del tutto differente rispetto a quella che potremmo chiamare la 'precisione informativa' dei due autori. *L'espèce humaine* si apre all'interno del Lager⁹, seguendo i passi di Antelme vediamo la latrina, le assi di legno del dormitorio su cui sono ammassati i compagni, e veniamo immediatamente informati del nome del campo in cui ci troviamo: Buchenwald¹⁰. *Se questo è un uomo* fornisce da subito una cornice circostanziata degli eventi. Il lettore di Levi sa già, fin dalle prime pagine, qual è il contesto storico in cui si svolge la narrazione ed è già, in un certo

⁹ «Je suis allé pisser. Il faisait encore nuit. D'autres à côté de moi pissaient aussi; on ne se parlait pas. Derrière la pissottière il y avait la fosse des chiottes avec un petit mur sur lequel d'autres types étaient assis, le pantalon baissé. Un petit toit recouvrait la fosse, pas la pissottière. Derrière nous, des bruits de galoches, des toux, c'en était d'autres qui arrivaient. Les chiottes n'étaient jamais désertes. À toute heure, une vapeur flottait au-dessus des pissottières» (Antelme 1991: 15).

¹⁰ Il primo capitolo (première partie) di *L'espèce humaine* ha per titolo "Gandersheim", ovvero il nome del campo dove Antelme verrà trasferito dopo il breve passaggio a Buchenwald.

senso, preparato al peggio¹¹.

Ero stato catturato dalla Milizia fascista il 13 dicembre 1943. Avevo ventiquattro anni, poco senno, nessuna esperienza, e una decisa propensione, favorita dal regime di segregazione a cui da quattro anni le leggi razziali mi avevano ridotto, a vivere in un mio mondo scarsamente reale, popolato da civili fantasmi cartesiani, da sincere amicizie maschili e da amicizie femminili esanguini¹². (Levi 2014: 11-2)

Nel testo di Delbo il nome di Auschwitz compare invece soltanto una volta, e ben oltre la metà del volume. Alla precisione storico-geografica di Levi e Antelme, l'incipit di *Aucun de nous ne reviendra* oppone un'indeterminatezza da fiaba. *Il y a une gare* ha lo stesso valore di *il était une fois*, è una formula che polverizza il dato di realtà per proiettare il discorso in un altrove indistinto e senza tempo.

La stazione di cui parla Delbo non è descritta nei suoi elementi architettonici, ma si caratterizza attraverso una serie di pratiche che appartengono a una quotidianità affettiva universalmente condivisa: gli abbracci all'arrivo, i saluti alla partenza, i caffè, le attese, le valigie. La ripetizione di *il y a* a ogni inizio di frase dà al discorso un incedere cantilenante, da filastrocca infantile, rafforzando così la dimensione intima e familiare dell'immagine iniziale.

Questo blocco di frasi si trova separato dal paragrafo successivo da una riga vuota, un vero e proprio *blanc* tipografico (Delbo farà largo uso del *blanc* all'interno del testo con diverse finalità)¹³. In questo caso lo spazio

¹¹ È inoltre da sottolineare come le opere di Levi e Antelme presentino un apparato paratestuale articolato che offre già di per sé una cornice contestualizzante (la poesia *Voi che siete vivi* e la prefazione per Levi; la dedica «À ma sœur Marie-Louise déportée, morte en Allemagne» e *l'avant-propos* per Antelme). Delbo al contrario introduce il testo con una semplice frase in esergo («Aujourd'hui je ne suis pas sûre que ce que j'ai écrit soit vrai. Je suis sûre que c'est véridique»), una frase che se letta retrospettivamente risulta essere uno dei nodi centrali della poetica di Delbo riguardo al Lager, ma che al lettore nell'atto di aprire per la prima volta il libro non sembra fornire alcuna informazione specifica.

¹² Viene qui riportato l'incipit dell'edizione Einaudi del 1958 in cui Levi rispetto all'edizione del 1947 ha aggiunto cinque capoversi iniziali. Nell'ottica di analisi di questo articolo, il progetto discorsivo di entrambe le edizioni rimane comunque lo stesso.

¹³ A questo proposito cfr. Pipet 2000; Thatcher 2003.

bianco fa da spartiacque tra due universi logici distinti, o meglio, serve a operare un primo stravolgimento percettivo.

Mais il est une gare où ceux-là qui arrivent sont justement ceux-là qui partent.

Une gare où ceux qui arrivent ne sont jamais arrivés, où ceux qui sont partis ne sont jamais revenus.

C'est la plus grande gare du monde. (Delbo 2016: 9)

La congiunzione avversativa *mais* introduce infatti una prima torsione nell'andamento duale (arrivare/partire) che aveva caratterizzato l'inizio della narrazione. Se nelle frasi inaugurali alla direzionalità opposta dell'arrivo e della partenza corrispondeva una conseguente risposta standard di gesti e consuetudini (per chi arriva cercarsi tra la folla, abbracciarsi, dichiararsi stanchi/per chi parte dire arrivederci e baciare i bambini), adesso tra arrivare e partire viene a crearsi un improvviso cortocircuito. L'opposizione tra chi va e chi viene non esiste più, o meglio, è stata risolta in un'improvvisa identità (coloro che arrivano sono anche e contemporaneamente coloro che partono) che risuona in noi come un *nonsense*, o come un enigma di cui non ci è stata fornita la chiave. La frase successiva rilancia e approfondisce il *nonsense* minando non solo la direzionalità, ma la radice stessa del movimento dei singoli elementi della coppia di verbi: chi arriva non è mai arrivato e chi parte non è mai tornato.

La nostra percezione di un quotidiano familiare e tranquillizzante ha avuto così un primo soprassalto, abbiamo adesso a che fare con opposizioni che si risolvono in un'identità e ci sono azioni che sconfessano loro stesse all'interno di un quadro paradossale sempre più evidente. Una dimensione di illogicità che arriverà a toccare il suo culmine poche righe più avanti con la negazione dell'intera cornice in cui si sta muovendo la narrazione: «la gare n'est pas une gare, c'est la fin d'un rail» (Delbo 2016: 11).

La stazione che non è una stazione, anche se potrebbe in un primo momento ricordare il magrittiano "ceci n'est pas une pipe", non ha nulla della provocazione surrealista sulla distanza tra l'oggetto e la sua rappresentazione, ma mostra una frattura interna all'oggetto stesso. La stazione di Auschwitz - anche se il lettore ancora non l'ha riconosciuta - non è una stazione così come non lo saranno tutte le finte stazioni all'entrata dei campi di sterminio. L'incedere straniante della cantilena infantile che nel giro di poche righe distorce le proprie immagini polverizzandone ogni logica è la rappresentazione speculare di una perdita di senso radicata nel reale. Il capovolgimento dei nessi causali che regolano il linguaggio è il capovolgi-

mento dell'oggetto stesso. Ma chi è che sta guardando questa realtà senza capirla? A chi appartiene lo sguardo sulla stazione e sul suo progressivo sprofondare nell'incubo di un luogo senza ritorno?

Lo straniamento, come ci insegna Šklovskij, ha bisogno di un soggetto per esplicitare in pieno il suo potere deflagrante. Nell'*Arte come procedimento* viene citato un racconto di Tolsoj in cui il punto di vista sul mondo è quello di un cavallo, un cavallo che giustamente nulla comprende delle leggi degli uomini e ce le mostra nella loro nudità scheletrica di atti svincolati dal proprio contesto sociale¹⁴.

Nel libro di Delbo la parte del cavallo la fanno gli uomini. Una folla di viaggiatori dapprima indeterminati («*C'est à cette gare qu'ils arrivent, qu'ils viennent de n'importe où. / Ils y arrivent après des jours et après des nuits / ayant traversé des pays entiers*» Delbo 2016: 10) e poi via via messi a fuoco – all'interno del lunghissimo catalogo-cantilena ritmato dall'onni-presente *il y a* – nella singolarità della propria identità nazionale, nei colori dei vestiti, negli oggetti, nel credo religioso.

Il y a des mariés qui sortaient de la synagogue avec la mariée en blanc et en voile toute fripée d'avoir couché à même le plancher du wagon

le marié en noir et en tube les gants salis
les parents et les invités, les femmes avec des sacs à perles
qui tous regrettent de n'avoir pu passer à la maison mettre un costume moins fragile.

Le rabbin se tient droit et marche le premier.

Il a toujours été un exemple aux autres.

Il y a les fillettes d'un pensionnat avec leurs jupes plissées toutes pareilles, leurs chapeaux à ruban qui flotte. Elles tirent bien leurs chaussettes en descendant. Et elles vont gentiment par cinq comme à la promenade du jeudi, se tenant par la main et ne sachant. Que peut-on faire aux petites filles d'un pensionnat qui sont avec la maîtresse? La maîtresse leur dit: «Soyons sages, les petites». Elles n'ont pas envie de n'être pas sages. (Delbo 2016: 14)

Sono gli ebrei, ebrei venuti da ogni parte del continente, dalla Polonia, dalla Grecia, dall'Ungheria¹⁵. A loro spetta il compito di guardare la

¹⁴ Il racconto di Tolstoj a cui si fa riferimento è "Cholstomer".

¹⁵ La caratterizzazione dell'identità ebraica della folla in arrivo alla stazione viene realizzata attraverso riferimenti a elementi religiosi fortemente carat-

stazione con gli occhi straniati del cavallo di Tolstoj, occhi che cercano di interpretare la realtà con il metro di una logica, la propria, che non riesce a trovare nessun appiglio nel mondo che adesso li circonda. Fanno il contrario di quello che dovrebbero fare, si rassettano i vestiti scendendo dal treno e seguono in buon ordine la maestra all'interno di un sistema in cui non ci sono più vestiti, ma casacche e non ci sono più maestre e allievi, ma vittime e carnefici. E il lettore, insieme a loro, è costretto a vivere la progressiva sospensione dei nessi causali che reggono le pratiche del vivere civile, non può sottrarsi, man mano che procede la cantilena, alla perdita di senso delle norme su cui si fonda l'ordine del mondo fino a ritrovarsi perso, smarrito anche lui nel testo, esattamente come sono smarriti il rabbino, gli sposi, la madre e la sua bambina, i banchieri, le contadine, la maestra e le sue scolare.

Oltre a essere un potentissimo espediente delegittimante in grado di smascherare il sistema a cui si rivolge, lo straniamento in Charlotte Delbo ha infatti il potere di collocare su uno stesso piano lettore e personaggi. Per una frazione di secondo anche il lettore più attento si è dovuto interrogare sul senso del discorso di Delbo esattamente come, con esiti ben più tragici, si sono dovuti interrogare sul senso della realtà del Lager i deportati appena arrivati nella stazione-che-non-è-una-stazione. Ci è voluta qualche riga, ci sono voluti i riferimenti – dapprima timidi e poi sempre più espliciti – alle guardie, ai kapò, agli ordini in tedesco per far comprendere al lettore il vero nucleo tematico del racconto, e quel tanto di esitazione è bastato per far sì che si operasse in lui un'adesione emotiva fortissima all'oggetto della narrazione. In poche parole, la confusione semantica operata dal *nonsense* delle righe iniziali ha impedito qualsiasi presa di distanza prospettica tra il testo e la sua ricezione.

terizzanti (la sinagoga, il rabbino, lo scialle di preghiera - il tallèd - con cui una guardiana del block si farà delle tende) mescolati ai consueti stereotipi della propaganda antisemita (uno su tutti l'ebreo-banchiere: «il y a ceux qui viennent de Monte-Carlo/ils étaient au casino/ils sont en frac avec un plastron que le voyage a tout cassé/ils ont des ventres et ils sont chauves/ce sont de gros banquiers qui jouaient à la banque», Delbo 2016: 13). Questo continuo slittamento di piani simbolici, unito all'uso di un registro fortemente ironico riferito a immagini crude e di grande impatto visivo, contribuisce ad accentuare la dimensione illogica e straniata del capitolo («Il y a ceux qui avaient voyagé dix-huit jours qui étaient devenus fous et s'étaient entretués dans les wagons et/ceux qui avaient été étouffés pendant le voyage tant ils étaient serrés/évidemment ceux-là ne descendent pas», Delbo 2016: 15).

Nella prima pagina di *L'espèce humaine*, Antelme descrive Buchenwald dall'alto. La visione ordinata delle luci del campo viste da un aereo nella notte sembra in qualche modo restituire una realtà concentrazionaria lontana, attutita dal rumore dei motori del velivolo.

Il ne faisait pas noir; jamais il ne faisait complètement noir ici. Les rectangles sombres des blocks s'alignaient, percés de faibles lumières jaunes. D'en haut, en survolant on devait voir des taches jaunes et régulièrement espacées, dans la masse noire des bois qui se refermait dessus. Mais on n'entendait rien d'en haut; on n'entendait sans doute que le ronflement du moteur, pas la musique que nous en entendions, nous. (Antelme 1991: 15).

Allo stesso modo anche il lettore di Antelme guarda Buchenwald dall'alto, ovvero guarda il campo attraverso la mediazione di una voce autoriale che fa da filtro ordinatore distanziando il qui e ora dell'esperienza del Lager dal qui e ora della fruizione di quella stessa esperienza. Delbo invece confonde i piani abbassando la focalizzazione all'altezza dell'occhio della vittima e lo fa per l'appunto attraverso un procedimento di straniamento di una realtà a sua volta già straniata. La contrapposizione primaria e radicale che anima il capitolo non è tanto tra arrivare e partire, quanto tra non sapere e sapere, tra lo smarrimento ingenuo della folla che – proprio come il cavallo di Tolstoj – si lascia condurre mite al macello confidando nel proprio carnefice e un 'noi che sappiamo' che Delbo pone a repentina interruzione dell'esperienza straniata come unica prospettiva totalizzante. Da qui in poi gli avvenimenti conosceranno infatti una duplice verità interpretativa, da una parte la verità manchevole e imprecisa della vittima e dall'altra la verità consapevole e dolorosa di coloro che assistono impotenti al suo annientamento.

Il y a une mère qui calotte son enfant cinq ans peut-être parce qu'il ne veut pas lui donner la main et qu'elle veut qu'il reste tranquille à côté d'elle. On risque de se perdre on ne doit pas se séparer dans un endroit inconnu et avec tout ce monde. Elle calotte son enfant et *nous qui savons*¹⁶ ne lui pardonnons pas. D'ailleurs ce serait la même chose si elle le couvrait de baisers. (Delbo 2016: 15)

¹⁶ Il corsivo è mio. I viaggiatori in arrivo in stazione vengono già definiti come "coloro che non sanno" dalla seconda pagina, quando ancora non si conosce la loro identità e neppure la loro religione («Ils ignoraient qu'on prit le train pour l'enfer [...] Ils ne savent pas qu'à cette gare-là on n'arrive pas»: Delbo 2016:

A sette pagine dall'inizio del racconto, la voce autoriale di Delbo irrompe finalmente all'interno della cantilena dandosi la forma di un pronome collettivo, un "nous" che comprende in un unico gesto se stessa e le deportate politiche che al momento dell'arrivo del treno vivono già da mesi nel campo¹⁷, ma nello stesso tempo comprende anche se stessa sopravvissuta a Parigi nell'atto di scrivere il libro e insieme a lei tutti coloro che sono tornati alla vita dopo il Lager, così come ugualmente comprende e ingloba la comunità dei lettori suoi contemporanei e tutte le future comunità interpretative che prenderanno in mano il testo, noi compresi. Attraverso l'inserzione di "nous qui savons" l'adesione tra lettore e personaggi viene così a interrompersi riequilibrando una gerarchia standard di fruizione del testo, ma lasciando una ferita all'interno dell'atto di lettura che non potrà essere più sanata.

Naturalmente Delbo è ben conscia della natura squisitamente letteraria del procedimento. L'adesione totale tra lettore e personaggi è solo un'illusione, la dimensione radicale dell'esperienza concentrazionaria rimane per Delbo confinata nella sfera dell'indicibile. Un'indicibilità che attiene all'espressività muta del corpo e che non può trovare forma linguistica né in alcun modo essere condivisa. Come scrive Nicole Thatcher:

Delbo possède ainsi deux mémoires: l'une la mémoire qu'elle appelle ordinaire – la mémoire de la pensée, la mémoire intellectuelle

9), così come le fanciulle scese dal treno insieme alla loro maestra sono descritte «se tenant par la main, et ne sachant» (Delbo 2016: 14), ma è solo a partire dall'intervento diretto di Delbo nel testo che la condizione di straniamento a cui sono sottoposti i viaggiatori viene messa in prospettiva dallo sguardo storicizzato di "coloro che sanno".

¹⁷ Delbo non può avere vissuto in prima persona la scena della stazione perché ai prigionieri politici non era riservata la scrematura iniziale tra prigionieri abili al lavoro e prigionieri destinati da subito alle camere a gas. I suoi biografi si sono chiesti a più riprese come e quando Delbo abbia potuto assistere alla scena dal momento che il suo *block* si trovava nella parte II A del Lager, in una posizione in cui, per la disposizione dei binari ferroviari rispetto al campo nel '43, non era materialmente possibile vedere gli arrivi dei treni. Ghislane Dunant nel suo saggio (Dunant 2017) trova la soluzione grazie alla testimonianza di Simone Alizon, una compagna di Delbo, che nel 1996 pubblica *L'exercice de vivre* per le edizioni Stock. Alizon riporta che un giorno, nel tragitto tra Birkenau e Raisko, dove si trovava la fabbrica agricola in cui entrambe lavoravano, lei e le compagne hanno dovuto sostare a lungo a pochi passi dalle rotaie per l'arrivo di un convoglio di ebrei. È sicuramente in quella circostanza che Delbo ha potuto vedere quanto riporterà poi nel suo libro.

– par l'intermédiaire de laquelle elle peut «parler d'Auschwitz sans marquer ni ressentir trouble ou émotion»; l'autre est la mémoire profonde, celle qui 'garde des sensations, les impressions physiques', qui ne se mêle pas à sa vie, mais qui éclate dans ses rêves où elle se revoit et revit sa souffrance: «Je la ressens dans tout mon corps qui devient un bloc de souffrance, et je sens la mort s'agripper à moi, je me sens mourir». (Thatcher 2003: 74-5)¹⁸

Si viene a toccare qui uno dei nuclei più radicali della scrittura di Delbo e della sua esperienza concentrazionaria. L'esperienza del trauma in Delbo è in prima battuta un'esperienza del corpo. La sua memoria profonda di Auschwitz è fatta di *sensations, impressions physiques* che ritornano nei sogni e sembrano non potersi mescolare con la *vie intellectuelle*, ovvero con uno spazio razionale addomesticato, mediato, non-corporeo. Come scrive Arthur Frank «il corpo sfugge al linguaggio: non usa la parola ma la crea. Il corpo sofferente non è affatto muto bensì inarticolato. Siamo noi a dover parlare per lui. Tuttavia le parole si rivelano presto inutili, poiché si presentano come un discorso sul corpo più che del corpo: un corpo alienato, letteralmente 'reso estraneo', mentre le storie scaturiscono proprio dalla necessità di renderlo familiare» (Frank 2022: 4).

Dalla tensione tra corpo alienato e necessità di rendere questa alienazione 'familiare', riconciliandola all'interno della struttura ordinata del linguaggio, nasce di fatto l'atto di testimonianza. L'identità del corpo comunicativo si forma attraverso il racconto, e questo non vale soltanto per Delbo, ma per la pratica testimoniale tout court. Come osserva Annette Wieviorka, il bisogno imperativo per molti sopravvissuti di scrivere nei mesi successivi al rientro dai campi di concentramento («l'hémorragie d'expression» come la definisce Antelme) segue una pura e semplice «pulsion de se libérer de certains éléments de son expérience et de ressentir grâce à ses notations son identité même [...]. On est en droit de penser que la fonction des notes jetées sur le papier par Wiesel comme par tant d'autres immédiatement après leur libération, et dont ils ont souvent oublié jusqu'à l'existence, eut une fonction identique: la reconstitution de son identité»¹⁹ (Wieviorka 2021: 67).

La necessità di accogliere il corpo alienato all'interno di uno sistema linguistico si pone però fin da subito come un processo che strutturalmente

¹⁸ Le citazioni all'interno del testo di Nicole Thatcher sono tratte da Delbo 1985.

¹⁹ A questo proposito cfr. Pollak 1990.

non potrà mai arrivare a un compimento definitivo, perché il nucleo radicale dell'esperienza del Lager non può per sua stessa natura essere rappresentato²⁰. Cionondimeno, secondo Delbo al linguaggio pertiene una capacità di coinvolgimento e interazione con l'Altro senza pari. Ed è in questa direzione che dobbiamo leggere la citazione in esergo al testo: *Aujourd'hui je ne suis pas sûre que ce que j'ai écrit soit vrai. Je suis sûre que c'est véridique*, ovvero l'esplicitazione del concetto di 'veridicità' come verità di un'esperienza che non viene consegnata nella sua scarna nudità fattuale, ma che è sempre posta in risonanza con l'emotività del lettore. Questo non significa affatto che *Aucun de nous ne reviendra* e l'intera trilogia di Auschwitz siano opere di fiction, l'adeguamento della parola al dato di realtà è sempre un elemento imprescindibile per Delbo²¹ («Je n'invente pas, je transpose par l'écriture poétique, par l'écriture dramatique, mais je n'invente pas» – Chapsal 1966: 75). Semplicemente in lei artificio artistico e testimonianza si trovano a convergere su una radice comune: il bisogno di dare un'articolazione narrativa all'esperienza dell'alienazione.

È stato osservato che alcuni punti dei testi di Delbo riportano inesattezze storiche. All'interno di *Une connaissance inutile* c'è un passaggio in cui Charlotte racconta, appena arrivata ad Auschwitz, di essere riuscita a tenere con sé durante la doccia d'ingresso al campo il suo profumo 'Orgueil' e di aver svuotato in mezzo ai seni l'intera boccetta²². Il profumo, in virtù del suo nome (Orgoglio), viene ad assumere nel testo una forte valenza

²⁰ Delbo tocca, anche se tangenzialmente, uno degli snodi centrali del discorso concentrazionario, ovvero la riflessione sulla natura stessa della testimonianza e sui suoi limiti strutturali. Su questo aspetto si rimanda naturalmente a Levi e alla sua problematizzazione del concetto di "testimone integrale". Per una prima bibliografia sul tema cfr. Agamben 1998, Didi-Huberman 2003, Jurgenson 2003, Pipet 2000, Wieviorka 1998.

²¹ Delbo rimarcherà a più riprese la sua posizione assolutamente "antifinzionale" in rapporto al racconto dell'esperienza del Lager, non soltanto in riferimento a se stessa e ai propri scritti, ma anche come metro di giudizio nei confronti delle opere altrui. Sono significative a questo proposito le sue stroncature dei romanzi di Annie Laurant, Michael Jacot e Evelyn Le Chêne per *Le Monde des Livres* dell'11 ottobre 1974 e l'articolo "La déportation n'est pas à vendre" apparso in *Nouvelles Littéraires* del 31 agosto 1978.

²² «Toute nue au milieu des autres j'avais regardé tendrement le flacon. – Orgueil de Lelong; quel beau nom pour un parfum, ce jour là – et j'avais versé lentement tout l'Orgueil entre mes seins. Ensuite, sous la douche, j'avais pris garde de ne pas savonner la coulée de parfum pour en conserver la trace» (Delbo 2018: 58).

simbolica, ma l'episodio non può essere realmente accaduto perché 'Orgueil' è stato prodotto dalla maison Lelong solo nel 1946, a guerra finita²³. Si pone qui allora il dubbio se si tratti di un ricordo impreciso – cosa che è del tutto plausibile – o di una voluta addizione finzionale all'interno di un resoconto per altri versi molto nitido ed esatto. Se consideriamo le basi neurochimiche della memoria, la traccia mnestica risulta essere un fenomeno plastico che «non può essere definito come statico e localizzato in un insieme di cellule, ma deve essere considerato una forma dinamica e distribuito su varie strutture» (Mancia 1998: 114), e il trauma in quanto agente massimamente perturbativo è in grado di alterare la memoria modificando le informazioni in modo permanente²⁴. I sopravvissuti dei campi di concentramento spesso 'sbagliano' e questa zoppia strutturale della pratica testimoniale viene segnalata come criticità da diversi studi storici sulla Shoah e sull'esperienza del Lager²⁵.

Ma per quanto riguarda Delbo, 'l'inesattezza' (consapevole o inconsapevole) non appare come un elemento invalidante esattamente come la sua rivendicazione del procedimento poetico come atto fondativo all'interno del discorso testimoniale non risulta in contraddizione con il discorso stesso. La sua scrittura, ancora prima di essere uno strumento informativo, si presenta come un processo di coinvolgimento emotivo.

Un tentativo di aderenza, quello tra corpo ferito e linguaggio, destinato a non trovare mai conclusione per la natura stessa dell'esperienza del Lager, ma che in Delbo rimane come orizzonte a cui tendere orientando buona parte della sua produzione.

²³ In una nota della *maison* Lelong si legge che il nome Orgueil è stato dato al profumo in onore dell'orgoglio francese che ha portato alla vittoria e alla liberazione dall'occupazione tedesca.

²⁴ Sulla memoria intesa come facoltà di subire un'alterazione permanente in seguito a un evento cfr. tra le altre cose la *Nota sul notes magico* di Freud.

²⁵ A questo proposito cfr. Dawidowics 1981 e Wiewiorka 1995.

Bibliografia

- Adorno, Theodor, "Critica della cultura e società" (1949), *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, trad. it. Carlo Mainoldi, Torino, Einaudi, 1972.
- Id., *Dialettica Negativa*, trad. it. Carlo Donolo, Torino, Einaudi, 2004.
- Agamben, Giorgio, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.
- Alberto, Oliverio, *Ricordi individuali, memoria collettiva*, Torino, Einaudi, 1994.
- Alizon, Simone, *L'exercice de vivre*, Paris, Stock, 1996.
- Antelme, Robert, *L'espèce humaine* (1957), Paris, Gallimard, 1991.
- Bruttmann, Tal - Joly, Laurent - Wiewiorka, Annette (éds.), *Qu'est-ce qu'un déporté ? Histoire et mémoires des déportations de la Seconde Guerre mondiale*, Paris, CNRS Éditions, 2009.
- Chancel, Jacques, intervista a Charlotte Delbo per la trasmissione *Radioscopie*, 2 aprile 1974 (<https://www.youtube.com/watch?v=69iCBeHQ0Sw>)
- Chapsal, Madeleine, "Rien que des femmes", *L'Express*, 765 (Février 1966).
- Coquio, Catherine (éd.), *Parler des camps, penser les génocides*, Paris, Albin Michel, 1999.
- Dayan-Rosenman, Anny, *Les alphabets de la Shoah. Survivre. Témoigner, Écrire*, Paris, CNRS Éditions, 2007.
- Dawidowicz, Lucy S., *The Holocaust and the Historians*, Cambridge, Harvard University Press, 1981.
- Delbo, Charlotte, *Aucun de nous ne reviendra* (1965), Paris, Minuit, 2016.
- Ead., *Auschwitz et après II, III. Une connaissance inutile* (1970). *Mesure de nos jours* (1971), Paris, Minuit, 2018.
- Ead., *La mémoire et les jours*, Paris, Berg international, 1985.
- Didi-Huberman, Georges, *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2003.
- Id., *Le Témoin jusqu'au bout. Une lecture de Victor Klemperer*, Paris, Minuit, 2022.
- Dunant, Ghislane, *Charlotte Delbo. La vie retrouvée*, Paris, Grasset, 2017.
- Favez, Jean Claude, "Le corps concentrationnaire: du corps corrigé aux corps imaginaires", *Le corps violenté. Du geste à la parole*, éd. Porret, Michel, Genève, Droz, 1998.
- Frank, Arthur W., *The wounded storyteller: Body, Illness and Ethics*, trad. it. Christian Delorenzo, *Il narratore ferito. Corpo, malattia, etica*, Torino, Einaudi, 2022.
- Gelly, Violaine - Gradwohl, Paul, *Charlotte Delbo. La biographie de référence*, Paris, Fayard, 2021.

- Ginzburg, Carlo, *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Milano, Feltrinelli, 1998.
- Goby, Valentine, «Je me promets d'éclatantes revanches». Une lecture intime de Charlotte Delbo, Arles, Actes Sud, 2019.
- Granet-Abisset, Anne-Marie, "Témoignages et témoins en situation limitée", *La Shoah. Témoignages, savoirs, œuvres*, Éd. Wieviorka, Annette - Mouchard, Claude, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1999.
- Grierson, Karla, *Discours d'Auschwitz. Littérature, représentation, symbolisation*, Paris, Champion, 2003.
- Ead, "Vérité, littérature et vraisemblance dans le récit de déportation", *La Shoah. Témoignages, savoirs, œuvres*, Éd. Wieviorka, Annette - Mouchard, Claude, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1999.
- Jurgenson, Luba, *L'expérience concentrationnaire est-elle dicible?*, Monaco, Éditions du rocher, 2003.
- Levi, Primo, *Se questo è un uomo* (1958), Torino, Einaudi, 2014.
- Mancia, Mauro, *Coscienza sogno memoria*, Roma, Edizioni Borla, 1998.
- Parrau, Alain, *Écrire les camps*, Paris, Belin, 1995.
- Pipet, Linda, *La notion d'indicible dans la littérature des camps de la mort*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- Pollak, Michael, *L'expérience concentrationnaire: essai sur le maintien de l'identité sociale*, Paris, Éditions Métailié, 1990.
- Revault d'Allonnes, Myriam, *Ce que l'homme fait à l'homme. Essai sur le mal politique*, Paris, Seuil, 1995.
- Rosenfield, Israel, *Une anatomie de la conscience: l'étrange, le familier, l'oublié*, Paris, Flammarion, 2005.
- Ruffini, Elisabetta, "Introduzione", in Charlotte Delbo, *Nessuno di noi ritornerà*, Vilminore di Scalve, Il filo di Arianna, 2015.
- Ead., "Introduzione", in Charlotte Delbo, *Spettri, miei compagni*, Vilminore di Scalve, Il filo di Arianna, 2013.
- Sessi, Frediano, "Prefazione", in Charlotte Delbo, *Donne ad Auschwitz*, Udine, Gaspari, 2014.
- Id., "Postfazione", in Charlotte Delbo, *Un treno senza ritorno*, Casale Monferrato, Piemme, 2002.
- Šklovskij, Victor, "L'arte come procedimento" (1917), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, trad. it. Cesare De Michelis e Renzo Oliva, Torino, Einaudi, 2003.
- Thatcher, Nicole, *Charlotte Delbo: une voix singulière*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- Wieviorka, Annette, *Déportation et génocide. Entre la mémoire et l'oubli* (1992), Paris, Hachette Pluriel, 2013.
- Ead., *L'ère du témoin* (1998), Paris, Hachette Pluriel, 2021.

L'autrice

Isabella Mattazzi insegna letteratura francese presso l'Università di Ferrara, traduce dal francese.

Email: isabella.mattazzi@unife.it

L'articolo

Data invio: 31/10/2021

Data accettazione: 30/03/2022

Data pubblicazione: 30/05/2022

Come citare questo articolo

Mattazzi, Isabella, "«La gare n'est pas une gare». Una lettura di Charlotte Delbo attraverso Victor Šklovskij", *Straniamenti*, Eds. S. Adamo - N. Scaffai - M. Pusterla - D. Watkins, *Between*, XII.23 (2022): 225-243, www.betweenjournal.it

Literature as an Alternative Project? The Two Estrangements in the Novel *Die rechtschaffenen Mörder* by Ingo Schulze

Paolo Panizzo

Abstract

The article examines Ingo Schulze's novel *Die rechtschaffenen Mörder* (2020) in the light of the considerations on estrangement expressed by the author in his speech for the Brecht Prize in 2013. This paper highlights how the novel is about two types of 'estrangements': the first, along Brecht's lines, is at the service of committed literature, capable of representing an "alternative project" for society; the second, on the other hand, is functional to the author's self-reflective moment and characteristic of the postmodern novel. The analysis of the novel argues that 'estrangement', from being a tool of political and social commitment aimed at demystifying power relations, ultimately becomes a merely formal device that preserves the status quo in the market of artistic forms produced by the "mass-democratic postmodernity" (Kondylis) in which Schulze operates, thus counteracting Brecht's and perhaps even Schulze's own initial aim.

Keywords

Berlin Wall; Bertold Brecht; Epic novel; GDR; German radical-right; Panajotis Kondylis; Postmodernism; Rettitudine; Assassini

Letteratura come progetto alternativo?

I due straniamenti nel romanzo

Die rechtschaffenen Mörder

di Ingo Schulze

Paolo Panizzo

Il concreto apporto critico della categoria dello ‘straniamento’ nell’analisi delle forme artistiche contemporanee e in particolare dei testi letterari dipende in massima parte dalla precisione con la quale se ne definisce il termine in origine. È chiaro infatti, ad esempio, che una definizione come quella di Viktor Šklovskij sul «procedimento dello straniamento» di Tolstoj che consisterebbe nel non chiamare l’oggetto «con il suo nome» ma descriverlo come se l’autore lo «vedesse per la prima volta» (1968: 83), interpretata in senso normativo, finisca non solo per perdere di vista l’obiettivo polemico del giovane autore nel momento della stesura del suo celebre saggio sull’*Arte come procedimento*, ma, nella sua assoluta indeterminazione applicabile di fatto alla quasi totalità dei prodotti artistici immessi nel mercato culturale contemporaneo, si rivelerebbe un’arma critica assai poco efficace. Allo stesso modo, l’utilizzo del concetto di straniamento quale sinonimo generico di ‘distanza’¹, come corrispettivo del termine inglese ‘displacement’ (Said 2019: 71), oppure come traduzione abbreviata del ‘Verfremdungseffekt’ brechtiano (‘effetto’ di straniamento, nel senso peculiare che la definizione assume nel teatro epico)², può ridurre facilmente tale categoria a mero strumento celebrativo della lontananza, del sorprendente o del diverso nell’arte – come se un valido apporto critico rispettoso della diversità non potesse originarsi dall’osservazione e dall’analisi del vicino, dell’usuale o dell’omologo. Quale ‘straniamento’ dunque? A che scopo e con quali rischi più o meno calcolati uno scrittore può impiegare

¹ Cfr. la prima delle nove “riflessioni sulla distanza” di Carlo Ginzburg intitolata “Straniamento. Preistoria di un procedimento letterario” (1998: 15-39).

² Cfr. la voce “Verfremdung” nel *Brecht-Handbuch* curato da Jan Knopf (1996: 378-401) e Žmegač 1994: 453-57.

oggi giorno tale effetto estetico nel procedimento compositivo? E a quale definizione di straniamento è utile riferirsi nell'analisi critica di un testo letterario contemporaneo?

Guardando alla letteratura tedesca, una risposta a tali domande può venire dalla rilettura del romanzo di Ingo Schulze *Die rechtschaffenen Mörder* (2020)³ alla luce delle considerazioni sullo 'straniamento' e sul suo stesso ruolo di scrittore e intellettuale che Schulze esprime nel discorso tenuto in occasione della cerimonia di conferimento del Premio letterario Bertolt Brecht della città di Augsburg nel 2013. Partendo da tali riflessioni emerge come nel romanzo di Schulze convivano in realtà due 'straniamenti', solo in apparenza equivalenti o riconducibili a premesse teoriche comuni: il primo, tematizzato dall'autore anche nella 'Rede' del 2013, si colloca in continuità con lo straniamento teorizzato da Brecht nei suoi studi sul teatro epico; il secondo invece, strumentale al momento autoriflessivo dell'autore tipico del romanzo postmoderno che anche Schulze, per i motivi che vedremo, introduce nei suoi *Rechtschaffene Mörder*. Prendendo come caso di studio il romanzo di Schulze, il contributo si propone di spiegare in che modo lo straniamento, nel mercato delle forme artistiche nella «postmodernità democratica di massa» (Kondylis 2010), da strumento dell'impegno politico e sociale volto alla demistificazione dei rapporti di potere giunga a costituire in realtà, per calcolo dell'autore o per eterogenesi dei fini, un espediente meramente formale che in definitiva conserva e consolida lo status quo. In un primo momento si analizzeranno gli elementi programmatici del già citato discorso di Schulze del 2013 alla ricerca della sua definizione e interpretazione dello straniamento brechtiano e del particolare significato sociale che l'autore attribuisce a tale procedimento compositivo negli anni successivi alla crisi finanziaria globale del 2008. In un secondo capitolo si illustrerà in che modo Schulze, sulla scia delle riflessioni di Brecht, abbia utilizzato lo straniamento nella prima parte del suo romanzo *Die rechtschaffenen Mörder* in cui si racconta la storia del librario di Dresda Norbert Paulini e si mettono a fuoco le premesse storiche e sociali della radicalizzazione ideologica del personaggio

³ I riferimenti "Schulze 2020" e "Schulze 2022" alle pagine seguenti (tra parentesi tonde nel testo) rinviano rispettivamente alla versione originale del romanzo e alla nuova edizione italiana a cura di Stefano Zangrando in prossima uscita con il titolo di *La rettitudine degli assassini* per l'editore Feltrinelli. Ringrazio il dottor Zangrando per aver messo a disposizione in anteprima le traduzioni dei passi citati nel presente contributo.

negli anni successivi alla caduta del muro di Berlino. Infine si cercherà di spiegare come la presa di distanza dalla storia di Paulini nella seconda e terza parte del romanzo attraverso il potenziamento della figura dello scrittore "Schulze" (con la 't', anch'egli personaggio del romanzo) riduca drasticamente la componente epica della narrazione a esclusivo vantaggio di quella autoriflessiva intorno ai meccanismi comunicativi della narrazione. Il moltiplicarsi delle prospettive della narrazione, tuttavia, innesca nel romanzo una dinamica di relativizzazione di tutti i punti di vista che anziché stimolare una riflessione critica del lettore la comprime e la depotenzia, disperdendola nel gioco combinatorio teoricamente infinito di prospettive autoriali in apparenza interscambiabili. L'effetto di straniamento, che con Brecht definiremmo 'culinario', della seconda e terza parte dei *Rechtschaffene Mörder*, slegandosi dalla sua missione di critica sociale dalla quale per lo stesso Brecht era invece inscindibile, si riduce così a semplice funzione della riflessione autoreferenziale dell'autore. Contro l'idea di fondo del teatro epico, ciò condanna di fatto il lettore al ruolo di mero consumatore passivo delle forme artistiche prodotte dalla libera attività «associativa e combinatoria» del soggetto creatore (Kondylis 2010: 86).

Schulze e il discorso sullo straniamento per il Premio Brecht

Ben prima di incontrare il termine 'Verfremdung' nel discorso di Schulze, il pubblico riunito nel teatro della città di Augsburg il 9 febbraio 2013 per ascoltare lo scrittore insignito del prestigioso riconoscimento deve misurarsi direttamente con 'l'effetto' di straniamento che proprio l'oratore in scena, come in un esperimento di teatro epico, intende suscitare negli spettatori presenti in sala per celebrarlo. Nel suo discorso di ringraziamento, infatti, Schulze non solo tematizza lo straniamento brechtiano ma lo utilizza come tecnica compositiva del proprio testo. Questo gli permette di prenderne poi distanza e assumere durante la lettura pubblica del discorso le vesti di un interprete teatrale della sua stessa composizione.

Schulze confeziona così per la giuria del premio e i suoi spettatori un racconto a cornice. In apertura lo scrittore dichiara, scherzosamente, che un evento «strano e insospettato» (2013: 69) avvenuto un paio di settimane prima della cerimonia che lo vede protagonista lo avrebbe tolto dall'imbarazzo di scrivere nei tempi prestabiliti il discorso di ringraziamento per il premio ricevuto. In previsione della cerimonia, infatti, il direttore del Brecht-Benjamin-Archiv della Akademie der Künste di Berlino avreb-

be concesso a Schulze di leggere pubblicamente, garantendo l'anonimato dell'autore, una lettera entusiastica indirizzata a Brecht da uno scrittore sconosciuto e contenuta in un plico di carte da poco affidate all'archivio e ancora inedite. «[L]e opinioni qui espresse», sottolinea Schulze nella cornice del suo intervento e prima di dare lettura della lunga lettera dello scrittore anonimo che costituisce il racconto nel racconto del suo discorso, «sono ovviamente le opinioni dell'autore della lettera, non le mie, anche se qua e là le trovo stimolanti e degne di riflessione» (*ibid.*: 70). È un incipit singolare che non manca di suscitare stupore: anziché scrivere di suo pugno un discorso di ringraziamento per il Premio Brecht, dunque, Schulze si affiderebbe alle parole di una lettera encomiastica di uno scrittore sconosciuto e ormai probabilmente scomparso rinvenuta tra materiali di archivio non ancora pubblicati. Ma è davvero così?

La presa di distanza di Schulze dal testo che si avvia a leggere e dal suo autore rappresenta in realtà solo l'ultimo degli espedienti stranianti di cui egli si serve per confondere e disorientare scientemente la platea dei suoi uditori. Se da un lato già il ricorso all'escamotage dell'anonimato dell'autore della lettera stimola l'aspettativa vigile del pubblico nei confronti del testo ripreso da Schulze, l'assommarsi di elementi illogici, e in particolare di anacronismi, fin dall'inizio della misteriosa lettera estraniando l'ascoltatore, ne impediscono l'immedesimazione con il racconto, e lo costringono a una continua revisione critica e a un costante riposizionamento di fronte ai contenuti proposti dallo scrittore sulla scena. È chiaro infatti fin da subito che qualcosa non torna nella lettera citata da Schulze. E una conferma arriva già dopo averne ascoltato poche righe, quando l'autore anonimo rivolge a Brecht alcune parole che, per dirla proprio con Brecht, rompono l'ovvietà della cerimonia di premiazione a cui il pubblico sta assistendo, infrangono gli schemi attesi e la trasformano in una nuova «*intelligibilità*» (Brecht 1975: 148). La lettera recita:

Fui tutt'altro che facilitato nel volerla leggere. Giacché nel paese dal quale provengo e che non esiste più La conoscevano tutti, almeno per sentito dire. Strade, asili d'infanzia, scuole e biblioteche portavano il Suo nome; le Sue poesie, contenute nel libro di letture, venivano recitate da giovani pionieri all'inizio dell'anno scolastico e nella giornata dell'infanzia. Lei, si diceva, era un amico dei bambini e della nostra giovane repubblica. Così non [L]a stupirà di certo che in [terza media] non avessi voglia di partecipare come volontario a una cerimonia per il [S]uo ottantesimo compleanno. (Schulze 2013: 70-1)

È subito evidente che sul palcoscenico di Augsburg Schulze indossa i panni dell'attore di se stesso in un gioco di travestimenti con il pubblico in cui anche lo smascheramento degli effetti di straniamento che sono alla base del suo discorso è fin dall'inizio parte integrante della riflessione che propone⁴. La lettera citata da Schulze non può infatti appartenere a un contemporaneo di Brecht: la giovane repubblica che ormai non esiste più e da cui proviene il misterioso ammiratore è in realtà la Repubblica Democratica Tedesca, di cui Brecht, morto nel 1956 all'età di 58 anni, certo non conobbe la fine; e quell'allievo restio a partecipare come volontario ai festeggiamenti per l'ottantesimo anniversario dalla nascita del dramma-turgo di Augsburg tanto voluti dai quadri del partito altri non è se non il giovane Ingo Schulze, nato a Dresda nel 1962 e appena sedicenne nell'anno a cui si fa riferimento.

Il travestimento di Schulze nello scrittore anonimo di una lettera anacronistica a Bertolt Brecht produce quell'effetto di straniamento attraverso il quale l'autore, nell'ambito ristretto della cerimonia che lo vede protagonista, prende distanza dalla propria persona e si propone, come prevedeva la forma del teatro epico, non tanto come 'individuo eccezionale' in grado di affascinare e sedurre il suo pubblico, bensì quale personaggio storico e «uomo sociale» nel senso teorizzato da Brecht nella quarta appendice alla teoria dell'*Acquisto dell'ottone* dell'agosto 1940:

Lo spettatore non viene totalmente «ammaliato», né viene sintonizzato spiritualmente, o posto in uno stato d'animo fatalistico nei confronti dei casi presentati in scena. [...] Le situazioni vengono *storicizzate* e socialmente *ambientate*. (Il primo caso si dà, naturalmente, soprattutto quando si tratta di fatti attuali: ciò che è non fu e non sarà sempre. Il secondo pone continuamente in forse e in discussione l'ordinamento sociale del momento). (Brecht 1975: 150)

Si capisce allora come nei difficili anni che seguono la crisi finanziaria mondiale del 2008, a Schulze non importi tanto celebrare la propria carriera di scrittore di successo, quanto riflettere criticamente di fronte al suo pubblico sul destino sociale comune in un mondo ormai dominato da logiche

⁴ Anche in questo Schulze segue la via tracciata da Brecht nella "Seconda appendice alla teoria dell'*Acquisto dell'ottone*" dove annota: «La contraddizione tra immedesimazione e distanziamento viene approfondita e diventa un elemento della rappresentazione» (Brecht 1975: 148).

mercattiste⁵. È dunque in tale atmosfera, di fronte alle ripercussioni sociali della crisi finanziaria e ispirandosi proprio alla figura di Bertolt Brecht e al suo impegno politico di poeta e scrittore drammatico, che Schulze propone all'auditorio del premio la sua critica di quel mondo seguito alla caduta del muro di Berlino «nel quale cont[ano] solo i numeri» (2013: 13) ed esprime la sua ferma condanna dell'idea di una «democrazia conforme al mercato»⁶ formulata in quegli anni dalla cancelliera tedesca Angela Merkel⁷.

Ma la questione della «democrazia conforme al mercato» non è quello ci interessa maggiormente in questa sede⁸. Più importante per le nostre problematiche è che nella lettera fittizia dell'ignoto scrittore e ammiratore di Brecht ripresa da Ingo Schulze troviamo soprattutto una chiara definizione dello straniamento⁹ da cui partire nell'analisi del suo romanzo *Die rechtschaffenen Mörder*. Dietro la maschera dell'autore sconosciuto, nella parte centrale del suo discorso Schulze avvicina infatti il procedimento narrativo

⁵ Un imprescindibile punto di partenza delle riflessioni contenute anche nella 'Rede' di Augsburg del 2013 è il discorso tenuto da Schulze il 26 febbraio 2012 presso lo Staatsschauspiel Dresden e pubblicato nello stesso anno in versione ampliata con il titolo *Unsere schönen neuen Kleider. Gegen die marktkonforme Demokratie – für demokratiekonforme Märkte*, tr. it. *I nostri bei vestiti nuovi (contro una democrazia conforme al mercato, per mercati conformi alla democrazia)* (in Schulze 2013: 21-67).

⁶ Cfr. nel discorso di Dresda p. 54, in quello del Premio Brecht p. 82 della versione in italiano (Schulze 2013).

⁷ Queste le parole pronunciate dalla cancelliera nel corso della conferenza stampa dopo l'incontro con il Presidente del Consiglio del Portogallo Pedro Passos Coelho avvenuto in data 1.9.2011: «B[undes]K[anzler]'in Merkel: Wir leben ja in einer Demokratie und sind auch froh darüber. Das ist eine parlamentarische Demokratie. Deshalb ist das Budgetrecht ein Kernrecht des Parlaments. Insofern werden wir Wege finden, die parlamentarische Mitbestimmung so zu gestalten, dass sie trotzdem auch marktkonform ist, also dass sich auf den Märkten die entsprechenden Signale ergeben.» *Mitschrift Pressekonferenz - Pressestatements von Bundeskanzlerin Angela Merkel und dem Ministerpräsidenten der Republik Portugal, Pedro Passos Coelho, 1.9.2011*, <https://archiv.bundesregierung.de/archiv-de/dokumente/pressestatements-von-bundeskanzlerin-angela-merkel-und-dem-ministerpraesidenten-der-republik-portugal-pedro-passos-coelho-848964> (ultimo accesso 10/01/2022).

⁸ Rinvio su questi aspetti al recente contributo Panizzo 2021.

⁹ Brechtiano ma non solo: Schulze afferma di scorgere ciò che Brecht «chiama straniamento o epicizzazione» anche nell'opera di autori quali Alfred Döblin, Wladimir Georgijewitsch Sorokin, Imre Kertész e Péter Esterházy (2013: 79).

della «*Verfremdung*» alla «*Episierung*», il processo di epicizzazione, e osserva che proprio tale processo consiste nel «continuo alternarsi di vicinanza e distanza, in cui il lettore viene coinvolto e poi di nuovo espulso» (*ibid.*: 77). Da un lato il lettore verrebbe quindi avvinto dalla vicenda narrata e desidererebbe sapere come prosegue; dall'altro le rivolgerebbe un'«attenzione critica» come se si trovasse in una condizione di «riposata lucidità» (*ibid.*). Ma come riconoscere allora un'epicizzazione o uno straniamento ben «riuscit[i]»? «Quando siamo ammaliati ma non ricattati», è la risposta puntuale dello scrittore, che specifica:

[quando siamo] toccati, senza essere indifesi, quando possiamo seguire e capire senza dover rinnegare le nostre esperienze o giudicarle inferiori. E invero quando ci sentiamo incoraggiati a raccontare anche noi, quando la nostra memoria inizia a parlare e si destano esperienze che, a lettura ultimata, si presentano in una luce diversa. (*Ibid.*)

Quando raggiungono il loro obiettivo, epicizzazione e straniamento innescano dunque nel lettore un processo virtuoso di revisione delle esperienze che induce a un riposizionamento critico nei confronti dell'ordine sociale costituito, delle sue contraddizioni, delle sue più o meno esplicite violenze e ingiustizie e permette così, stimolandone la consapevolezza, di compiere il primo passo verso il cambiamento e la revisione di tale sistema. È in questo senso che lo scrittore (di) Schulze nella 'Rede' di Augsburg definisce «*Verfremdung und Episierung*» una «indispensabile scuola di percezione», anzi «di responsabilità» (*ibid.*: 79), una scuola per lui tanto necessaria quanto drammaticamente urgenti appaiono in quegli anni i problemi sociali causati dalla crisi economica e finanziaria globale. «Dobbiamo mostrare ciò che è noto e dato per scontato come qualcosa di estraneo e di ignoto», è allora l'imperativo dell'anonimo scrittore e ammiratore di Brecht, «[l]a letteratura deve meravigliarsi a ogni piè sospinto e non prendere nulla come un dato di fatto» (*ibid.*). Nonostante i termini qui utilizzati sembrano ispirati al saggio di Šklovskij sull'*Arte come procedimento*, il discorso di Schulze sullo straniamento è in realtà assai differente da quello del critico russo poiché non muove tanto da considerazioni estetico-esistenziali quanto sociali e politiche: esso infatti non si propone di definire quale sia lo «scopo dell'arte» tout court né si incarica di attribuire al procedimento artistico il potere salvifico di «restituire il senso della vita» (1968: 82). Ispirata da Brecht, la riflessione di Schulze procede invece dalla constatazione di un «paradosso sociale in cui si riconosce una contraddizione immanente alla società classista» (Žmegač 1994: 455) allo scopo di denunciarne e sma-

scherarne l'apparente imm modificabilità. In tale ideale di letteratura militante e impegnata ripreso da Brecht, straniamento ed epicizzazione diventano gli strumenti principali attraverso cui lo scrittore esercita apertamente e consapevolmente la sua funzione sociale contro coloro «che organizzano il mondo in base ai loro interessi e bisogni per poi spacciarlo per dato e imm modificabile» (Schulze 2013: 79). Non è un caso allora che lo scrittore immaginato da Schulze ribadisca esplicitamente di fronte al pubblico di Augsburg la necessità che gli uomini e le donne di lettere formulino una eminente «istanza sociale» propria: «quand'è che torno a dire 'io' e intendo 'noi'?» (*ibid.*: 80), si chiede l'autore di Schulze alludendo al proprio ruolo sociale di intellettuale. A tale letteratura impegnata lo scrittore chiede dunque a gran voce un «progetto alternativo» (*ibid.*: 79), come lo definisce nella lettera, da contrapporre ad un ordine sociale rappresentato ad arte come immutabile e sostenuto da una politica delle «decisioni senza alternative»¹⁰ subalterna all'economia e alla finanza.

Concepito nei termini descritti, lo straniamento viene a costituire agli occhi dello scrittore e ammiratore di Brecht citato da Schulze la tecnica compositiva portante di una letteratura che, come scrive, «non sia soltanto acuta sotto ogni aspetto, ma che rappresenti, per il modo in cui è fatta, un progetto alternativo» (*ibid.*). Ora la domanda non è tanto se e fino a che punto tale 'progetto alternativo' di letteratura impegnata proposto dal fittizio scrittore citato nella 'Rede' venga effettivamente condiviso dal detentore del Premio Brecht 2013 Ingo Schulze. Più interessante è chiedersi se lo straniamento, promosso qui enfaticamente negli anni della crisi finanziaria a tecnica compositiva di riferimento di un 'progetto letterario alternativo' da perseguire con tutti i mezzi non sia in realtà anche pienamente compatibile con progetti letterari di segno opposto, i quali, nel mercato culturale della moderna «Massendemokratie» (Kondylis 2010) e anche al di là delle intenzioni critiche di singoli autori, finiscano per rafforzare, più che mettere in discussione, i rapporti di forze sociali esistenti. Per rispondere a questa domanda proviamo ad avvicinarci ora a *Die rechtschaffenen Mörder*.

¹⁰ Nel discorso tenuto a Dresda nel 2012 "contro una democrazia conforme al mercato" Schulze afferma: «Le nuove 'ovvietà', ossia quei fenomeni che all'inizio degli anni Novanta raggiunsero l'egemonia come qualcosa di naturale e scontato, oggi seguitano a valere, invariate. Da un mondo senza alternative scaturisce una politica cui è permesso propagare l'assurdità logica di "decisioni senza alternative"» (2013: 53).

Straniamento come «misura sociale». Paulini e il Leviatano

Nella prima parte del romanzo *Die rechtschaffenen Mörder*, che occupa i quasi due terzi dell'opera, si racconta la storia di Norbert Paulini, un accanito lettore e appassionato bibliofilo nato a Dresda nel 1953. Nel 1977 Paulini apre una libreria antiquaria e fonda così nel cuore della RDT un'enclave culturale al di fuori dal tempo e dello spazio che attira una nutrita cerchia di appassionati lettori-adepti in fuga dal modello di pensiero unico del regime socialista. Paulini è uno spirito libero, riservato e sicuro di sé, che compie una personalissima rivolta silenziosa contro il sistema ritirandosi nel mondo ideale e apparentemente apolitico della lettura e conquistandosi così un ruolo di primo piano tra gli appartenenti agli strati sociali più colti della Repubblica Democratica Tedesca. La rivoluzione pacifica dell'autunno del 1989 e la 'Wende' mandano tuttavia in frantumi il fragile universo costruito dall'antiquario. Come si legge nel romanzo, di fronte al rivolgimento politico successivo al crollo del muro, Paulini sceglie di rimanere fedele ai suoi libri e, in fondo, a se stesso, misconoscendo la portata degli eventi storici e finendo così vittima di un cambiamento epocale ormai inarrestabile (cfr. Schulze 2020: 163). Presto il nuovo ordine successivo alla riunificazione nazionale tedesca lo priva del prestigio sociale ottenuto attraverso la sua decennale attività di custode d'eccellenza della 'Lesekultur' tedesca a est del muro: migliaia di libri in edizioni prima prestigiose e considerati delle rarità vengono ora accatastati e finiscono al macero oppure vengono reimmessi sul mercato a prezzi irrisori con il timbro di 'copia difettosa'. Negli anni Novanta Paulini diventa un 'Wende-Verlierer', un 'loser' del nuovo sistema (cfr. Schulze 2009: 332-58): perde la casa, si scopre tradito dalla moglie per anni attiva nella Stasi come informatrice sulle sue attività, e si ritira, ormai radicalizzato e politicamente vicino a gruppi di estrema destra, in un angolo remoto della Sächsische Schweiz. È significativo che la prima delle tre parti che compongono il romanzo di Schulze si interrompa (letteralmente) nel mezzo di un interrogatorio di Paulini condotto da due ispettori della polizia criminale che indagano su alcuni episodi di violenza xenofoba verificatisi circa tre settimane prima, la sera del 20 aprile – l'anniversario della nascita di Adolf Hitler.

«Volevo scrivere una storia sulla lettura e i lettori», ha dichiarato Schulze a proposito del suo romanzo *Die rechtschaffenen Mörder*, e «chiedere se tramite la lettura si possa smarrire la propria strada o perché ci siano lettori

che improvvisamente sembrano tradire ciò che è stato importante per loro per una vita intera»¹¹. Il romanzo di Schulze trae ispirazione dal racconto *Der Leviathan* di Joseph Roth, il cui primo capitolo venne pubblicato sulla rivista degli esuli tedeschi a Parigi *Das neue Tage-Buch* il 22 dicembre 1934 con il titolo *Der Korallenhändler, il Mercante di coralli*¹². Schulze non si limita tuttavia a riprendere da Roth il motivo dei coralli per sostituirlo nella storia di Norbert Paulini con quello altrettanto affascinante del 'libro'. È soprattutto il punto di vista della narrazione di Roth a catturare l'attenzione dell'autore. Non a caso lo stesso Paulini, nel romanzo (e successivamente Schulze nel corso delle interviste concesse in occasione dell'uscita dei suoi *Rechtschaffene Mörder* nei primi mesi del 2020)¹³, sottolinea con veemenza in una discussione con alcuni visitatori della sua libreria antiquaria che la vera forza del *Leviathan* risieda in particolare nella tecnica narrativa adottata da Roth, ovvero nell'effetto di straniamento provocato dalla descrizione 'dalla distanza' della sua epoca ormai al crepuscolo, come se si trattasse di un periodo e di avvenimenti ormai lontani nel tempo e circondati da un alone di leggenda:

Roth era l'uomo più generoso del mondo, disse Norbert Paulini, e non possedeva nulla. Molto più interessante, invece, è il modo in cui ha riadattato il registro leggendario alla sua epoca, capovolgendo il cannocchiale e osservando il presente dalla stessa distanza che sempre richiede una leggenda. (Schulze 2022: 69)

¹¹ Questo il testo virgolettato riportato nelle bandelle editoriali del volume edito dal Fischer-Verlag e ripreso anche da Bormuth 2021: 210.

¹² Cfr. il discorso di ringraziamento tenuto a Uelzen il 9 novembre 2019 per il conferimento del Werner-Bergengruen-Preis in cui Schulze ripercorre le fasi della stesura del romanzo *Die rechtschaffenen Mörder* a pochi mesi dall'uscita nelle librerie, Ingo Schulze, *Danksagung*, <http://werner-bergengruen-gesellschaft.de/preis-2/preistraegerin-2015-felicitas-hoppe/danksagung2015/> (ultimo accesso 10/01/2022).

¹³ Cfr. ad esempio: Susanne Kippenberger und Julia Prosinger, *Ingo Schulze im Interview "Ich war ein ziemlich fauler Strick"* (03.03.2020), <https://www.tagespiegel.de/gesellschaft/ingo-schulze-im-interview-ich-war-ein-ziemlich-fauler-strick/25591086.html> (ultimo accesso 10/01/2022); Julia Encke, *Die Rechten und die Rechtschaffenen* (11.03.2020), <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/ingo-schulzes-roman-die-rechtschaffenen-moerder-16668159.html> (ultimo accesso 10/01/2022).

È evidente fin dalle prime battute del romanzo *Die rechtschaffenen Mörder* riportate qui di seguito che anche Ingo Schulze, raccontando la storia di Norbert Paulini, abbia inteso inizialmente «girare il cannocchiale»¹⁴ e puntarlo sulla storia recente e contemporanea della Germania per prenderne distanza e permettere al suo lettore di rivolgere al suo antiquario, il «sovrano dei libri» di Dresda (Schulze 2020: 10), e al suo mondo incantato quell'«attenzione critica» da una condizione di «riposata lucidità» (Schulze 2013: 77) che solo la rottura dell'immedesimazione con l'eroe e protagonista può garantire:

A Dresda, nel quartiere di Blasewitz, viveva in tempi andati un antiquario che, per i libri e le conoscenze che aveva, nonché per una scarsa inclinazione a lasciarsi impressionare dalle aspettative del suo tempo, godeva di una impareggiabile reputazione. Non era soltanto la gente del posto a rivolgersi a lui, il suo indirizzo era un segreto prezioso non solo a Lipsia, Berlino o Jena; lettori voraci giungevano a fargli visita persino dalle isole baltiche di Rügen e Usedom. (Schulze 2022: 13)

È probabile che leggendo il *Leviathan* di Roth, Schulze abbia ripensato all'insegnamento di Brecht sull'effetto di straniamento quale «misura sociale» (Brecht 1975: 149) e alla necessità di una letteratura come eminente «fait social» (Meiser 2019: 278) che rappresenti un 'progetto alternativo' allo status quo politico e sociale in un'epoca come quella attuale segnata in Germania dal moltiplicarsi di episodi di erosione democratica¹⁵. In questo senso, la prima parte dei *Rechtschaffene Mörder*, che costituisce il nucleo originario del romanzo, segue senza dubbio la linea programmatica espressa da Schulze nel 2013. E anche gli effetti di straniamento impiegati – lo stile ieratico e fiabesco del racconto, la ripetizione ossessiva del nome e cognome del personaggio principale, la rinuncia a qualsiasi forma di avvicinamento psicologico – servono alla 'epicizzazione' della vicenda narrata, ovvero a una sua rappresentazione dalla distanza che stimoli una riflessio-

¹⁴ «Auch ich wollte mein Fernrohr umgekehrt auf die von mir erlebte Zeit richten, um die Linien, die sich in ihr womöglich erkennen lassen, deutlicher nachzeichnen zu können»: così Schulze nel discorso per il Premio Werner-Bergengruen già citato, Ingo Schulze, *Danksagung*, <http://werner-bergengruen-gesellschaft.de/preis-2/preistraegerin-2015-felicitas-hoppe/danksagung2015/> (ultimo accesso 10/01/2022).

¹⁵ Cfr. anche l'introduzione del traduttore e curatore Stefano Zangrando alla recente raccolta di saggi di Ingo Schulze *La felicità dei mobilifici* (Schulze 2021).

ne critica sulle ragioni storiche, politiche e sociali che negli anni successivi alla caduta del muro di Berlino permisero la progressiva diffusione e il consolidamento del pensiero radicale di destra anche tra gli strati sociali più colti della ex Germania Est.

Il vero protagonista: lo scrittore Schulze

Si può dire che *Die rechtschaffenen Mörder* sia davvero un 'romanzo politico'? Si tratta davvero di un romanzo su come un «aufrechter Büchermensch» di Dresda si trasformi dopo la 'Wende' in un «reazionario o addirittura in un rivoluzionario di destra»?¹⁶ Anche la breve presentazione dell'opera di Schulze sul sito web dell'editore Fischer di Francoforte volta a stimolare l'interesse del potenziale lettore per il romanzo si conclude con la domanda se Paulini sia «una figura tragica oppure un assassino»¹⁷. Ma il punto in realtà è un altro. L'antiquario Norbert Paulini, infatti, non rappresenta a ben vedere per nulla «the central protagonist of *The Upstanding Murders*», come pure si è scritto (Pizer 2021: 136). E questo è dovuto in massima parte al modo in cui proprio la tecnica dello straniamento viene impiegata nelle rimanenti due parti del romanzo per prendere ulteriore distanza dalla storia del libraio e dare spazio alla figura che, probabilmente al di là delle intenzioni iniziali dello stesso Schulze, diviene l'effettivo protagonista dell'opera: lo scrittore "Schulze" (scritto con la 't'), che nella finzione letteraria si scopre essere anche l'autore del racconto su Paulini contenuto della prima parte del romanzo.

Intervistato dopo l'uscita del libro, Schulze ha affermato di essersi accorto durante la stesura dell'opera di non riuscire a ottenere «die erhoffte Distanz», la «distanza sperata» dalla storia di Norbert Paulini soltanto attraverso il tono ieratico della narrazione¹⁸. E nella ricerca di una via di usci-

¹⁶ «Wie wird ein aufrechter Büchermensch zum Reaktionär – oder gar zum rechten Revolutionär?» si legge nella pagina che annuncia la conversazione del redattore di *Die Zeit* Martin Machowecz con l'autore Ingo Schulze il 24 giugno 2020 e che riprende la domanda che campeggia sul retro della copertina del volume, <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2020-06/ingo-schulze-die-rechtschaffenen-moerder-livestream> (ultimo accesso 10/01/2022).

¹⁷ Cfr. <https://www.fischerverlage.de/buch/ingo-schulze-die-rechtschaffenen-moerder-9783103900019> (ultimo accesso 10/01/2022).

¹⁸ Cfr. Ingo Schulze "Die rechtschaffenen Mörder", Moderation: Helmut Böttiger 13.05.2020, <https://lfbrecht.de/mediathek/ingo-schulze-die-rechtschaffenen-moerder/> (ultimo accesso 10/01/2022).

ta da tale impasse, gli sarebbe venuto in aiuto ancora una volta il racconto di Roth. Nelle battute conclusive del *Leviatano*, infatti, il narratore di Roth irrompe in prima persona sulla scena del racconto affermando di credere al resoconto sulla fine del protagonista Nissen Piczenik: «Per quanto mi riguarda», afferma, «sono propenso a crederci. Perché ho conosciuto Nissen Piczenik e garantisco che la sua famiglia erano i coralli e che il fondo dell'oceano era la sua unica patria» (Roth 2004: 255). Allo stesso modo, nella prima parte del romanzo di Schulze il lettore incontra sporadicamente un io narrante che interviene nel racconto. All'inizio del capitolo XXXIV, ad esempio, si legge: «Norbert Paulini era capace di amare? Non so rispondere a questa domanda. Bisognerebbe chiederlo a Hana Semerova» (Schulze 2022: 150). Per spiegare chi sia tale io narrante e prendere così distanza dalla storia di Paulini, Schulze inventa quindi la figura dello scrittore Schultze e gli fa prendere direttamente la parola nella seconda parte del romanzo per raccontare il rapporto conflittuale che lo lega a Paulini. Nella terza parte introduce infine il punto di vista della redattrice editoriale Theresa incaricata della cura della pubblicazione del romanzo ancora incompiuto di Schultze su Paulini (e che il lettore dei *Rechtschaffene Mörder* conosce già perché coincide con la prima parte). L'inizio del romanzo contiene così il testo ancora incompiuto di Schultze su Paulini; la seconda parte riporta il resoconto di Schultze in prima persona della vicenda alla base del suo 'romanzo' e la terza il punto di vista in prima persona della redattrice (che conosce l'intera vicenda attraverso il manoscritto di Schultze e il suo resoconto della seconda parte). Nella terza parte, la redattrice Theresa costituisce in tal modo un'ulteriore proiezione dello scrittore fittizio Schultze, che rappresenta a sua volta in maniera fin troppo esplicita una proiezione dell'autore Ingo Schulze¹⁹.

Lo straniamento utilizzato nella prima parte del romanzo e ispirato a Roth è tuttavia assai differente da quello impiegato nelle altre due parti dell'opera e che definiremmo invece, con un aggettivo di Brecht, 'culinario'. Infatti, mentre nella prima parte lo straniamento rappresentava ancora, come voleva lo stesso Brecht, una 'misura sociale', nella seconda e terza parte del romanzo il ricorso alla tecnica dello straniamento, come si è osservato,

¹⁹ Nel discorso per il Premio Werner-Bergengruen Schulze afferma di non aver saputo distinguere la figura dello scrittore da se stesso se non aggiungendo una 't' al proprio nome, cfr. *Danksagung*, <http://werner-bergengruen-gesellschaft.de/preis-2/preistraegerin-2015-felicitas-hoppe/danksagung2015/> (ultimo accesso 10/01/2022).

sviluppa una dinamica propria volta a promuovere un discorso autoreferenziale dell'autore sul procedimento narrativo, del tutto slegato da uno specifico contesto storico e sociale. In questo modo, mentre l'ingresso in scena del narratore nel racconto di Roth non fa altro che confermare con la propria autorità la veridicità di una storia di cui Piczenik è e rimane il protagonista, nei suoi *Rechtschaffene Mörder* Schulze potenzia a tal punto la figura dello scrittore Schultze da farne il vero e unico centro di gravità del romanzo.

Nella seconda parte del romanzo *Die rechtschaffenen Mörder* si scopre allora che Schultze, scrittore di successo della Germania riunificata ma originario della RDT, si trova in un rapporto di concorrenza sentimentale con Paulini, poiché Elisabeth Samten (Lisa), l'aiutante dell'antiquario con la quale Schultze inizia una relazione nel 2017, è da lungo tempo legata sentimentalmente allo stesso Paulini: «Anche se per molto tempo non lo capii o non volli riconoscerlo», scrive Schultze nella seconda parte del romanzo, «si trattò fin dall'inizio di un *ménage à trois* – e tale divenne ogni giorno di più» (Schulze 2022: 206). Ma non solo: anche l'idea di scrivere un racconto su Paulini nasce per esplicita ammissione di Schultze da un impulso dilettantesco a risolvere e dominare attraverso l'elaborazione artistica i propri sentimenti conflittuali di ammirazione, invidia e gelosia per l'imperturbabile «custode della letteratura»²⁰ venerato e difeso in ogni circostanza da Lisa:

E che ci creda o no, lo sentii subito in tutto il mio corpo: ecco la salvezza! Mi bastò formulare in mente qualche frase per sentirmi già libero e leggero, ma soprattutto nel pieno controllo della situazione. [...] Per me scrivere di Paulini era diventato addirittura necessario. Ecco cosa mi avrebbe permesso di chiarirmi le idee su di lui, su chi fosse e sul suo rapporto con il mondo. Sarebbe stato il mio metodo per venire a patti con la Paulini-mania di Lisa. Basta passività, avrei volto la situazione a mio favore. Ne avrei fatto qualcosa! (Schulze 2022: 212)

Il vero tema del romanzo, allora, non è più tanto la radicalizzazione ideologica di un 'Büchermensch' fallito della Germania Est vittima, vera o presunta, delle nuove ingiustizie sociali del sistema economico e finanziario capitalista del mercato globale. Nell'opera di Schulze diventa invece dominante la riflessione sulla figura dello scrittore, sulle ragioni che lo motivano e sul modo in cui intende scrivere e pubblicare una storia su un libraio antiquario tedesco prima e dopo la 'Wende'. C'è da chiedersi se la

²⁰ Cfr. il testo delle bandelle editoriali del volume.

presa di distanza da Paulini operata tramite la moltiplicazione dei piani della narrazione non finisca per relativizzarne la storia a tal punto da rendere il personaggio e le condizioni sociali che ne determinano l'agire dei meri spunti occasionali per quello specifico discorso sulla posizione dello scrittore nell'industria culturale contemporanea che costituisce in fondo il vero nucleo del romanzo.

Nel vietare a Schultze di scrivere su di lui, Paulini stesso nell'ultimo dialogo con lo scrittore si dimostra del tutto consapevole di costituire ai suoi occhi pura materia occasionale da plasmare a proprio piacimento per fini estetici e di mercato. «Di sicuro non leggerò questa sua opera», dichiara l'antiquario rivolgendosi allo scrittore; «[è] questo che lei vuole, no? Essere letto» (Schulze 2022: 238). E poco oltre afferma: «O scrive spazzatura, perché vuole esibire un mostro, oppure sarà costretto a considerare con più attenzione ciò che mi riguarda. Se non dovesse trovare nulla, dovrà inventare qualcosa per rendermi ambiguo...» (*ibid.*: 239-40).

È evidente che lo scrittore Schultze, che sembra qui subire passivamente l'atteggiamento aggressivo e le minacce sempre più esplicite di Paulini, stia in realtà dirigendo attivamente nel suo doppio ruolo di narratore e di personaggio il suo ultimo dialogo con l'antiquario. A ben vedere, Schultze stabilisce di fatto con la sua sola presenza la priorità dei temi affrontati nell'incontro, costringe Paulini a misurarsi da una posizione sociale di sfavore con il suo ex «allievo» (Schulze 2020: 274) e a manifestare apertamente la sua insofferenza per il progetto editoriale che lo vedrebbe protagonista, obbligandolo così a inseguirlo sul suo terreno di scrittore di successo della Germania riunificata.

La tracotanza dello scrittore, che Schultze stesso tematizza in senso autocritico nel suo resoconto (cfr. Schulze 2020: 279), viene ripresa anche nel racconto in prima persona della redattrice Theresa della terza parte. Le cause della morte di Paulini ed Elisabeth, precipitati insieme da una rupe durante un'escursione nella Sächsische Schweiz, rimangono avvolte nel mistero. Non è chiaro infatti se si sia trattato di un suicidio, di un omicidio-suicidio o di un vero e proprio omicidio. La redattrice, scissa tra l'interesse professionale per la conclusione e pubblicazione del racconto di Schultze e la curiosità per le cause di tale morte imprevedibile e violenta, si reca in Sassonia sui luoghi che conosce dalla lettura del manoscritto e dal resoconto dello scrittore. Vuole non da ultimo fugare il sospetto che possa essere proprio Schultze il responsabile della morte di Lisa e Paulini. Presso l'Antiquariat Paulini' incontra Juso Podžan Livnjak, un immigrato originario di Sarajevo (e figura letteraria che Schulze riprende dal romanzo *Der Trost des Nachthimmels* pubblicato nel 2016 dallo scrittore bosniaco Dževad

Karahasan)²¹ al quale Paulini aveva affidato da qualche tempo gli affari correnti della libreria e che ne è ora, seppur in via ufficiosa, il titolare. Non sorprende che anche in questo caso il colloquio con cui si conclude il romanzo si soffermi in particolar modo non tanto su Paulini quanto sul vero protagonista dell'opera, Schultze. Livnjak (che, si noti, è un personaggio connotato assai positivamente nel testo) dipinge un ritratto a tinte fosche dello scrittore e 'protetto' di Theresa, come lo chiama più volte, e conferma il sospetto della redattrice che Schultze abbia in qualche modo a che fare con la scomparsa dell'antiquario e di Lisa. Di fronte al fatto che Theresa conosce l'intera vicenda solamente dal manoscritto e dal resoconto in prima persona di Schultze, Livnjak esclama: «Schriftsteller dürfen lügen!» (Schulze 2020: 306) – «Agli scrittori è permesso mentire!» (Schulze 2022: 266), una frase che lo stesso Schultze, compiaciuto e sibillino, sembra aver pronunciato in un colloquio avuto con lui non molto tempo prima. Infatti, come racconta Livnjak, dopo la morte di Paulini e Lisa anche Schultze sarebbe andato a trovarlo e avrebbe tentato di convincerlo che proprio Paulini era l'assassino di Lisa. Ma soprattutto l'avrebbe minacciato, in un modo non dissimile da quello usato da Paulini proprio con Schultze nel loro ultimo colloquio, intimandogli di non diffondere sospetti su di lui, Schultze, altrimenti lo scrittore l'avrebbe ripagato con la stessa moneta, la qual cosa avrebbe potuto significare per Livnjak e la moglie il ritiro del permesso di soggiorno e l'allontanamento dal Paese (cfr. Schulze 2020: 317). È significativo che nelle ultime tre pagine del romanzo Livnjak utilizzi due volte con amarezza l'aggettivo 'rechtschaffen' ('onesto', 'retto') presente anche nel titolo originale dell'opera²², riferendosi non tanto a Paulini quanto a Schultze, e che nell'ultimissima pagina il personaggio descriva nel modo seguente la presunzione, il narcisismo e l'ipocrisia dello scrittore per mettere in guardia Theresa nei confronti del suo 'pupillo':

Il suo protetto mi ha minacciato. E a me, Juso Podžan Livnjak di Livno, è toccato sentirmi dire: «Non dimenticare mai chi decide quale verità finirà nel mio libro». Così mi ha detto, il suo protetto. (Schulze 2022: 275)

²¹ Cfr. i ringraziamenti dell'autore alla fine del romanzo (Schulze 2020: 320).

²² Va ricordato che l'aggettivo "rechtschaffen" ricorre anche nella ben nota descrizione iniziale del mercante di cavalli Michael Kohlhaas nella novella omonima del 1810 di Heinrich von Kleist. Qui il protagonista viene definito da subito come «uno degli uomini più onesti ["einer der rechtschaffensten [...] Menschen"] e al tempo stesso più spaventosi del tempo suo» (Kleist 2013: 3).

Si può concluderne che se Schultze, lo scrittore, non è né il mandante né l'assassino materiale di Paulini e Lisa, certo lo può sempre diventare sulla pagina di un suo romanzo senza pregiudicare in alcun modo la propria 'rettitudine'.

È evidente che attraverso il personaggio di Schultze, nel quale confluiscono non a caso alcuni dei tratti più inquietanti di Paulini, e la diversificazione dei punti di vista del racconto, si esprime anche una forte autocritica dell'autore Ingo Schulze nei confronti dei meccanismi che regolano il mercato culturale contemporaneo. Tuttavia, anche il procedimento straniante di presa di distanza da sé come scrittore, che sta alla base di tale autocritica, rimane parte dell'autoriflessione dell'autore e non va confuso con lo 'straniamento' ispirato a Brecht della prima parte dell'opera. Mentre infatti la storia di Paulini è ancora «storicizzata» e «socialmente ambientata» (Brecht 1975: 150) e il suo racconto, tramite gli effetti di straniamento, dovrebbe innescare nel lettore un processo attivo di riposizionamento critico nei confronti dell'ordine sociale costituito e delle sue storture, la riflessione autoreferenziale dell'autore operata attraverso Schultze ingloba la vicenda di Paulini rimanendo priva di qualsiasi ambientazione storica e sociale. La trasformazione della storia di Paulini in mera questione letteraria attraverso l'inserimento della figura di Schultze apre così nei *Rechtschaffene Mörder* al gioco postmoderno potenzialmente infinito di rimandi tra prospettive apparentemente interscambiabili (perché non introdurre ulteriori capitoli narrati da altri punti di vista?) ma a ben vedere rigidamente diretto dall'autore stesso (cfr. Kondylis 2010: 254-55). Tale gioco combinatorio, in cui lo straniamento diventa funzionale alla dimostrazione della relatività di tutti i punti di vista, riserva al lettore il ruolo di mero spettatore e consumatore passivo delle forme irrelate create dall'autore. Utilizzato in questo modo, lo straniamento rappresenta tuttavia l'esatto opposto di quella auspicata «scuola di responsabilità» al servizio di un «progetto alternativo» di riforma dello status quo politico e sociale (Schulze 2013: 79) di cui Schulze aveva parlato nella 'Rede' del 2013 in onore di Brecht. In realtà i due 'straniamenti' del suo romanzo *Die rechtschaffenen Mörder* procedono in direzioni del tutto divergenti tra loro.

Bibliografia

- Bormuth, Matthias, *Das Geisterreich. Kant und die Folgen*, Göttingen, Wallstein, 2021.
- Brecht, Bertolt, *Scritti teatrali II. "L'acquisto dell'ottone", "Breviario di estetica teatrale" e altre riflessioni (1937-1956)*, Torino, Einaudi, 1975.
- Id., *Brecht-Handbuch. 1.: Theater: eine Ästhetik der Widersprüche*, hg. v. Jan Knopf, Stuttgart, Metzler, 1996: 378-401.
- Ginzburg, Carlo, *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Milano, Feltrinelli, 1998.
- Kondylis, Panajotis, *Der Niedergang der bürgerlichen Denk- und Lebensform. Die liberale Moderne und die massendemokratische Postmoderne*, Berlin, Akademie-Verlag, 2010.
- Kleist, Heinrich von, *I racconti*, a cura di Giuliano Baioni, Milano, Garzanti, 2013.
- Meiser, Katharina, "Dimensionen des Politischen in Poetikvorlesungen", *Das Politische in der Literatur der Gegenwart*, hg. v. Stefan Neuhaus u. Immanuel Nover, Berlin/Boston, De Gruyter, 2019: 163-82.
- Panizzo, Paolo, "Vom Schutzwall zur Wall Street. Ingo Schulzes Schelmenroman Peter Holtz, die Mauer und das System des Geldes", *Altre Modernità*, 25 (2021): 23-36.
- Pizer, John David, *Ambivalent Literary Farewells to the German Democratic Republic. What is Lost*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2021.
- Roth, Joseph, *Il mercante di coralli*, Milano, Adelphi, 2004.
- Said, Edward, "L'arte dello straniamento", *Altrestorie = otherstories*, a cura di Sergia Adamo e Giulia Zanfabro, Udine, Forum, 2019: 71-81.
- Schulze, Ingo, *Was wollen wir? Essays, Reden, Skizzen*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 2009.
- Id., *Noi nella crisi. Chi paga il conto?*, Firenze, Ed. ADV, 2013.
- Id., *Die rechtschaffenen Mörder*, Frankfurt am Main, S. Fischer, 2020.
- Id., *La felicità dei mobilifici*, a cura di Stefano Zangrando, Bologna, Marietti 1820, 2021.
- Id., *La rettitudine degli assassini*, Milano, Feltrinelli 2022.
- Šklovskij, Viktor, "L'arte come procedimento", *I formalisti russi*, a cura di Tzvetan Todorov, Torino, Einaudi, 1968: 73-94.
- Žmegač, Viktor, "Verfremdung", *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, Hg. v. Dieter Borchmeyer u. Viktor Žmegač, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1994: 453-57.

Sitografia

Julia Encke, “Die Rechten und die Rechtschaffenen” (11.03.2020), <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/ingo-schulzes-roman-die-rechtschaffenen-moerder-16668159.html> (ultimo accesso 10/01/2022).

Martin Machowecz, „Eine Stunde ZEIT mit Ingo Schulze“ (24.06.2020), <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2020-06/ingo-schulze-die-rechtschaffenen-moerder-livestream> (ultimo accesso 10/01/2022).

Ingo Schulze, Lesung “Die rechtschaffenen Mörder”, Moderation: Helmut Böttiger (13.05.2020), <https://lfbrecht.de/mediathek/ingo-schulze-die-rechtschaffenen-moerder/> (ultimo accesso 10/01/2022).

Verlag S. Fischer, <https://www.fischerverlage.de/buch/ingo-schulze-die-rechtschaffenen-moerder-9783103900019> (ultimo accesso 10/01/2022).

L'autore

Paolo Panizzo

È professore associato di Letteratura tedesca all'Università degli Studi di Trieste. Dottore di ricerca/Dr. phil. in cotutela tra l'Università di Venezia e la Freie Universität Berlin (*Ästhetizismus und Demagogie. Der Dilettant in Thomas Manns Frühwerk*, Würzburg 2007), è stato assegnista post-doc presso la Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg dove nel 2017 ha conseguito la libera docenza in Letteratura tedesca e Letterature comparate (*Die heroische Moral des Nihilismus: Schiller und Alfieri*, Berlin/Boston 2019).

Email: ppanizzo@units.it

L'articolo

Data invio: 30/10/2021

Data accettazione: 31/03/2022

Data pubblicazione: 30/05/2022

Come citare questo articolo

Panizzo, Paolo, "Letteratura come progetto alternativo? I due straniamenti nel romanzo *Die rechtschaffenen Mörder* di Ingo Schulze", *Straniamenti*, Eds. S. Adamo - N. Scaffai - M. Pusterla - D. Watkins, *Between*, XII.23 (2022): 245-265, www.betweenjournal.it

Between alienation and estrangement. Anna Mitgutsch's *In foreign cities*

Linda Puccioni

Abstract

Anna Mitgutsch's *In foreign cities* is a novel about the experience of a progressive and increasingly complete estrangement. The all-encompassing alienation that pervades the main character, an American who moved to Europe, is reflected at the same time on a linguistic level. The feeling of strangeness she perceives in every nuance of her life takes shape through a growing detachment from her own language, which she eventually loses - and with it, herself. Our close investigation aims to shed light on the connection between the feeling of estrangement and the radicalization of incommunicability. We will show how expressive impotence outlines an extensive identity clash, which transcends conflicts related to non-belonging to a nation, culture, or language, and soon discloses itself as an existential condition.

Keywords

Alienation; Estrangement; Foreign; Austrian literature; Anna Mitgutsch

Tra alienazione e straniamento. *Straniera ovunque* di Anna Mitgutsch

Linda Puccioni

1. Introduzione linguistica

In lingua tedesca i vocaboli che esprimono i concetti di alienazione e straniamento, rispettivamente *Entfremdung* e *Verfremdung*, contengono entrambi la parola chiave costituita da *fremd*. La sostantivazione di questo aggettivo, in base al genere e alla declinazione, assume sfumature diverse. Con il neutro (*das Fremde*) si indica tutto ciò che si colloca al di fuori di quello che per noi è conosciuto, abituale o familiare; il femminile (*die Fremde*) descrive invece uno spazio – geografico o non – in una dimensione a noi estranea, aliena; infine il sostantivo maschile (*der Fremde*) definisce un individuo, lo straniero appunto, colui che non conosciamo e che cerchiamo di interpretare¹.

Il concetto di *fremd* è imprescindibile dal suo presupposto e opposto, cioè quello di *heim* (aggettivo) o *Heim* (sostantivo), che indica in maniera neutrale e ampia tutto ciò che è “casa”, arrivando al sostantivo *Heimat*, cioè patria, terra natia.

È curioso come invece l'aggettivo che deriva da *heim*, cioè *heimlich*, indichi da una parte ciò che è intimo e confortevole, e dall'altra qualcosa di segreto, di nascosto, furtivo; porta con sé l'accezione di qualcosa di misterioso, la tensione per il non conosciuto. Nella sua forma di negazione *unheimlich* indica qualcosa di inquietante, sinistro e spaventoso, dal quale deriva poi il famoso termine adottato da Freud e tradotto negli studi in lingua italiana come “perturbante”, che indica più letteralmente lo straniamento, l'estraniamento.

Da questa breve analisi concettuale diventa chiaro come il significato di casa, e di conseguenza più per esteso di appartenenza, sia strettamente connesso al suo contrario, cioè all'essere o sentirsi straniero. Proprio

¹ Agazzi 2000: 8.

dall'inquietudine causata dal non familiare, dal non conosciuto, deriva lo stordimento per l'altrove, il vero e proprio straniamento². Per riassumerlo in termini tedeschi si nota una traslazione, una transizione quasi automatica che parte dal *Fremdsein* (la condizione di straniero, del sentirsi straniero), passa per una sensazione *unheimlich*, di estraneità che, proprio per la sua natura sconosciuta, giunge quasi alla negazione dello *heim*, della casa, della patria, generando paura, terrore, e arriva infine alla *Entfremdung* (in italiano alienazione), oppure alla *Verfremdung* (lo straniamento), che ha un senso particolare nello specifico nelle arti e nel teatro.

2. Estraneità, patria, identità

Nel saggio teorico intitolato *Versuch über das Fremdsein* (Saggio del sentirsi estranei, 1997) Anna Mitgutsch sottolinea la stretta relazione, o meglio una subordinazione implicita, tra il concetto di estraneità (*Fremdheit*) e la definizione di patria (*Heimat*): l'uno senza l'altra non può sussistere e viceversa. Non solo, Mitgutsch afferma che una riflessione sulla patria è possibile solo in seguito alla perdita di essa o a una distanza da essa. Il significato di patria diventa chiaro nel momento in cui esso viene a dissolversi, quando si perdono la coincidenza e l'armonia tra l'immagine di noi stessi e l'ambiente che ci circonda, quando la compagine del reale non coincide più con l'immediata realtà. In poche parole, quando la realtà esterna e quella interiore divergono³.

Dalla separazione tra realtà interiore e contesto esteriore risulta una minaccia per l'identità. Il concetto di identità appare quindi strettamente legato a quel sistema di coordinate che formano la struttura di un individuo. Le stesse coordinate che, se vengono a mancare, fanno crollare il fulcro dell'essere, ciò che definisce il singolo, cioè la sua identità. Al tem-

² All'interno del saggio si fa riferimento al concetto di 'straniamento' come a una de-automatizzazione della percezione della realtà; viene seguita principalmente la definizione di 'ostranenie' di Šklovskij, teorizzata nel suo scritto del 1917 *L'arte come procedimento*, Todorov 1968: 71-94.

³ Der Begriff der Fremdheit hängt von der Definition von Heimat ab, wobei Heimat überhaupt erst aus dem Verlust oder zumindest aus der Distanz heraus definiert werden kann. Heimat wird einem erst bewußt, wenn man sie nicht mehr hat. [...] Überschaubar wird Heimat erst, wenn das Realitätsgefüge, aus dem heraus wir denken und reagieren, sich nicht mehr mit der unmittelbaren Wirklichkeit deckt [...], wenn äußere Realität und innere Befindlichkeit auseinanderklaffen (Mitgutsch 1997: 8, 9).

po stesso sono la sensazione di perdita e il riconoscimento della (propria) diversità a portare a una presa di coscienza della propria identità. Per Anna Mitgutsch i concetti di estraneità, patria e identità sono non solo strettamente legati tra di loro, ma uniti da una sorta di consequenzialità, di rapporto subordinato tra l'uno e l'altro, come se fossero tre passaggi necessari, concatenati. L'esperienza dell'estraneità risulta possibile solo in relazione al suo opposto, ovvero al concetto di patria. La patria come luogo natio diventa spunto di riflessione e ancor più presa di consapevolezza solo quando questa viene a mancare, quindi solo in seguito all'esperienza dell'estraneità. Proprio durante il processo di straniamento, dovuto alla perdita delle strutture di supporto, conosciute, ritenute familiari, l'individuo prende consapevolezza della propria identità, cioè esattamente nell'attimo in cui questa appare minacciata. Mitgutsch afferma che quando viene a mancare tutto quel sistema di coordinate utili a tenere in piedi un'esistenza (e con essa anche una lingua), lo straniero riconosce nella propria diversità la sua vera identità⁴.

3. Una poetica dello straniamento in *Straniera ovunque*

Anna Mitgutsch⁵, voce del panorama letterario austriaco del secondo dopoguerra, spicca per il suo marchio narrativo, a cavallo tra le grandi dicotomie quali memoria ed esilio, identità e alterità, amore e violenza. Non solo nella sua produzione saggistica, come visto sopra, ma anche nei suoi testi narrativi i temi da lei trattati ruotano sempre attorno alla condizione di estraneità, al sentirsi costantemente scollegati, al di fuori della dimen-

⁴ Denn wenn der Verlust des eigenen Koordinatensystems auch die Gefahr des Identitäts- und Sprachverlusts in sich trägt, so erfährt der Fremde andererseits auch im schmerzlichen Anderssein seine Identität umso schärfer, denn sie kommt aus einem anderen Umfeld und spiegelt sich in keiner Geste, keinem Wort, keinem Wir-Sagen mehr. Heimat wird am heftigsten fühlbar im Schmerzen um den Verlust und nur erahnbar in der Angst vor dem Verlust der Geborgenheit (ibid: 9, 10).

⁵ Anna Mitgutsch nasce a Linz nel 1948. Studia Germanistica e Anglistica all'Università di Salisburgo e ottiene il Dottorato di Ricerca nel 1974 con una tesi sulla lirica inglese contemporanea. Inizialmente intraprende la carriera accademica ma dal 1985, anno di pubblicazione del suo primo romanzo, si afferma come libera scrittrice, dedicandosi esclusivamente all'attività letteraria. Dopo aver sposato un uomo di fede ebraica si converte all'ebraismo e vive da trenta anni tra Linz e Boston.

sione spazio-temporale, alienati dalla realtà del presente e in conflitto con il passato. L'autrice colloca se stessa – e così anche i suoi personaggi – in una posizione distanziata, marginale, di confine, perché è proprio da un'angolazione obliqua, osservando le cose in maniera trasversale, che si può guadagnare uno sguardo ampio, e quindi critico, sul tutto. Durante gli anni accademici Mitgutsch dedica saggi e contributi scientifici ad autori quali Sylvia Plath, Marlen Haushofer, Paul Celan e alla letteratura americana e israeliana. Anche la sua esperienza personale si riflette costantemente, seppur mai in maniera esplicita, nella sua opera. La stessa autrice, convertitasi all'ebraismo in seguito al suo matrimonio, vive da trent'anni a cavallo tra Austria e Stati Uniti.

Nel panorama letterario austriaco, soprattutto negli anni '80-'90, risuona una spiccata attenzione alle tematiche legate all'identità, all'(in)capacità espressiva e alla condizione dell'io al margine, soprattutto in seguito all'esperienza della guerra. Tra questi Ilse Aichinger, che già nel suo scritto *Meine Sprache und Ich* (1968) tematizza una riflessione sul linguaggio e sull'esistenza in una condizione liminale, costruisce tutta la sua tarda opera su un progressivo ammutolimento della parola. Anche Friederike Mayröcker si colloca a pieno nel dibattito letterario del secondo dopoguerra, costruendo un complesso corpus poetico sulla coincidenza dell'atto dello scrivere con la dispersione dell'identità, mettendo in atto la scrittura come nomadismo, metamorfosi. Per lei il presupposto fondamentale è la rinuncia alla parola parlata, in quanto il travestimento delle parole, nella lingua altrui, non può che creare afasia, afonia.

L'intera opera di Mitgutsch appare permeata dall'esperienza della soglia⁶, i protagonisti conducono esistenze liminali, sono tutti stranieri ovunque e trovano una loro appartenenza nella non appartenenza⁷. Il luogo (non luogo) dei suoi romanzi è una zona intermedia, una terra di passaggio, una condizione di transizione e trasformazione o attesa. Così

⁶ A tale proposito, in particolare sul tema del liminale, si rimanda al lavoro di Francesco Magris *Al margine*, il quale ricostruisce una fenomenologia del margine, cogliendone sia i punti salienti che le contraddittorietà: «il termine [margine] racchiude una componente oppositoria ovvero assume un significato chiaro solo se contrapposto a quel suo alter ego rivale e definito come "centro". Senza un "centro" verrebbe meno pure la ragione d'essere del "margine" o della "periferia", in quanto tali categorie prendono vita e hanno ragione di essere solo all'interno di uno spazio [...] dotato di un operatore chiamato "distanza" o "norma" che misura lo scarto» (Magris 2015: 12).

⁷ Schneider 2000: 18.

come l'instabilità topografica caratterizza l'ambientazione, anche i personaggi rifuggono a ogni inquadramento. È ad esempio la storia di *Abschied von Jerusalem* (*La voce nel deserto*, 1995), ambientata a Gerusalemme in un pericoloso tracciato di confine, che vede un'europa con origini ebraiche e residente negli Stati Uniti, convertitasi all'ebraismo dopo un'educazione cattolica, innamorarsi di un giovane armeno, il quale si rivelerà essere un terrorista palestinese. Il romanzo *Ausgrenzung* (1989) racconta di una madre e del figlio autistico, del precario equilibrio della loro convivenza; o ancora *Haus der Kindheit* (*Casa della nostalgia*, 2000) in cui si narra la storia dell'amore per la propria patria, accentuato e alimentato da una vita in esilio, dove il protagonista, arredatore di interni, invece di ridare un'anima alle case abitate dagli altri, vive la sua esistenza nell'attesa di tornare in Austria per riappropriarsi della propria di casa, quella della sua infanzia.

Tra tutti i suoi scritti il romanzo *In fremden Städten* (*Straniera ovunque*) del 1994 è il più chiaro esempio di poetica dello straniamento, della non appartenenza come principio motore di un'esistenza sempre in bilico, a cavallo tra due continenti, tra due lingue, tra due identità. Dopo 16 anni trascorsi in Austria, vissuti risparmiandosi completamente e nell'attesa che arrivasse il giorno della fuga, la protagonista Lillian decide, con una scusa piuttosto banale, di lasciare marito e figli e tornare nel suo paese d'origine, l'America. Con l'«irrequietezza topografica» (Schneider 2000: 24) tipica dei personaggi di Mitgutsch, Lillian vive fin da subito il suo trasferimento in Tirolo come condizione provvisoria, convinta di poter costruire un ponte stabile tra Europa e America. La lenta presa di consapevolezza dell'impossibilità e della non appartenenza né all'uno né all'altro mondo la fa precipitare lentamente in una condizione di progressiva alienazione dalla realtà. La sua è la storia di un'esistenza costantemente divisa, sempre a cavallo, al limite, dove il senso di appartenenza si delinea solo attraverso la sua negazione, separata dal "troppo" da una parte e il "mai abbastanza" dall'altra. Così Lillian descrive la sua condizione:

[...] io parlo la tua lingua senza accento, appartengo a voi altri ma non senza riserve, perché appartengo anche a questo posto, a questo continente dal quale voi altri partite come stranieri che lasciano un luogo di villeggiatura. Ma lei, a quale luogo apparteneva? Da molto tempo non lo sapeva più con certezza. Solo quando qualcuno le toglieva l'opportunità di decidere, il tuo posto è questo, ma certo che sei una di noi!, allora lei sentiva nel proprio intimo un'ostinata certezza: no, qui sono un'estranea, il mio posto è quello dove non

sono! (Mitgutsch 1996: 7)⁸

Come afferma Grünhild Schneider (2000: 19), «il Fra, cronotopo del desiderio e della paura, luogo paradigmatico della *coincidentia oppositorum*, di fuga e nostalgia, è estraneo ad ogni certezza e potenzialmente senza frontiere». Esattamente nel luogo di mezzo – o nel luogo dove non è, come citato sopra –, in una dimensione scollegata a un'appartenenza spazio-temporale, e quindi di potenziale libertà dalla costrizione di scegliere da quale parte stare, la protagonista si trova a suo agio. Mitgutsch mette in scena la marginalità secondo la definizione di bell hooks, cioè non più come un qualcosa «che si spera di perdere – lasciare o abbandonare – via via che ci si avvicina al centro, ma [...] [come] un luogo in cui abitare [...] da cui guardare, creare, immaginare alternative e nuovi mondi» (hooks 2020: 68). Non a caso il romanzo si apre con la classica situazione di attesa, nella zona franca per eccellenza: l'aeroporto. È proprio qui, o meglio, è solo qui, in uno spazio-tempo neutro, senza terra ferma sotto ai piedi, che Lillian si sente in pace, o finalmente allineata con se stessa:

Solo adesso, a undicimila metri sopra l'Atlantico, le due parti che l'animavano e che altrove si erano sempre negate, stavano pacificamente sedute insieme, quella che era stata fino a lì e quella che doveva diventare subito dopo il saluto all'arrivo o forse prima ancora, al controllo passaporti, mentre tutte le altre schegge separate e non vissute del suo io-fantasma premevano diventando a un tratto immaginabili, un futuro possibile simile ai frutti su un albero che potevano essere colti e assaggiati, felice sogno infantile di onnipotenza. (Mitgutsch 1996: 27, 28)⁹

⁸ Ich spreche deine Sprache akzentfrei, ich gehöre zu euch, aber nicht ohne Vorbehalt, denn ich gehöre auch noch hierher, zu diesem Kontinent, den ihr verlaßt wie Fremde einen Urlaubsort. Wohin gehörte sie? Sie war sich schon seit langem nicht mehr sicher. Nur wenn ihr jemand die Entscheidung abnehmen wollte: Hierher gehörst du, zu uns natürlich!, dann wußte sie es mit trotziger Gewißheit: Nein, hier bin ich fremd, ich gehöre dahin, wo ich nicht bin! (Mitgutsch 1994: 8).

⁹ Im Flugzeug fühlte sie sich wohl. Nirgends war die Einsamkeit so rein und so vollkommen, unbehelligt selbst von der Landschaft. Im Flugzeug war sie aufgehoben wie im Asyl, zwischen zwei Erfahrungen von Bodenlosigkeit. Dahinter und davor war ihr Leben brüchig wie ein morsches Seil, und wenn es riß, konnte es beides sein, Befreiung oder freier Fall auf einen fremden, harten Boden (*ibid*: 32).

Attraverso una successione di flashback, in un'alternanza di presente, passato e idealizzazioni sul futuro, l'autrice delinea progressivamente il profilo della protagonista, svela lati intimi della sua esistenza, le ferite profonde, l'inettitudine che ha immobilizzato la sua vita attuale, l'ingenuità che la muove verso una speranza prossima.

La condizione di ogni straniero, che sia esso esiliato, e/immigrato per necessità o semplicemente per scelta, implica un confronto tra il bagaglio delle proprie abitudini, tradizioni e lingua con la realtà del paese ospitante. La conseguenza è che esso ora non appartiene, come afferma Schneider

né alla sua patria (non più e forse mai più) né al nuovo paese ospitante (non ancora e forse mai). Deve sistemarsi in uno spazio neutro tra due entità ben definite. Spesso questo spazio neutro appare nella sua ambiguità del né...né, come un ostacolo, ma può diventare il luogo privilegiato del sia...sia, un luogo di confronto, di incontro, un passaggio al nuovo. (Schneider 2000: 15)

La condizione di straniera ha ingabbiato Lillian nell'esistenza del "né...né", consumando fino a esaurire ogni sua energia vitale, atrofizzandola nell'attesa di un futuro ritorno, incatenata nel disagio del presente. Lei non vede nella vita all'estero l'opportunità di progettare ex novo se stessa senza il peso del passato, ma inizia una progressiva alienazione dalla realtà, la dissociazione dal presente e la nostalgia per tutto ciò che ha lasciato nel suo mondo oltre Oceano:

la vita ritenuta soddisfacente da tutti gli altri, per Lillian implicava una lenta atrofizzazione, che stava consumando tutta la sua energia per opporvi resistenza e per rimanere fedele a se stessa, giacché ogni parola e ogni esperienza la conducevano dentro a una condizione di assenza. Tutto l'esistente le dimostrava che lei non era considerata, non era prevista, contemplata in alcun progetto, e comunque non come quella lei era. E questa condizione di assenza si era stesa insieme alla crescente nostalgia per i luoghi e le persone rimpiante, fino a diventare una presenza così forte, così vivida, che al confronto tutto il reale e persino la propria famiglia le apparivano come un'ombra. (Mitgutsch 1996: 19)¹⁰

¹⁰ Sie hatte verstanden, daß das Leben, das alle anderen für ausreichend hielten, für Lillian ein langsames Schrumpfen bedeutete und sie ihre ganze Kraft brauchte, um sich dagegen zu wehren und an sich selber festzuhalten. Denn je-

Il Leitmotiv che accompagna tutto il romanzo non è solo la sensazione di estraniamento estesa a condizione costante durante la vita della protagonista, ma anche e soprattutto la *Sprachlosigkeit*, letteralmente l'assenza o la mancanza della lingua. Il sentirsi ovunque straniera è sempre mediato dalla questione linguistica tanto che, andando avanti con la lettura, si capisce che la condizione di non appartenenza che pervade Lillian non è tanto legata a un luogo geografico, ma risiede invece nell'abitare una lingua che non è la sua. La lingua diventa metafora di accoglienza, la lingua diventa casa. Dopo il trasferimento in Europa la protagonista si trova divisa tra

due vite, e nessuna incondizionatamente sua, due lingue [...]. Talvolta, quando aveva nostalgia di casa, le era parso che gli anni trascorsi nella lingua a lei straniera l'avessero privata della parte più grande e importante della vita. [...] crescere dei figli con il sostegno dell'ambiente circostante invece che di nascosto e contro le norme vigenti; venire accolti dalla propria lingua nei momenti di grande solitudine. (*Ibid*: 8)¹¹

È la lingua quindi ad accogliere, a consolare; non tanto un paese o una città. La lingua è quel luogo non geografico ma intimo che trasmette la sensazione di casa, quella dimensione da abitare che definisce la vera appartenenza a un posto. Non a caso la progressiva perdita di coordinate sia spazio-temporali che interiori coincide parallelamente con lo sgretolamento delle parole, con il dissolversi di costrutti grammaticali ed espressioni nella sua mente, con l'immediatezza espressiva che si va atrofizzando tanto quanto cresce la distanza da quel luogo definito patria. Quando ancora

des Wort und jede Erfahrung führte sie mitten in eine Abwesenheit hinein. Alles vorhandene zeigte ihr, daß sie nicht mitgemeint war, nicht vorgesehen, in keinem Plan, jedenfalls nicht so, wie sie war. Und diese Abwesenheit weitete sich aus mit der wachsenden Sehnsucht nach Orten und Menschen, die sie vermißte, und war am Ende die stärkste Gegenwart, so gegenwärtig, daß alles Wirkliche, selbst die eigene Familie, sich dagegen wie Schatten ausnahm (*ibid*: 23).

¹¹ Zwei Leben und keines vorbehaltlos ihr Besitz, zwei Sprachen [...]. Manchmal, wenn sie sich nach Hause sehnte, was es ihr vorgekommen, als hätten die Jahre in der fremden Sprache sie um den größten, wichtigsten Anteil ihres Lebens gebracht, denn vieles ließ sich nie mehr wiederholen: Kinder großzuziehen mit der Unterstützung ihrer Umgebung anstatt verstohlen, gegen ihre Normen; von der vertrauten Sprache aufgefangen zu werden in Augenblicken großer Einsamkeit (*ibid*: 9).

viveva in America Lillian era molto abile nella scrittura, componeva versi e vinceva concorsi di poesia; una volta trasferitasi in Europa abbandona la sua attività e questo processo di inaridimento della lingua procede di pari passo con la sua inettitudine, con la sua profonda resistenza a crearsi una nuova vita nel paese da lei scelto. La perdita della scrittura è quindi la metafora concreta del suo straniamento, la conseguenza reale della sua alienazione dalla realtà attuale attraverso il dissolversi dell'ultimo appiglio al suo passato. Cerca di scrivere in un quaderno, come un esercizio costante per mantenere in vita quel suo mezzo troppo soggetto però ai cambiamenti del suo animo, «qui conservava i miseri resti di un precedente talento che stava inaridendo, forse era già svanito, come faceva a saperlo se da tanti anni viveva separata dalla sua lingua e da un mondo che si allontanava e sbiadiva sempre più?» (*ibid*: 9)¹². Al tempo stesso la non piena padronanza della sua nuova lingua, il tedesco, la porta a essere sempre scollegata nel tempo, a un ritardo costante nella reazione di espressione che presto si trasforma in un ammutolimento, e quindi alla sua resa nella battaglia quotidiana della comunicazione:

Le mancava la difesa pronta dell'ironia, l'umorismo disarmante, il piacere dell'altra lingua. Formulava lentamente nella sua testa le frasi e le esprimeva troppo tardi perché potessero spiazzare il prossimo. Nella conquista delle parole lei era sempre perdente e il suo ammutolire equivaleva a una capitolazione. (*Ibid*: 21)¹³

L'esperienza della sua alienazione spazio-temporale scioglie parallelamente i contorni delle forme linguistiche, tanto che l'estraneità percepita in ogni sfumatura della sua vita prende forma attraverso un progressivo processo di distaccamento dalla propria lingua, arrivando quasi a perderla – e di conseguenza con essa a perdere anche se stessa. Al tempo stesso il suo barcamenarsi nelle fondamenta di una nuova lingua la rende goffa e

¹² Hier hortete sie die kragen Reste einer früheren Begabung, die am Versiegen, vielleicht schon längst verschwunden war, wie sollte sie das wissen, wo sie seit vielen Jahren abgeschnitten lebte von ihrer Sprache und einer Welt, die immer ferner rückte und dabei verblaßte (*ibid*: 10).

¹³ Es fehlte ihr die schnelle Gegenwart der Ironie, der entwaffnende Humor, es fehlte ihr die Freude an der anderen Sprache. Schwerfällig formulierte sie die Sätze in ihrem Kopf und brachte sie zu spät vor, um damit noch zu überraschen. Den Kampf um Worte verlor sie immer, und ihr Verstummen glich einer Kapitulation. (*ibid*: 25).

insicura, arrabbiata per la sua incapacità di espressione, ammutolita dalla perdita non solo della sua abilità retorica, ma anche e soprattutto della sua identità linguistica e personale. Quando una volta in volo tira fuori il suo taccuino convinta con esso di riprendere in mano anche la sua vita e la sua lingua proprio da dove l'aveva lasciata, si rende conto che né il suo io né le sue parole esistono più. È mutata lei come persona, così come la sua lingua:

Ma colei che doveva scrivere era un'altra, non era quella che per quindici anni si era fatta seppellire da una vita mediocre, bensì la ventiquattrenne, la studentessa, sicura di sé, abile, dotata di notevoli capacità linguistiche e vincitrice di concorsi di poesia. Quella Lillian esisteva ancora? Oppure era sopravvissuta soltanto quell'altra che non avrebbe mai più saputo reagire spontaneamente, sempre troppo cortese o troppo sgarbata e che ammutoliva in mezzo alla frase quando leggeva sul volto della gente la fatica di comprenderla? Quella che non sapeva come continuare e si impappinava mentre gli altri la incoraggiavano annuendo, quella che soffocava la rabbia e rimaneva senza parole, come diavolo si dice, una sola parola, scomparsa, una frase intera, la quintessenza di un crollo di detriti linguistici maldestramente accumulati, mai stati veramente un patrimonio ma solo materiale preso in prestito [...]. Niente era importante, niente contava più, lei era assente da ogni frase e ogni frase era superflua, avrebbe solo voluto ammutolire. (*Ibid*: 26)¹⁴

Il radicalizzarsi dell'incomunicabilità e l'impotenza espressiva delineano un conflitto identitario esteso, che trascende i conflitti legati alla non appartenenza a una nazione, a una cultura o a una lingua, allargandosi

¹⁴ Doch die, die schreiben mußte, war eine andere, nicht jene, die sich fünfzehn Jahre lang von einem Durchschnittsleben hatte begraben lassen, sondern die Vierundzwanzigjährige, die Studentin, selbstsicher, gewandt und sprachbegabt, Gewinnerin von Lyrikwettbewerben. Gab es die noch? Oder war nur die Lillian geblieben, die nie mehr spontan reagieren konnte, die entweder zu höflich war oder zu schroff und die verstummte, mitten im Satz, wenn sie das angestrengte Verstehenwollen in den Gesichtern sah? Die nicht weiterwußte und steckenblieb, während die anderen aufmunternd mit den Köpfen nickten, die sprachlos an ihrer Wut erstickte, wie sagt man bloß, ein einziges Wort, verschwunden, ein ganzer Satz, der reinste Erdrutsch unsicher angehäuften Sprachgerölls, nicht ganz in ihr Besitz, nur Baumaterial, das ihr geliehen war [...]. Nichts war mehr wichtig, sie fehlte in jedem Satz, und jeder Satz war überflüssig, am liebsten wäre sie überhaupt verstummt (*ibid*: 31, 32).

presto a una condizione esistenziale. Lo straniamento che dilaga all'interno di Lillian, supportato nel racconto da un continuo alternarsi del tempo narrativo tra passato, presente e futuro, rivela in realtà – soprattutto una volta rientrata in America – che il luogo in cui lei si sente perennemente straniera non è in fondo l'Europa o un'altra lingua, ma semplicemente se stessa.

Non è un caso che quando incontra Alan, un musicista americano in tournée in Austria, ha la sensazione di conoscerlo già, proprio perché parlano la stessa lingua, posseggono lo stesso linguaggio, non solo di parole, ma di gesti, allusioni, bagaglio culturale, aneddoti di un paese. Lui è per lei la sensazione di casa. Torna così la questione dell'abitare una lingua e al tempo stessola connessione con una possibile definizione di "casa" (intesa qui sia come *Heim*, che come *Heimat*, luogo natò), che appare quella dimensione non per forza fisica ma che parla all'animo un gergo conosciuto:

Quella volta in albergo a Salisburgo, aveva detto ad Alan: Mi sei così familiare, la tua voce, il tuo accento, ogni gesto, tutto di te è come il ricordo di casa. Fu soprattutto quella familiarità alla quale ripensò in seguito, la facilità con la quale riuscivano a parlare senza preamboli e con la quale, altrettanto spontaneamente, sapevano tacere, lei non aveva dovuto spiegare niente, sembrava che ciascuno percepisse quello che l'altro stava pensando. Lui interpretava correttamente i suoi silenzi e intuiva dietro le sue parole quello che lei taceva. (*Ibid*: 83)¹⁵

La relazione con Alan, o meglio la fantasia che Lillian si era creata attorno alla sua figura, è il giusto pretesto per lasciare finalmente l'Europa e ricrearsi una vita oltre oceano, ma si rivela molto presto una pura illusione, un abbaglio. Una volta detto definitivamente addio all'amante, viene meno il motore narrativo, che tra flashback e rimandi al passato ruota attorno al momento presente in funzione del tanto atteso incontro con Alan. Quando questo cade, perché lui non ha intenzione né di iniziare una relazione, né

¹⁵ Damals, im Hotel in Salzburg, hatte sie zu Alan gesagt: Du bist mir so vertraut, deine Stimme, dein Akzent, jede Bewegung, alles an dir ist wie eine Erinnerung an zu Hause. Diese Vertrautheit war es vor allem, an die sie später denken mußte, wie übergangslos und leicht sie reden konnten, und mit derselben spannungslosen Selbstverständlichkeit konnten sie schweigen, sie hatte nichts erklären müssen, es schien, als ob sie beide spürten, was der andere dachte. Er deutete ihr Schweigen richtig und hörte hinter ihren Sätzen Worte, die sie verschwiege (*ibid*: 105).

di accoglierla in maniera stabile nella sua vita, il romanzo inizia a sfaldarsi, perdendo direzione narrativa e coesione psicologica: Lillian precipita senza freni in una sensazione progressiva di estraneità ormai amorfa e sempre più assoluta, che la paralizza in un'inefficienza ad agire, dilagando infine in un vero e proprio straniamento totalizzante.

Lillian aveva da tempo perso la nozione di quello che si poteva o non si poteva tollerare, dov'era il limite e quali erano le regole. Solo chi non aveva mai oltrepassato il limite, non aveva mai trasgredito le regole, pensò, poteva essere sicuro. Niente di quello che capitava alle altre accadeva come per lei senza uno sfondo, su un palcoscenico vuoto, crescendo a dismisura, fuori da ogni contesto, non incasellabile né spiegabile come le catastrofi o i miracoli, troppo grande per la vita, troppo bizzarro per la realtà. Era scomparso tutto quel fitto intreccio di persone, nessuna insostituibile, di luoghi, strade e indirizzi, di negozi, entrate, semafori e incroci, niente era significativo preso in se stesso ma nell'insieme formava una rete che l'aveva accolta e le aveva assegnato un posto e un significato. Nessun passo o una parola o una singola azione erano più ovvi in questo vuoto, tutto poteva essere così o diversamente, niente era più sicuro, nemmeno lei stessa, non c'era più un'immagine di lei, in qualunque istante poteva scomparire dalla terra, volatilizzarsi, prosciugarsi, diventare invisibile, e tutto quello che aveva vissuto e acquisito in quindici anni veniva contagiato da questo logoramento, niente era più incrollabile. (*Ibid*: 100)¹⁶

¹⁶ Lillian hatte längst die Sicherheit verloren, was man sich noch, was man sich nicht mehr gefallen lassen durfte, wo die Grenzen lagen und was die Regeln waren. Nur jene, die nie Grenzen überschritten, nie Regeln verletzt hatten, dachte sie, konnten sicher sein. Nichts, was ihnen zustieß, geschah wie bei ihr ohne Hintergrund, auf leerer Bühne und wurde maßlos und beziehungslos, nicht einzuordnen, unerklärbar wie Katastrophen oder Wunder, zu groß fürs Leben, zu bizarr für die Wirklichkeit. Das ganze dichte Gewebe von Menschen, keiner für sich unersetzlich, von Orten, Straßen und Adressen, Geschäften, Eingängen, Ampeln und Straßenecken, nichts an sich bedeutsam, aber alles zusammen ein Netz, das sie gehalten und ihr Platz und Bedeutung vorgeschrieben hatte, war verschwunden. Kein Schritt, kein Wort, keine einzigen Handlungen war mehr selbstverständlich in diesem Vakuum, alles konnte so sein oder ganz anders, nichts war gesichert, auch sie selber nicht, es gab kein Bild von ihr, sie konnte jederzeit vom Erdboden verschwinden, verdampfen, vertrocknen, unsichtbar werden, und alles, was sie erlebt, was sie in fünfzehn Jahren erworben hatte, wurde von der Auszehrung angesteckt, nichts was mehr unverrückbar (*ibid*: 126, 127).

In sostanza si tratta di farsi carico del passato per costruire un futuro, imparare a riconoscere l'alterità nell'identità e anche l'identità nell'alterità, ovvero capire che si è estranei anche a se stessi, e che si è sostanzialmente stranieri ovunque. Una volta tornata in America riaffiorano in Lillian, da espressioni sentite per strada o da pubblicità viste di sfuggita, sensazioni familiari, di quella familiarità spesso agognata che si trasforma prestissimo in un nodo asfissiante che le crea solo fastidio, inquietezza e disprezzo verso tutto ciò che prima, e ora di nuovo, torna a essere casa, alla quale però non appartiene più:

Forse questo è anche il mio problema, osservò Lillian, fin dall'inizio non ho mai saputo a quale posto appartenessi. Lillian aveva desiderato ardentemente tutto quello che in Europa non era riuscita a trovare ma della cui esistenza era sicura e che era parte di lei stessa, forse la parte più importante: la lingua, i paesaggi, gli oggetti quotidiani carichi di esperienze vissute, cose d'importanza vitale, il passato. E molto di ciò che per lei non aveva mai contato l'aveva dimenticato da tempo. Nel corso degli anni aveva cancellato dalla memoria tutto ciò che del suo paese non corrispondeva alla propria identità. Adesso, pur non avendolo richiamato, emergeva con prepotenza, in un modo di dire sentito in giro, nelle esperienze insignificanti del quotidiano, nella pubblicità alla televisione, in Lisa. (*Ibid*: 155)¹⁷

All'immagine fantasticata di come sarebbe stata la sua vita una volta tornata alle sue origini, si oppone una realtà completamente diversa: «Passò davanti alle vetrine, alle tavole calde, alle fermate della metropolitana – niente era estraneo e nuovo, e niente familiare. Tutto questo l'ho già visto e lasciato perdere, pensò Lillian, giace in fondo a tutte le vecchie cose abbandonate» (*ibid*: 139)¹⁸. In fondo lo aveva sempre saputo che: «Ciò che la

¹⁷ Vielleicht ist das auch ein Problem, meinte Lillian, daß ich von Anfang an nirgendwo hingehörte. Sie hatte sich gesehnt, nach allem, was sie in Europa nirgends fand und von dem sie wußte, daß es existierte und Teil von ihr war, der wichtigste vielleicht: die Sprache, die Landschaft, tägliche Gegenstände, an denen Erlebtes hing, Lebenswichtiges, Vergangenheit. Und vieles, was ihr nie etwas bedeutet hatte, war längst vergessen. Alles an ihrem Land, das ihrem Wesen nicht entsprach, hatte sie im Lauf der Jahre aus der Erinnerung getilgt. Jetzt drängte es sich ungerufen wieder auf, in einer Redewendung, die sie auffing, in unbedeutenden Erlebnissen des Alltags, in Werbespots im Fernsehen, bei Lisa (*ibid*: 198).

¹⁸ Sie ging auf Schaufenstern vorbei, an Imbißstuben, an U-Bahn-Stationen – nichts war ihr fremd und neu, und nichts vertraut. Das habe ich alles schon

sconvolgeva era sapere che nel proprio paese non si sarebbe mai sentita a casa e in Europa sarebbe comunque rimasta una straniera» (*ibid*: 111)¹⁹.

La perenne condizione di alienazione dalla realtà, di straniamento e scollegamento dal qui e ora ha portato Lillian a essere sempre nel tempo e nel luogo sbagliato, in anticipo o in ritardo, seppur di poco, e a perdere quindi e addirittura perdersi in un tempo di passaggio, in un luogo di mezzo che l'ha sempre di più allontanata dalla sua vita reale e dalle sue potenzialità nel viverla in maniera funzionale: «Sono sempre stata perdente, [...] sia che aspettassi sia che, infine, stufa delle attese, mi costringessi a dei cambiamenti che comunque arrivano troppo tardi o troppo presto, e tutte le volte ho finto per perdere anche quel poco che avevo, per di più rendendomi colpevole» (*ibid*: 143)²⁰.

È curioso notare come, proprio quando torna nei suoi luoghi di sempre, lì dove non è – o meglio non dovrebbe essere – più straniera, inizia il suo inesorabile processo di straniamento. Una volta a casa, una volta ritrovata la sua lingua, agognata come un'ancora di salvezza, Lillian perde il controllo di tutti quei dettagli, le redini di un'esistenza vissuta sempre al di fuori, sempre al limite, e precipita in una condizione parallela, di straniamento completo e inevitabile dalla realtà e dal presente. Del resto questa alienazione l'aveva caratterizzata fin da bambina, ma solo ora comprende che dipende solo da se stessa e non da ciò che la circonda:

Quel cadere fuori dalla realtà, quel momento in cui aveva inizio la sensazione irreversibile di estraneità, risaliva a prima delle feste e dei ricevimenti in Europa. Era un'esperienza già vissuta da bambina, al campo giochi, a scuola o quando di sera era rimasta a lungo a leggere sotto la lampada della cucina. Improvvisamente la pagina diventava di un bianco abbagliante, come un campo di neve sotto un sole spietato, le lettere si sollevavano inarcandosi come un graticcio nero contornato dai colori dell'arcobaleno, gli oggetti si distorcevano proiettando le loro ombre dalle pieghe più assurde sulle pareti fino al soffitto. Persino le

gesehen und zurückgelassen, dachte sie, es liegt am Grund der alten abgelegten Dinge. (*ibid*: 177).

¹⁹ Was sie entsetzte, war das Wissen, daß sie im eigenen Land heimatlos sein würde, während sie in Europa eine Fremde war (*ibid*: 141).

²⁰ Ich habe immer nur verloren, sagte sie zu Lisa, gleich, ob ich wartete oder schließlich des Wartens überdrüssig Veränderungen erzwang. Dann war es immer zu spät oder zu früh, und jedesmal habe ich das bißchen, was ich hatte, auch noch verloren und mich obendrein noch schuldig gemacht (*ibid*: 182).

persone potevano tramutarsi in quel modo irrigidendosi in posizioni irreali, ma era un'allusione dei sensi, nient'altro che una chiarezza acutissima e perturbante che separava le cose da loro stesse. Per la prima volta Lillian comprese che dipendeva da lei, almeno in parte, che la sua estraneità l'avrebbe accompagnata ovunque e l'avrebbe sempre colta di sorpresa. Si voltò verso la parete nera di vetro e si trovò faccia a faccia con se stessa, come allo specchio. Prima di riconoscersi, realizzò come la dovevano vedere gli altri: un viso scarno dalle ombre profonde, scostante, solitario e tormentato. (*Ibid*: 157, 158)²¹

I brevi momenti di lucidità sono caratterizzati da un lento riappropriamento della lingua, della sua lingua madre che appare come un appiglio in un mondo – e in un'esistenza, la sua – ormai senza quasi più coordinate, dove barcamenarsi alla ricerca spietata di un'appartenenza (geografica sì, ma soprattutto linguistica) appare come una battaglia quotidiana, forse già persa in partenza. Ma almeno Lillian ha la lieve sensazione che la lingua stia riprendendo a funzionare, a traghettare ricordi e sensazioni, le parole tornano a vivere. Sono attimi fugaci, illusioni momentanee che le danno la sensazione temporanea di ritrovamento di se stessa, prima di ricadere di nuovo e inesorabilmente nel vortice dello straniamento:

Lillian trascorse la mattina seguente a scrivere. Per il momento erano solo appunti, ma le parole erano molto più maneggevoli di

²¹ Das Fallen aus der Wirklichkeit, dieser Moment, in dem das Fremdsein anfang und unumkehrbar wurde, ging weiter zurück als zu den Partys und Empfängen in Europa. Schon als Kind hatte sie es erlebt, mitunter auf dem Spielplatz, in der Schule, oder wenn sie am Abend lange unter der Küchenlampe gelesen hatte. Dann war das Blatt Papier mit einem Mal grellweiß geworden wie ein Schneefeld unter einer erbarmungslosen Sonne, die Buchstaben hatten sich emporgewölbt wie schwarze Gitter mit Regenbogenfarben an den Rändern, die Gegenstände hatten sich verzerrt, und ihre Schatten waren mit absurden Knicken über die Wände zur Zimmerdecke gesprungen. Selbst Menschen konnten sich derart verwandeln und in unwirklichen Stellungen erstarren, doch es war keine Sinnestäuschung, nur eine überscharfe, unheimliche Klarheit, die die Dinge von sich selber trennte. Zum erstenmal begriff sie, es lag an ihr, zum Teil zumindest lag es an ihr, ihr Fremdsein, würde sie überall begleiten und sie immer wieder unvermutet überfallen. Sie drehe sich der schwarzen Wand des Fensters zu und stand sich wie im Spiegel gegenüber. Bevor sie sich erkannte, sah sie sich so, wie andere sie sehen mußten: ein hageres Gesicht mit tiefen Schatten, abweisend, einsam und gequält (*ibid*: 201, 202).

prima, anche se appena sotto la superficie, sotto un velo trasparente, giacevano le altre parole, quelle della lingua straniera che cercavano di farsi spazio. Con un udito insolitamente fine, nelle ultime settimane aveva captato e recepito frasi, aveva notato che singole locuzioni che risvegliavano echi lontani e che vecchie parole dimenticate da tempo abbandonavano timidamente i loro rifugi per entrare nella luce della sua coscienza, dapprima impacciate ma tanto più inviolate, fresche come fiori appena sbocciati che si possono odorare e toccare nella loro turgida integrità. In quei giorni di perdita, la lingua era l'unico ambito in cui riusciva a sopravvanzare, a guadagnare qualcosa che poteva lasciare proliferare in una molteplicità che rasentava la ricchezza. Non è vero che le parole non utilizzate si atrofizzano, pensò, è una paura immotivata, esse si inabissano come i ricordi e continuano a esistere a livello latente conservando per il futuro ciò che è lontano e fugace con una chiarezza irraggiungibile per una memoria senza parole. [...] Eppure, malgrado la sua mania di scoprire parole, la distanza tra esse e gli oggetti non si cancellava mai, nemmeno per un istante. La lingua appena ritornata in vita era soltanto un giocattolo dentro il quale lei frugava per svago. E alla fine, stanca, rinunciò e nel rilegger trovò soltanto singole parole e locuzioni che rimanevano slegate da ogni contesto, incolori, e non avevano alcun senso. (*Ibid*: 164, 165)²²

²² Den nächsten Vormittag verbrachte Lillian mit Schreiben. Es waren vorerst nur Notizen, aber die Wörter waren viel leichter bei der Hand als früher, obwohl direkt unter der Oberfläche, wie unter einem durchscheinenden Schleier, die anderen Wörter der fremden Sprache lagen und sich dazwischendrängten. Hellhörig hatte sie in den letzten Wochen von überall her Sätze aufgenommen und gespürt, wie einzelne Wendungen Resonanzen weckten, wie alte Wörter, die sie längst vergessen hatte, aus ihren Schlupfwindeln ans Tageslicht ihres Bewußtseins krochen, anfangs noch ungelent, doch um so unberührter, so frisch wie eben Aufgeblühtes, das man in seiner prallen Unverbrauchttheit riechen und fühlen kann. Die Sprache war der einzige Bereich in diesen Tagen des Verlusts, wo sie etwas hinzugewann, etwas, das sie wuchern lassen konnte in einer Vielfalt, die an Reichtum grenzte. Es ist nicht richtig, dachte sie, daß Wörter, die man nicht benutzt, verkümmern, die Angst war unbegründet, sie tauchen unter wie Erinnerungen und leben im Verborgenen weiter, und sie bewahren Fernes, Flüchtiges mit einer Deutlichkeit für später auf, die das Gedächtnis ohne Worte nicht besäße. [...] Doch trotz ihrer Manie, Wörter zu entdecken, schloß sich der Abstand zwischen ihnen und den Gegenständen nie auch nur einen Augenblick lang. Die neu belebte Sprache war nur Spielzeug, in dem sie selbstvergessen wühlte. Und schließlich gab sie ermüdet auf und fand beim Durchlesen nur einzelne Namen und Wendungen, die sich ohne Zusammenhang farblos ausnahmen und keinen Sinn ergaben (*ibid*: 209, 210).

Sulla scia di questo offuscamento psico-emotivo, l'autrice inscena un finale altrettanto nebbioso e fugace, poco chiaro nelle azioni concrete della protagonista che, colta quasi da un'epifania dal risvolto negativo-distruttivo, appicca il fuoco nel soggiorno della casa del padre bruciando dei fogli scritti. I nodi non sciolti che hanno legato la sua esistenza rimangono non chiari, non trovano né una spiegazione né una risoluzione. O forse invece è proprio questa la loro unica risoluzione: l'annientamento. In questo gesto estremo Lillian brucia le parole, uccidendole, e con esse uccide anche se stessa.

E all'improvviso, dopo tutto quel silenzio, i sentimenti la travolsero, abbandono e rabbia, odio e dolore, e la investirono con una furia che lei non riuscì a sopportare senza ribellarsi. Appallottolò i fogli scritti, li strappò, li buttò sul pavimento e in quel momento le venne un'illuminazione. Andò a prendere i trucioli dal camino e dei ceppi freschi, non si concesse neppure un minuto per riflettere, non doveva più avere riguardi, era stata liberata da ogni legame. L'accendino era a portata di mano sulla mensola del camino. Non ebbe il tempo di pensare, lo ammazzo, affrettò le mosse delle mani per precedere il dolore, per mettersi al riparo dalla paura dell'abbandono. Non provò orrore quando udì crepitare il fuoco, al massimo dello stupore per la sua bellezza, forse un attimo di sollievo nell'osservare come lambiva agilmente la marezzatura dei trucioli. Solo quando avanzò sulla moquette espandendosi ovunque, Lillian fu colta da una paura panica, come quella degli animali di fronte al fuoco. Non era pronta, non l'aveva programmato. Il fumo la spinse verso la porta. Solo nel gelido vento della notte le ritornò nelle membra il calore, si mise a correre e per la terza volta quel giorno scese alla spiaggia, mentre Dennis la sirena cominciava a ululare. (*Ibid*: 182)²³

²³ Und plötzlich, nach der langen Stille, stürzten die Gefühle über sie herein, Verlassenheit und Wut, Haß, Schmerz, so heftig, daß sie es nicht ertragen konnte, ohne sich zu wehren. Sie knüllte die beschriebenen Blätter zusammen, zerriß sie, warf sie auf den Boden und hatte einen Einfall. Sie holte Späne vom Kamin und frische Holzscheite und nahm sich keine Zeit zu überlegen, sie brauchte keine Rücksicht mehr zu nehmen, man hatte sie von jeder Zugehörigkeit befreit. Das Feuerzeug lag griffbereit auf dem Kaminsims. Sie hatte nicht die Zeit zu denken, ich bring ihn um, sie beeilte sich, um mit ihren Handgriffen ihrem Schmerz zuvorkommen, sich gegen ihre Angst vor der Verlassenheit zur Wehr zu setzen. Sie empfand kein Entsetzen, als sie das Feuer knistern hörte, höchstens Erstaunen über seine Schönheit, vielleicht einen Augenblick Erleichterung bei seinem Anblicke, wie es geschmeidig über die Maserung der Späne leckte. Erst als es sich

4. Abitare due lingue

Il saggio "In zwei Sprachen leben" (2005), scritto da Mitgutsch qualche anno dopo la pubblicazione del suo romanzo *Straniera ovunque*, appare per molti versi una sorta di prosieguito, o meglio chiarificazione di tanti punti lasciati in sospeso dalla narrazione, quasi un tentativo di spiegare indirettamente quelle domande rimaste aperte e che lasciano il lettore inevitabilmente perplesso. La riflessione teorica sulla questione del poter o meno abitare due lingue si apre con la metafora di un'altalena, con il movimento di un pendolo, di un dondolare perpetuo tra paesi, culture e sistemi linguistici diversi che porta a una traduzione senza fine, il cui compito risiede proprio nel trovare un equilibrio in questo oscillare continuo. Equilibrio e armonia che per Mitgutsch sono impossibili da raggiungere, in quanto non esiste un luogo neutro, non c'è una terra di nessuno tra il "non ancora lì" e il "non più là"²⁴. In particolare questa impossibilità di convivenza e coincidenza tra due o più sponde, l'incapacità di trovare un equilibrio, risiede principalmente nella lingua. Essendo i sistemi linguistici dei circuiti chiusi, a se stanti, che a nulla rimandano fuor che a se stessi, non creano collegamenti con una lingua altra e quasi non permettono la convivenza di due o più lingue, in quanto nessuna (nuova) lingua può colmare il vuoto che crea l'altra con la sua assenza²⁵. Quindi il meccanismo che si instaura tra

in den Teppichboden fraß und auseinanderlief, packte sie blinde Angst, wie sie die Tiere vor dem Feuer haben. Der Rauch trieb sie zur Tür. Erst in der Kühle des Nachtwinds kehrte die Wärme in ihre Glieder zurück, und sie begann zu laufen, sie lief zum dritten Mal an diesem Tag zum Strand, während in Dennis die Sirene zu heulen anfang (ibid: 232, 233).

²⁴ «In zwei Sprachen zu leben, gleichzeitig oder in einer ständigen Pendelbewegung zwischen Ländern, Kulturen, Sprachsystemen, kommt einem Übersetzen ohne Ende gleich, einem Übersetzen, das unbemerkt, im Lauf der Zeit zu einem nicht wegzudenkenden Teil der Existenz wird, als verbrächte man das Leben auf einer Schaukel und die fast unausführbare Aufgabe sei es, das Gleichgewicht auf dieser Schaukel zu halten, eine Harmonie zu erreichen, die nicht gelingen kann, denn es gibt keinen neutralen Ort, kein Niemandsland des Noch-nicht-dort aber Nicht-mehr-da» (Mitgutsch 2005).

²⁵ Dieses nicht ständig bewußte, sicherlich befruchtende aber auch zwiespältige Hin und Her zwischen den Sprachen kann deshalb zu keinem Gleichgewicht kommen, weil jedes Sprachsystem in sich geschlossen auf nichts außer sich selbst verweist, sich nicht komplementär dem anderen hinzufügen läßt, sondern das andere ausschließt, jedes andere als fremd, überflüssig und störend abwert, so daß keines der beiden (weil hier von zwei Sprachsystemen die Rede sein soll) die

due lingue diverse è lo stesso che si percepisce quando si lascia un paese per un altro: non c'è punto di contatto, non c'è comunicazione, ogni sistema linguistico, così come ogni luogo geografico, è un sistema in sé chiuso, che automaticamente esclude l'altro, e lo esclude nel momento in cui afferma se stesso²⁶.

Alla luce di queste riflessioni appare più che lecita l'inerzia che coglie Lillian appena arrivata in Europa. La storia della sua vita risulta da questa prospettiva una legittima rappresentazione dell'impossibilità di conciliazione e convivenza tra lingue, culture e paesi diversi. L'incomunicabilità che la attanaglia è l'esempio lampante della lacuna che si apre in una lingua quando inizia a insediarsi un'altra. L'alienazione che caratterizza la sua vita, il progressivo straniamento che la porta a una condizione di perenne distacco dalla realtà è la conseguenza immediata del divario che si apre nel tentativo di conciliare due mondi, due vite, due identità. Risiede qui la resistenza, o l'incapacità di Lillian nel processo di assimilazione nel nuovo mondo. Nel suo *Versuch über das Fremdsein (Saggio del sentirsi estranei, 1997)* Mitgutsch afferma, giustificando così indirettamente l'esistenza fallimentare della "straniera ovunque" e chiarendo il dubbio che inevitabilmente coglie il lettore sul motivo per cui, pur avendo tutte le carte in regola, questa si oppone quasi intenzionalmente a non sfruttare la possibilità di crearsi una nuova vita nel paese da lei scelto, che

L'assimilazione è una trappola che fa dello straniero comunque un perdente. In sostanza non può esserci un'assimilazione riuscita perché

Lücken füllen kann, die das jeweils andere durch seine Abwesenheit reißt (*ibid*).

²⁶ Alla posizione sostenuta da Mitgutsch nel suo saggio, che delinea il multilinguismo come un ostacolo, come un'impossibilità di conciliazione tra le lingue e quindi causa di un perenne stato di divisione interiore, si oppongono le maggiori teorie sul multi- o plurilinguismo dei primi anni 2000. Primo tra tutti Steven G. Kellman afferma che «il multilinguismo arricchisce» (Kellman 2007: 9). Per uno sguardo più ampio sul multilinguismo, sulla scrittura in un'altra lingua e sull'autotraduzione si rimanda al testo di Arndt, Naguschewski e Stockhammer *Exophonie. Anderssprachigkeit (in) der Literatur* (2007), che analizza il modellamento e le conseguenze del multilinguismo in autori di diversi contesti storico-geografici. Lo studio di Yasemin Yildiz, *Beyond the Mother Tongue: The Postmonolingual Condition* (2011) propone invece uno sguardo più recente sul dibattito, posizionando il multilinguismo e il monolinguisimo non in un rapporto di dicotomia, ma presentando i due fenomeni in una cornice di coesistenza, definita dalla tensione continua tra le due parti, coniando l'espressione di «postmonolingual condition».

un'assimilazione completamente riuscita non sarebbe nient'altro che una totale perdita d'identità, preceduta dall'ammissione della propria inferiorità e dei più alti valori dell'altra cultura. (Mitgutsch 1997: 90)²⁷

Questa affermazione funge quasi da giustificazione al fatto che Mitgutsch quasi non lasci ai suoi personaggi la libertà di trovare una propria collocazione anche in un posto altro, sebbene questi si ritrovino estranei anche a loro stessi. Sorge così una domanda spontanea, cioè cosa sia in fondo più fallimentare, se concedersi a un processo di assimilazione e vivere una vita al centro del proprio presente, oppure opporsi facendo resistenza a ogni tipo di abbandono per mantenere in qualsiasi modo la propria identità di origine, e finire poi in un fallimento esteso a tutta la vita per non averla vissuta, per essere sempre rimasti al limite, sulla soglia di un luogo geografico, di uno spazio temporale e quindi identitario.

Secondo Mitgutsch, come non è possibile una vera e propria assimilazione, non è fattibile neppure una comunanza tra stranieri, perché lo straniero si autoesclude, o meglio «deve escludersi per mantenere quell'estraneità che lo distingue. E proprio perché nessuna alterità è uguale all'altra, non è possibile un senso comune di estraneità fra gli stranieri» (*ibid*: 96)²⁸. Lillian infatti decide a un certo punto di non condividere più i suoi pensieri neppure con un'amica, anche lei americana emigrata in Austria, che, a differenza sua, vede nel nuovo mondo una grande potenzialità di reinvenzione e rinnovamento della sua vita²⁹. Questa è la rappresentazione massima della solitudine dello straniero, il quale pur condividendo con altri la stessa condizione al di fuori del suo spazio di origine, della lingua e di tutto quel bagaglio culturale comune, rimane un' entità isolata nel suo modo di affrontare l'esistenza attuale.

²⁷ Assimilation ist eine Falle, die den Fremden in jedem Fall zum Verlierer macht. Im Grund kann es keine geglückte Assimilation geben, denn die restlos vollzogene Assimilation wäre nichts anderes als vollkommener Identitätsverlust, dem das Eingeständnis der eigenen Minderwertigkeit und des höheren Wertes der an deren Kultur vorausgegangen wäre (Mitgutsch 1997: 13).

²⁸ Denn auch der Fremde schließt sich aus, er muß sich ausschließen, um sich die Fremdheit, die ihn ausmacht, zu erhalten. Und weil keine Fremdheit der anderen gleicht, ist ein Wir selbst unter Fremden nicht möglich (*ibid*: 23).

²⁹ Questa posizione di apertura che si differenzia radicalmente da quella di Lillian rimanda a pieno alla teoria di Kellman, che vede nel translinguismo un grande potenziale, «una forma di autogenerazione, un volontario rinnovamento della propria identità da parte di un individuo» (Kellman 2007: 38).

5. Conclusioni

Il romanzo *In fremden Städten (Straniera ovunque)* è il racconto di una giovane donna la cui esistenza viene permeata e paralizzata dal progressivo passaggio da una semplice condizione di straniera a quella di uno straniamento dilagante e totalizzante. In questo processo l'impotenza espressiva si rivela strutturale così come l'estraneità: entrambe condannano Lillian a un isolamento che non ammette deroghe.

Il radicalizzarsi dell'incomunicabilità e l'impossibilità di esprimersi a fondo delineano un conflitto identitario esteso, che trascende i conflitti legati alla non appartenenza a una nazione, a una cultura o a una lingua, allargandosi presto a una condizione esistenziale. Per Lillian il suo essere straniera perde progressivamente aderenza alla contingenza allargandosi a condizione esistenziale. Questo radicalizzarsi dell'estraneità e dell'incomunicabilità delinea un conflitto identitario più totalizzante, che trascende la realtà e i conflitti concreti legati alle relazioni instabili o ai problemi linguistici. Il luogo dove lei si sente straniera non è l'Europa, ma la realtà stessa; la lingua che non riesce a parlare non è il tedesco, ma quella che Ingeborg Bachman definisce "la lingua brutta" della vita (Bachmann 2011: 119).

Lo straniamento che dilaga al suo interno, supportato nel racconto da un continuo alternarsi del tempo narrativo tra passato, presente e futuro, rivela in realtà – soprattutto una volta rientrata in America – che il luogo in cui lei si sente perennemente straniera non è in fondo l'Europa o un'altra lingua, ma semplicemente se stessa.

Il tentativo, che si rivela poi fallimentare, di riappropriarsi della lingua attraverso la ripresa dell'attività di scrittura una volta tornata in America rispecchia il desiderio più intimo di ritrovare la sua vera identità, di attribuire valore e significato a un'esistenza sempre al limite e mai dalla giusta parte. Lillian proietta nell'azione dello scrivere la possibilità (forse l'unica) di "restituire il senso alla vita", sottraendola "all'automatismo della percezione", tipico del procedimento artistico dell'*ostranenie* descritto da Šklovskij³⁰. Kellman sostiene che il translinguismo operi una sorta di distacco emancipante e talvolta liberatorio. Soprattutto il lato liberatorio e in particolare il potenziale creativo insito in questo fenomeno può essere definito come il veicolo privilegiato delle dinamiche dello straniamento, le quali formano l'esperienza estetica stessa:

³⁰ Todorov 1968: 71-94.

operare con una lingua straniera è un modo ovvio di defamiliarizzare l'espressione verbale e il lavoro dei translingui, più di quello di gran parte di altri scrittori, evidenzia e sfida il suo stesso medium, crea l'ostacolo alla scioltezza, cioè il carattere distintivo dell'estetico. (Kellman 2007: 45)

Lo straniamento, essenziale all'arte, è possibile però solo accettando una vita da stranieri nella realtà che si abita. Come afferma Mitgutsch in un'intervista rilasciata nel novembre 2017 per *Il Manifesto*

se si osservano le cose da una posizione piuttosto marginale, dall'esterno, ci si ritrova nella posizione dell'"Altro", che non "appartiene" e che, proprio per questo, è in grado di mettere in dubbio tutto. Il vantaggio sta nel fatto che proprio da questa ottica si riconoscono cose che coloro che sono assimilati non possono vedere. Lo svantaggio è che così si diventa un emarginato, e non si vive mai la piacevole sensazione del "Noi", della possibile appartenenza.

Bibliografia

- Agazzi, Elena (ed.), *Luoghi non comuni. Contrasti nella letteratura austriaca contemporanea*, Torino, S. Zamorani, 2000.
- Aichinger, Ilse, *Meine Sprache und Ich. Erzählungen*, Franckfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1978.
- Arndt, Susan - Naguschewski, Dirk - Stockhammer, Robert (eds.), *Exophonie. Anderssprachigkeit (in) der Literatur*, Berlin, Kadmos, 2007.
- Bachmann, Ingeborg, *Letteratura come utopia. Lezioni di Francoforte*, trad. it. Vanda Perretta, Milano, Adelphi, 2011.
- hooks, bell, Nadotti, Maria, *Elogio del margine. Scrivere al buio*, Milano, Tamu, 2020.
- Kellman, Steven G., *Scrivere tra le lingue*, trad. it. Franca Sinopli, Enna, Città Aperta Edizioni, 2007.
- Latini, Micaela, "Bisogna avvicinarsi al limite e a confini per poter conoscere", intervista ad Anna Mitgutsch, *Il Manifesto*, 22 novembre 2017, <https://ilmanifesto.it/bisogna-avvicinarsi-ai-limiti-per-poter-conoscere/> (ultimo accesso 20/10/2021).
- Magris, Francesco, *Al Margine*, Milano, Bompiani, 2015.
- Mitgutsch, Anna, *In fremden Städten*, München, dtv, 1994.
- Ead., *Straniera ovunque*, trad. it. Barbara Griffini, Milano, Feltrinelli, 1996.
- Ead., "Versuch über das Fremdsein", *Die Rampe. Hefte für Literatur*, 2/1997.
- Ead., "In zwei Sprachen leben", *Wiener Zeitung*, 14 maggio 2005, https://www.wienerzeitung.at/startseite/archiv/136119_In-zwei-Sprachen-leben.html (ultimo accesso 20/10/2021).
- Ead., *Die Grenzen der Sprache. An den Rändern des Schweigens*, St. Pölten, Salzburg, Wien, Residenz Verlag, 2013.
- Schneider, Grünhild, "La scelta della soglia. Esistenze liminali nell'opera di Anna Mitgutsch", *Luoghi non comuni. Contrasti nella letteratura austriaca contemporanea*, ed. Elena Agazzi, Torino, S. Zamorani, 2000.
- Todorov, Tzvetan (ed.), *I formalisti russi*, Torino, Einaudi, 1968.
- Yildiz, Yasemin, *Beyond the Mother Tongue: The Postmonolingual Condition*, New York, Fordham University Press, 2011.

L'autrice

Linda Puccioni è Assegnista di Ricerca e Docente a contratto di Letteratura Tedesca presso il DFCLAM (Università di Siena). Ha conseguito

il Dottorato di Ricerca presso il *Promotionsstudiengang Literaturwissenschaft* della LMU di Monaco di Baviera. I suoi ambiti di ricerca si concentrano principalmente sulla letteratura della Jahrhundertwende, in particolare sull'opera di Hugo von Hofmannsthal (*Farbensprachen. Chromatik und Synästhesie bei Hugo von Hofmannsthal*, K&N, 2019), sul rapporto tra letteratura e arti figurative, sulle forme di artificio in letteratura e su autrici austriache del secondo Novecento.

Email: linda.puccioni@unisi.it

L'articolo

Data invio: 30/10/2021

Data accettazione: 31/03/2022

Data pubblicazione: 30/05/2022

Come citare questo articolo

Puccioni, Linda, "Tra alienazione e straniamento. *Straniera ovunque* di Anna Mitgutsch", *Straniamenti*, Eds. S. Adamo - N. Scaffai - M. Pusterla - D. Watkins, *Between*, XII.23 (2022): 267-291, www.betweenjournal.it

Alberto Savinio's *Angelica o la notte di maggio*. Techniques of Estrangement between Fantastic and Surrealism

Giancarlo Riccio

Abstract

In this essay, we take into consideration the relationship between the concept of “phantasmic” developed by Savinio in his writings on art, that of “marvelous” proposed by Breton (compared with various definitions of the fantastic), and the dissolution of the traditional novel carried out in *Angelica or the night in May* (1927). Thus, we aim to analyze some stylistic and narrative techniques through which the alienating process is implemented in the writing of Savino. Attention is focused, above all, on issues and forms related to the questioning of optical-perspective normality and on the relationships between alternative reality paradigms. Finally, an attempt is made to develop a satisfactory interpretation of Savinio's anti-novel through a comparison with Sklovsky's reflections in order to highlight its structural ambiguity.

Keywords

Estrangement; Perspectivism; Fantastic; Surrealism; Comic

Angelica o la notte di maggio di Alberto Savinio. Le tecniche dello straniamento tra fantastico e surrealismo

Giancarlo Riccio

Introduzione

Te n'eri accorto che avevo in te una grande fiducia, nelle tue doti di scopritore? E come no! Tu, così pratico, preciso, speditivo, non potevi mancare dall'afferrare la Verità per il naso, inchiodarla con le spalle al muro, presentarla agli spettatori: "Eccola qui, o signori, questa Verità che andate cercando per mari e per monti. L'ho sorpresa nel luogo meno sospetto, in mezzo alla via più diritta, più chiara, dove nessuno si sarebbe sognato di andarla a cercare. La ho ghermita e ve la presento: mirate, o signori, quanto è brutta questa grande ricercata, mirate!". (Savinio 1979: 96)

Il barone Felix von Rothspeer, "protagonista" del romanzo di Alberto Savinio *Angelica o la notte di maggio*, qui si rivolge al servitore Arno, restituendoci l'impressione di stare invece apostrofando il lettore, una tipologia ben specifica di lettore "borghese" che l'autore aveva ben presente. La «Verità», in questo romanzo, non può costituirsi in modo tanto fluido né presentarsi «agli spettatori» in modo tanto diretto, non può essere «afferrata per il naso» o «inchiodata al muro». Il discorso della Verità, nella scrittura di Savinio, è sempre tortuoso e ambivalente (Pedullà dice che Savinio è uno scrittore «*hermaphrodito*», Pedullà 2004: 1149-59), il suo percorso si presenta sempre intervallato da vertiginose discese ed aspre risalite. Non appena si creda raggiunta la cima ariosa e chiara di un olimpo di certezze si viene scrollati giù come i celebri titani esiodei¹; così, quando si

¹ Figure che ritornano nella sua attività pittorica, come nei dipinti *Batisseurs du paradis* (1929) e *Olimpici e titani* (1950); cf. Vivarelli 2003: 22, 38.

è convinti ormai di essersi perduti nell'abisso più oscuro della cecità e del silenzio, il bagliore oscillante della coscienza o della memoria intervengono per riportarci nelle maglie del linguaggio e della comunicazione. Il procedimento straniante può inquadrarsi perfettamente negli intervalli fra alture e abissi, in un continuo ribaltamento tra la forma e l'informe², tra polo della normalità e polo dell'anormale, in un delirio che non ha tregua proprio perché la differenza precisa tra punto di riferimento e punto di deragliamento va sfumando continuamente fino ad annullarsi del tutto. Proprio su questo aspetto l'articolo vorrebbe soffermarsi: con quali modalità viene concretizzato questo processo di straniamento tutto particolare, attraverso quali tecniche discorsive e quali procedimenti retorici, e quali rapporti tutto questo può intrattenere con il concetto di *depaysement* e quello di «meraviglioso» fondamentali nel discorso surrealista bretoniano. Una particolare attenzione sarà dedicata ai fenomeni della comicità (in tutta la vasta gamma di sfumature che questa può conoscere nel testo) e dell'elemento soprannaturale, nel tentativo di definire il ruolo di questi elementi nel più ampio contesto del procedimento straniante³.

² Savinio, nella *Prefazione a Tutta la vita* del 1946, prende le distanze da un certo tipo di surrealismo: «Il surrealismo per quanto io vedo e per quanto so, è la rappresentazione dell'informe ossia di quello che ancora non ha preso forma, è l'espressione dell'incosciente ossia di quello che la coscienza non ha ancora organizzato. Quanto a un surrealismo mio, se di surrealismo è il caso di parlare, è esattamente il contrario di quello che abbiamo detto, perché il surrealismo, come molti miei scritti e molte mie pitture stanno a testimoniare, non si contenta di rappresentare l'informe e di esprimere l'incosciente, ma vuole dare forma all'informe e coscienza all'incosciente» (2011: 11). Come vedremo, anche se solo attraverso brevi accenni, il surrealismo "puro" non può essere ridotto al solo «rappresentare l'informe». La ricerca dei surrealisti si arroverà proprio attorno a queste problematiche, e sul come restituire il funzionamento del meccanismo del pensiero inconscio, attraverso la scrittura automatica, per poi unificarlo con il resto della «personalità» psichica e sociale (Breton 1966; 1983). Potremmo riassumere le differenze in quest'altro modo: mentre il discorso surrealista, almeno nella sua fattispecie teoria bretoniana, cerca di isolare i due momenti, ossia quello della rappresentazione dell'informe attraverso l'automatismo e la sua reintegrazione nel discorso della coscienza, in Savinio questi due momenti sono restituiti sinteticamente in un solo gesto, già mescolati nella sua scrittura ibrida e, proprio per questo, *hermaphrodita*.

³ Nella nostra ricerca effetti stranianti ed effetti fantastici si sono spesso presentati come fenomeni paralleli dal punto di vista formale/percettivo, a prescindere dalla presenza di temi e figurazioni soprannaturali o di per sé connotabili come

Inoltre, focalizzare l'attenzione sui motivi e le immagini legati ai fenomeni dell'ambiguità dello sguardo, della deformazione prospettica e della continua fluttuazione dei punti di vista ci aiuterà a penetrare nel cuore del processo con cui Savinio riesce a rendere "strani" oggetti, soggetti e situazioni e a realizzare la visione metafisica del reale.

1. L'antiromanzo, il «meraviglioso» e il «fantasmico»: tra fantastico e surrealistico.

Dopo il processo dell'atteggiamento materialista, ci sarebbe da fare il processo dell'atteggiamento realista [...] che si ispira al positivismo da San Tommaso ad Anatole France, mi sembra davvero avverso a qualsiasi slancio intellettuale e morale. Ne ho orrore, perché è fatto di mediocrità, di odio, di piatta sufficienza. È da un tale atteggiamento che derivano oggi tutti questi libri ridicoli, queste commedie insultanti [...] la chiarezza che confina con la stupidità, la vita dei cani [...] Una curiosa conseguenza di questo stato di cose è, per esempio, l'abbondanza di romanzi [...] Il carattere circostanziale, inutilmente particolare, di ognuna delle loro notazioni, mi fa pensare che si divertano alle mie spalle [si riferisce allo stile dei romanzieri]. Non mi fanno grazia della minima esitazione del personaggio: sarà biondo, come si chiamerà, l'incontreremo per la prima volta d'estate? [...] il solo potere discrezionale che mi sia lasciato è quello di chiudere il libro, ed è quello che faccio, più o meno alla prima pagina. E le descrizioni! Niente è paragonabile al nulla delle descrizioni; è il puro e semplice sovrapporsi delle illustrazioni di un catalogo, e l'autore prende sempre più confidenza, approfitta dell'occasione per rifilarmi le sue cartoline, cerca di strappare il mio consenso su una serie di luoghi comuni [...]. (Breton, 1966: 13-4)

Il gran rifiuto bretoniano nei confronti del romanzo tradizionale, in particolare della forma aneddotica e descrittiva che caratterizzerebbe questo genere, sembra guidare anche Savinio nella scrittura di *Angelica o la notte di maggio*, portata avanti tra il 1919 e il 1920 (e pubblicata nel 1927).

Infatti, la demolizione dei luoghi comuni, di quelli che Šklovskij de-

"irreali". Ci siamo appoggiati, per quanto riguarda questo discorso, ad alcune teorie che vedono nell'oscillazione percettivo-conoscitiva, risultato tipico dello straniamento così come inteso da Šklovskij, l'elemento fondante del fantastico.

finisce «movimenti abituali e inconsci» attraverso i quali «l'oggetto [della percezione] si inaridisce» (Šklovskij 1976: 81), e la costruzione dell'incertezza e dell'oscillazione percettiva che possano restituire effettivamente il «vedere» le cose per la prima volta al di là delle meccaniche del riconoscimento⁴ passa attraverso un fenomeno tipico della temperie modernista (e surrealista): la decostruzione dell'assetto tradizionale del romanzo. Una decostruzione tutta particolare che, come cercheremo di mostrare, non punta alla dissoluzione totale delle forme (questo era il verbo, almeno in teoria, dei futuristi), bensì a un tentativo di riformulare in modo del tutto nuovo (e quindi rivelatorio) il rapporto tra queste forme e la realtà.

Angelica o la notte di maggio è stato definito «il più surrealista dei suoi [di Savinio] antiromanzi» (Cirillo 2016: 82)⁵. Qui Savinio si mostra come «scrit-

⁴ «Così la vita scompare trasformandosi in nulla. L'automatizzazione si mangia gli oggetti, il vestito, il mobile, la moglie e la paura della guerra [...] Ed ecco che per restituire il senso della vita, per "sentire" gli oggetti, per far sì che la pietra sia di pietra, esiste ciò che si chiama *arte*. Scopo dell'arte è di trasmettere l'impressione dell'oggetto, come "visione" e non come "riconoscimento"; procedimento dell'arte è il procedimento dello "straniamento" degli oggetti [...] *l'arte è una maniera di "sentire" il divenire dell'oggetto, mentre il "già compiuto" non ha importanza nell'arte*» (Šklovskij 1976: 82). Svetlana Boym, in un suo articolo sull'opera del grande formalista russo, più che un allontanamento dell'oggetto rappresentato artisticamente dalla realtà, vede lo straniamento come un processo di «mediazione»: «In *L'arte come procedimento* di Šklovskij (1917), lo straniamento appare più come uno strumento di mediazione tra arte e vita. Rendendo strane le cose, l'artista non le sposta semplicemente da un contesto quotidiano all'interno di una cornice artistica; aiuta anche a "restituire la sensazione" alla vita stessa, a reinventare il mondo, a sentirlo come nuovo. Lo straniamento è ciò che rende artistica l'arte, ma allo stesso modo rende la vita quotidiana vivace, o degna di essere vissuta» (Boym, 1996: 81). Il concetto di mediazione è, a nostro avviso, fondamentale per capire a fondo l'arte di Savinio.

⁵ Silvana Cirillo definisce il romanzo una «rivisitazione straniata e ridanciana del mito di Amore e Psiche» (2016: 82), mentre Pedullà «una dissacrazione comica dell'antico mito» (2004: 1160); non si può non essere d'accordo nell'individuare una preponderante caratterizzazione comica dell'opera, anche se non la definiremmo ridanciana, tenendo conto di quanto l'umorismo saviniano si colori sempre di un nero a tratti amaro a tratti velenoso (di questo si era ben accorto Breton, che inserisce Savinio nella sua *Anthologie de l'humour noir* del 1939). Potremmo precisare con Filippo Secchieri: «Sarebbe tuttavia inesatto e gravemente riduttivo supporre che, in virtù dell'attitudine ironica che ad essa si accompagna, la scrittura allegra di Savinio si risolva *ipso facto* in una scrittura divertente, intesa a suscitare il riso o il sorriso dei suoi fruitori, la derisione delle *res* e delle *personae*

tore d'avanguardia», e lo è soprattutto nel momento in cui interrompe di continuo la narrazione per denudare i procedimenti narrativi che la strutturano, non solo per inceppare i meccanismi usuali della percezione e della scrittura, ma anche e soprattutto per deridere questi meccanismi. Il testo è costituito da una serie di quadri, di scene isolate che molto spesso vengono semplicemente giustapposte senza tener conto dei nessi cronologici e causali che dovrebbero strutturare un discorso "normale"⁶. Qui vediamo come dialoghi enigmatici tra personaggi che si fatica sempre a riconoscere (a meno che non ci siano indicati prima di ogni frase, secondo l'uso delle sceneggiature teatrali)⁷ si alternano a scene completamente staccate, sia sul piano spaziale che su quello temporale, in un fluire di discontinuità:

Nella lancia svelta parata la poppa di tappeti, il barone sospirava:
«O Psyche! O Psyche! Psyche!».

Di là dai giardini fioriti di luci, passò rapidissimo un treno illuminato a festa.

Sollevandosi a stento sui cuscini:

«Arno» esclamò – vero che quella fanciulla è bellissima?».

«Ja, Herr Baron.»

prese ad oggetto o semplicemente intercettate nel corso del suo incedere ludico e decostruttivo. Mai come in questo caso parrebbe necessario appellarsi alla proverbiale serietà del gioco, alla verità ulteriore dell'atto finzionale; o, su altro piano, alla frattura post-rabelaisiana tra comico e allegria che per Kundera qualifica la moderna parabola della letteratura occidentale» (Secchieri 1998: 21).

⁶ Per quanto riguarda il Savinio musicista, quello di *Chants de la mi-mort*, Giuseppe Montesano mette in risalto sia il gesto della dissoluzione delle forme sia quello del *pastiche*: «Le note di sala al concerto parigino, scritte dallo stesso Savinio in francese, sono chiarissime: la musica di Monsieur Savinio vive nell'orizzontalità che ha rotto la gabbia del contrappunto, rifiuta di essere "armoniosa" e si presenta al contrario come una musica "disarmonizzata"; è costruita a blocchi separati che si spostano e si ripetono a piacere o a caso, come in un Cage percorso nella Belle Époque; e soprattutto è una musica che comprende ogni genere di suono o di rumore, e "tutto ciò che l'orecchio immagina o ricorda": i ritornelli scemi, i ritmi ossessivamente familiari, i rulli di tamburo, le melodie che imitano canzonette famose, la musica burlesca, i motivetti da fiera e "l'inno di Garibaldi": lasciando che il tutto sfoci, "nella forma più volgare", in una partitura fatta di "grida, di appelli, di singhiozzi, di rumori e soprattutto – soprattutto! – di danze, di danze, di danze!"» (Montesano 2007: 5).

⁷ Sull'importanza dell'elemento teatrale in Savinio pittore cfr. Vivarelli 2003: 12.

«Perfetta, divina?»
«Ja, Herr Baron.»
«Vero che dal tempo degl'Iddii replica più fedele della divina Psiche
non era
comparsa tra i mortali?»
«Nein, Herr Baron.»
«Come, Nein!»
«Non era volevo dire, signor barone.»
«Temevo tu ti fossi invecchiato un'altra volta.»
«Come dice?...»
Il fischio di una locomotiva fende la notte. (Savinio 1979: 19)⁸

Oltre ad essere isolati rispetto a qualsiasi riferimento circostanziale (che non sia assolutamente generico) che ci permetta di capire dove e quando si svolga la scena rappresentata, i dialoghi non mostrano alcun legame nei passaggi tra una battuta e l'altra e si presentano come estremamente criptici, non soltanto per noi, ma anche e soprattutto per gli interlocutori stessi («Come dice?...»); ci sarà possibile intuire il significato della frase del barone («Temevo tu ti fossi invecchiato un'altra volta») soltanto quando avremo il quadro completo della situazione, in cui risulta probabile stabilire una stretta connessione tra l'innamoramento del barone e un suo "ringiovanimento" (non tanto anagrafico, quanto percettivo-esistenziale)⁹.

⁸ Non a caso, nel primo *Manifesto*, Breton (1966: 38) indica il dialogo come forma predisposta alla messa in scena del linguaggio surrealista.

⁹ Si prendano in considerazione anche tutti gli episodi di cui è protagonista la madre di Angelica, dove risulta sempre difficile individuare quale personaggio sia in scena. La madre di Angelica, inoltre, ha un ruolo fondamentale per quanto riguarda la riemersione di quella dimensione oscura e misteriosa che riposa al di sotto della superficie quotidiana, così come evidenzia Silvana Castelli delineando le diverse configurazioni dello sguardo nell'opera di Savinio. Castelli individua due diversi tipi di «cecità»: «Lo stesso mito che visita Angelica, del resto, è proprio quello di Amore che per definizione è cieco, di una cecità precisamente contraria a quella dei banchieri, dei genitori e dei giudici. La pupilla di questi ultimi, infatti, è diventata una lente durissima, inattraversabile specchio, mentre le pupille di Angelica e di Amore sembrano rivolte solo all'interno, verso l'oscuro e ardente luogo del desiderio» (1982: 69). La madre si presenta, nell'universo mitico-psichico saviniano, come una figura ambivalente e si trova a racchiudere in sé sia l'istanza trasgressiva del desiderio sia quella repressiva, quasi fosse un elemento mediatore tra la dimensione profonda dell'immaginario e quella del simbolico: «È evidente che nessuno meglio della madre può assumere su di sé i due termini perché è

Il paradigma percettivo usuale viene così completamente stravolto, e il lettore, pur trovandosi di fronte a un testo breve, è costretto a ritornare più volte su ogni frase e su ogni immagine per tenere le fila del discorso e non cadere in un completo disorientamento¹⁰.

Così leggiamo in un saggio di Luigi Fontanella, uno dei più acuti scritti su *Angelica o la notte di maggio*:

Una scrittura aleatoria presenta al suo interno l'affrancamento da qualunque riferimento situazionale. Il non riferimento può essere però anche un riferimento policentrico, ovvero può significare la possibilità, da parte di Savinio, di condurre il suo lettore verso una serie infinita e inaspettata di direzioni che egli stesso può scegliere e perseguire. Ecco allora che l'opera può diventare paradossalmente l'*àtopos* di tutti i luoghi possibili e immaginabili (o immaginari), proprio perché in essi viene a riflettersi e proiettarsi tutta la casistica desiderante del soggetto pensante e scrivente. In questo caso acquista estrema importanza l'elemento della *curiosità* inappagata dell'autore, che proprio nell'intento di voler chiarificare (clarificare) il magma della sua immaginazione, apre tutta un'immensa area dell'Altrove, dove le piste portanti si decodificano e moltiplicano, in un gioco (in buona parte anche mistificante) di specchi che non riflettono oggetti e persone, ma *sono essi stessi* altri campi magnetici di nuove azioni e combinazioni del filo narrativo [...] facendo in modo che l'osservatore

certamente lei, che per il bambino incarna la maggiore repressione, a presentargli anche la forma stessa del desiderio» (*ibid.*: 63).

¹⁰ Mentre *Angelica* dorme il suo sonno ad occhi aperti (vedremo poi i possibili significati di questo sonno lucido) il lettore viene sempre tenuto sveglio, l'apparato percettivo-cognitivo non può adagiarsi sulle solite coordinate ed è costretto a ricostruire ogni volta il «paradigma di realtà» (Lugnani 1983) cui si trova di fronte: «Perde il sonno anche il lettore di *Angelica o la notte di maggio*» (Pedullà 2004: 1160). La stessa situazione si ritrova in un altro testo che, soprattutto dopo le riflessioni di Šklovskij, è diventato esemplare perfetto della scrittura romanzesca straniante, e che fa della rivelazione metaletteraria dell'«artificio» il pungolo per tenere desta una distratta «lettrice». Ci riferiamo ovviamente al *Tristram Shandy* di Sterne: «Come avete potuto, signora, leggere tanto distrattamente l'ultimo capitolo? In esso vi dicevo, *Che mia madre era una papista*. – Papista! Non mi avete detto niente del genere, signore [...] devo avere saltato una pagina. – No, signora, - non avete saltato neppure una parola. – Allora dormivo, signore. – L'orgoglio, signora, non mi permette di concedervi questa scusa. Allora dico apertamente che non so assolutamente niente della cosa [...] per punizione, insisto, che torniate immediatamente indietro [...] e rileggete tutto il capitolo» (2016: 57).

(il lettore) possa assistere a uno *svolgersi multiforme e sincronico della storia narrata*. (Fontanella 1983: 126)

Fontanella accosta senza remore *Angelica o la notte di maggio* alla poetica surrealista (*ibid.*: 125), e avvicina i procedimenti saviniani al concetto di «*depaysement*» elaborato da Breton (1966); uno degli elementi fondamentali del romanzo, ossia il rifiuto della tendenza descrittiva della scrittura, sembra richiamare esplicitamente il dettato del primo *Manifesto* bretoniano citato in apertura del paragrafo: «Innanzitutto in questo “romanzo” Savinio rifiuta la descrizione; gli interessa il meraviglioso “studiato” lucidamente attraverso la presenza epifanica delle persone e delle cose viste in un loro meccanismo straniante» (*ibid.*: 125).

In *Angelica o la notte di maggio* l'aspetto stilistico e la sintassi contribuiscono di per sé, anche a prescindere dai singoli contenuti intradiegetici che si configurano come soprannaturali (che pure sono presenti), a realizzare l'effetto di «inesplicabile» (Vax 1987: 10) o di interruzione della «inalterabile legalità quotidiana» (Caillois 2004: 12) che sta alla base della narrazione fantastica, di quel *depaysement* che finisce per gettare il lettore in una condizione di smarrimento e, per utilizzare un concetto reso celebre da Todorov, di «esitazione». Non si può non esitare di fronte ai continui deragliamenti in un testo dove continuamente «si inceppa il dettato narrativo» (Bertoni 2018: 50) e ogni tipo di continuità viene disarticolata, ma questa esitazione non tende mai a risolversi in uno dei due poli tra i quali Todorov vede oscillare quella sottile «linea di spartizione» (Todorov 1977: 28) che è il senso del fantastico (appartenga esso al personaggio o al lettore), ossia quelli che egli definisce «strano» e «meraviglioso». Nell'antiromanzo di Savinio il senso di esitazione e di «dubbio sulla consistenza del mondo» (Bertoni 2018: 48) non si scioglie mai in una situazione in cui il paradigma di realtà si è conservato intatto facendo risaltare come «strano» l'evento prima inspiegabile, oppure in una situazione in cui un altro paradigma, dove tutto sarebbe permesso, ha sostituito quello di partenza; esso si tiene sempre in bilico tra la possibilità di una contestualizzazione realistica, che permetterebbe al lettore di rimanere coi piedi per terra e di orientarsi nel labirinto romanzesco, e quella di un abbandono totale delle usuali categorie percettivo-cognitive che lo porterebbe inesorabilmente a chiudersi in un vicolo cieco (salvo poi l'individuazione inaspettata, tra un crollo di paradigma e l'altro, di uno squarcio in cui veder baluginare quella che Tozzi definiva «una qualunque parvenza della nostra fuggitiva realtà», 1928: 6).

Savinio tiene sempre accanto mondo quotidiano e mondi alternativi che si aprono nel momento in cui il primo viene squarciato, con un proce-

dimento che ci fa venire in mente, ancor più che il concetto di «esitazione» todoroviano, quello di «para-asse» utilizzato da Rosemary Jackson nel suo fondamentale saggio *Il fantastico. La letteratura della trasgressione*, in cui le radici del fantastico vengono individuate non tanto nei contenuti e nelle tematiche del testo preso in considerazione (le tipiche figurazioni mostruose appartenenti a mondi “altri”), quanto nei procedimenti formali con cui viene strutturata la narrazione: «La presentazione dell'impossibilità non è di per se stessa un'attività radicale: i testi sovvertono solo se il lettore è disturbato dalla loro forma narrativa disorganizzata [...]» (Jackson 1986: 22), e ancora: «un uso più trasgressivo e sottile del fantastico appare con le opere che minacciano di disgregare o di intaccare la “sintassi” o la *struttura* con cui è fatto l'ordine» (*ibid.*: 67). Tornando al concetto di «para-asse», Jackson cerca di mettere in risalto l'intrinseca «relazionalità» (*ibid.*: 19) del fantastico, il suo doversi comunque e sempre rapportare a un altro paradigma, di solito considerato stabile e normale, senza il quale non sarebbe possibile l'azione trasgressiva del procedimento disgregante:

In una cultura secolarizzata, il desiderio per l'alterità non è collocato nei mondi alternativi del Paradiso e dell'Inferno, ma è diretto verso le aree vuote di questo mondo, trasformandolo in qualcosa di «diverso» da quello familiare, tranquillo. Invece di un ordine alternativo esso crea «l'alterità», questo mondo viene rimpiazzato e dislocato. Un termine utile per comprendere ed esprimere questo processo di trasformazione e deformazione è il termine «para-asse». Questa parola significa par-axis, ciò che si trova su ciascun lato dell'asse principale, ciò che si trova affianco al corpo principale. Para-asse è una parola significativa se riferita al luogo o allo spazio del fantastico, poiché implica un inestricabile legame con il corpo principale del «reale» che adombra e minaccia. (*Ibid.*: 18)

Per mettere in risalto lo «squarcio sull'oltre, su una realtà oscura e perturbante» (Bertoni 2018: 48), c'è bisogno di un mondo consistente che possa proiettare quell'ombra che la scrittura vuole scandagliare:

[...] anche tematicamente, il fantastico gioca sulle difficoltà di interpretare gli eventi/le cose come oggetti o come immagini, disorientando così la categoria del «reale» posseduta dal lettore [...] La fantasia riunisce ed inverte il reale, ma non lo evita: esiste in una relazione parassitaria o simbiotica con il reale [...] Le contraddizioni emergono e vengono mantenute nel testo fantastico in antinomia, poiché la ragione deve confrontarsi con tutto ciò che tradizionalmente

si rifiuta di accettare. La struttura del fantastico è una struttura basata sulle contraddizioni. (Jackson 1986: 19-20)¹¹

Possiamo quindi affermare che qui non si tratta di una semplice esitazione, ma di un vero e proprio «blocco gnoseologico» (Lugnani 1983) che non ci permette mai di risolverci per una possibilità o per l'altra. Il mondo e la sua ombra vengono tenuti entrambi in piedi, e mai ci si ritrova naufraghi in una dissoluzione totale, poiché il pezzo di realtà individuato con l'occhio metafisico fa sentire continuamente il suo grido dalla zona profonda e stretta dov'è stato recluso, di continuo «chiede cittadinanza» (*ibid.*: 63) per entrare a far parte del paradigma quotidiano. Scrive Lugnani:

La catena sintagmatica e logica del racconto fantastico conduce passo passo i suoi protagonisti e il lettore fino a un punto in cui la inesplicabilità dei fatti nell'ambito del paradigma di realtà evoca il meraviglioso come luogo dell'opposizione natura/sovrannatura e pone l'istanza del soprannaturale, cioè di un salto di piano esplicativo. Ma il contesto, la segnaletica isotopica, la ridondanza, l'impianto enunciativo e la coassialità sintattica narratore-lettore respingono quell'istanza e illegittimano un simile salto. Ecco perché il racconto fantastico si chiude su uno stato di blocco e su uno scacco gnoseologico, e perché finisce col proporre, verbalizzandole come oggettive, una verità impossibile e una realtà ininterpretabile. (*Ibid.*: 68-9)

Ma, nonostante le affinità col fantastico da noi sottolineate, c'è qualcosa di più che sta a differenziare il racconto fantastico "puro" da quello di stampo propriamente surrealista:

Il racconto surrealista può far emergere come scarto una zona del reale che chiede cittadinanza entro il paradigma, chiede d'essere accolta, accettata e razionalizzata (anziché respinta, negata e occultata) per smettere d'apparire come scarto e come anomalia e per potersi rivelare come parte del reale e spesso addirittura come recondito e originario fondamento del reale. Quanto risale dal surreale è, o tende ad essere, un dato di verità assolutamente realistico che mette sotto accusa la parzialità del paradigma e la griglia assiologica che ne determina anche la scienza [...]. (*Ibid.*: 63)

¹¹ Su questo punto si veda anche Caillois 2004: 92-3 e Orlando 2017: 17-8.

Lo «scacco gnoseologico»¹² diventa lo stato di natura; la contraddizione resta (non viene risolta, come in Todorov) ma è accettata come la realtà più autentica, in modo che non vi sia più una rigida gerarchizzazione tra elementi repressi o nascosti ed elementi leciti o considerati normali. Si consideri l'episodio in cui il barone avverte, quasi proustianamente, che quel sentimento provato nel presente è in realtà la riattualizzazione di un "già vissuto", in un'atmosfera in cui il piano del sogno e del ricordo si mescola con quello del reale:

Gira veloce tra il letto e la parete. La vista gli si offusca [...] La marcia de tempo lo lascia indifferente. Forse non ha sentito l'inquietante richiamo [...] Aron Scialòm [il padre defunto del barone] rincasa. I suoi globi oculari pendono dai margini palpebrali mediante sottilissimi fili di ferro [...] La madre cieca circola per la casa. Gli occhi bianchi e torbi come occhi di iena, non le mostrano se non grandi ruote di nebbia [si noti ancora la centralità di sguardo e occhi] [...] «Ho pianto! Ho pianto!» [...] Sia lodato il cielo! Ha scoperto finalmente nel fondo del passato qualcosa che s'avvicina e somiglia alla grazia del presente [i piani temporali possono sovrapporsi] [...] Un'affinità stretta coi momenti più puri, più santi dell'infanzia: col fantasma, nientemeno, di sua madre [qui desiderio e divieto si sposano nella figura unica della madre]. (Savinio 1979: 27-8)

Qui la ritrovata penetrabilità degli occhi, attraverso il lubrificante delle «lacrime», diventa segno di un possibile passaggio di soglia tra una dimensione e l'altra. O, ancora, si consideri la visione, tra il morboso e l'erotic, che assale la vecchia «megeira guercia» madre di Angelica nel momento in cui si sofferma a osservare di notte la fanciulla che dorme:

Ora nessuno le può impedire di sollevare il lenzuolo, scoprire quel corpo inestimabile. La mano le trema. E se Angelica fingesse di dormire? Aspettò, stabilì un termine: contò fino a sessanta, sessantuno...Angelica scende dal letto. Un lungo velo le piove dal capo, si apre dietro a coda di pavone. Il barone le viene incontro [...] La folla si fende ai lati di Angelica nuda, sciolta i capelli. Il raggio di spegne. Si riaccende: la fanciulla divora la scalinata. Il barone è per raggiungerla: il raggio si spegne. Si riaccende: l'ha ghermita per i polsi. Il corpo nudo della fanciulla cede lentamente: il raggio si spegne. Si riaccende: i due corpi avvinghiati si torcono. Il raggio

¹² Su questo tema cfr. Amigoni 2004: 27-34.

si spegne [ci è sembrato di notare una poco nascosta connessione simbolica tra il «raggio» e l'organo sessuale maschile]. Si riaccende più vivo [...] Il cuore della guercia pulsa rapido. Il corpo le si scioglie in delizioso languore [...] Quali ricordi lontanissimi ridesta in lei quel sentimento di nostalgia e di speranza [il piacere della figlia diventa il proprio]? (*Ibid.*: 43)

dove risulta praticamente impossibile trovare qualsivoglia segnale capace di indicare un confine tra dimensione illusoria e situazione reale di partenza. Così Savinio lavora in entrambe le direzioni, tenendo fermo il polo di una realtà comunque sfuggente soltanto per poterne rivelare il «sostrato simbolico» (Fabbri 2007)¹³.

Su questa compresenza di vari codici risulta utilissimo un breve saggio di Paolo Fabbri, condotto attraverso gli strumenti della semiotica. Fabbri definisce l'opera saviniana come un «universo di senso coerente» in cui i «segni eterni dell'alfabeto metafisico», operando un procedimento straniante sulla realtà usuale, cercano di farne risalire un'altra, con una vera e propria ricerca sulla superficie delle cose per reperirne lo «spettro», lo «strato più profondo, geometrico e topologico»: «È una semiologia "poetica", rivelatrice e anticipatrice di un senso più profondo, che non appare "al di là delle cose fisiche", ma al loro interno – come spettro, anatomia, architettura e geografia» (*ibid.*: 12)¹⁴. Savinio, quindi, mentre fa a pezzi il mondo tradizionale attraverso la parodia e la dissoluzione avanguardista, sta già pensando a dare forma plastica a un suo mondo alternativo che, per quanto sfuggente e in divenire, possa assumere dei contorni definiti.

¹³ Così Renato Barilli, analizzando l'opera di De Chirico: «Tutto, qui, è simbolico, dato che si potrebbe versare fiumi d'inchiostro su quell'umanità senza volto, impietrata nella lontananza, nell'assenza delle statue; ma tutto è anche quotidiano [...] Un esame ravvicinato degli oggetti e personaggi conferma l'intento di spostare, spiazzare, ma nel rispetto della prosa quotidiana» (2020: 211-3).

¹⁴ «Il buon artista metafisico ha l'obbligo fondamentale di fornire significati (immagini di oggetti) di piena, abbagliante evidenza, ricavati dalla folla delle cose, degli utensili, delle suppellettili che lo circondano nella vita di ogni giorno. La carica "fantasmica" (sempre per dirla con Savinio) che però egli dovrà conferire loro, deriverà non certo da una deformazione di linee, da un filtro soggettivo, bensì da uno "spostamento" [si noti la vicinanza al concetto di *depaysement* surrealista]: fare in modo che quegli oggetti si vedano all'improvviso e come per la prima volta [qui il riferimento necessario è proprio allo «straniamento» sklovskijano], rompendo le abitudini percettive, spostandoli cioè dai contesti soliti in cui abbiamo la consuetudine di ritrovarli» (*ibid.*: 209).

Fondamentale per una comprensione ulteriore risulta questa citazione da *Tragedia dell'infanzia*, presa in considerazione anche da Montesano nella sua *Prefazione a La nascita di Venere* (Montesano 2007): «Si compie il solvimento terribile. Mi anniento nei visceri della dea, e subito me ne ritraggo, lucido improvvisamente lo spirito e deluso: morto e nell'istante medesimo risuscitato» (Savinio 1978: 91). La dialettica tra dissoluzione amniotica e ricostituzione plastica del soggetto (e del paradigma "rinnovato" di cui farebbe parte) è lampante, e quello che sembra a prima vista caos si ristrutturava in un nuovo sistema di immagini e segni verbali: «[...] Per Savinio potremmo letteralmente parlare di una scrittura aleatoria, cioè soggetta all'alea, alla fortuna, al caso, ai dadi, alle carte; ma in un gioco sapientissimo in cui si possano inventare nuove regole, colori, semi e, insomma, un nuovo codice di gioco. Anche in questo egli rientra in pieno nell'humus (ludico) surrealista, anzi a volte l'anticipa» (Fontanella 1983: 125).

Il termine «meraviglioso», così come usato da Breton¹⁵, si avvicina, almeno in uno dei suoi plurimi significati, molto di più al concetto di fan-

¹⁵ Nel *Manifesto* del 1924 questo termine conserva una ineliminabile ambiguità; Breton vi si riferisce a tratti come allo strappo lacerante del paradigma usuale: «Il meraviglioso non è uguale in tutte le epoche; partecipa oscuramente di una specie di rivelazione generale di cui cogliamo soltanto il particolare: le rovine romantiche, il *manichino* moderno o qualsiasi altro simbolo atto a mobilitare per un certo tempo la sensibilità umana [si notino le affinità con il discorso sklovskijano]. Tra quei contorni che ci fanno sorridere, resta però inscritta l'irrimediabile inquietudine umana [...]» (1966: 22); in altri punti esso sembra vicino al significato di "soprannaturale", ed assume un alone di mistica realtà alternativa dai contorni ben precisi, afferenti ad una dimensione "superiore": «In campo letterario, soltanto il meraviglioso è capace di fecondare opere appartenenti a un genere inferiore come il romanzo [...] Se ne può trovare una mirabile conferma nel *Monaco* di Lewis. Il soffio del meraviglioso lo anima per intero [...] Quella passione d'eternità che li innalza di continuo dà accenti indimenticabili al loro [dei personaggi di Lewis] tormento e al mio. Intendo dire che questo libro non fa che esaltare dal principio alla fine, e nel modo più puro, quanto nello spirito aspira a lasciare il suolo» (*ibid.*) e, alla fine, esso rientra in una logica superiore in cui anche gli eventi anti-naturali possono essere accettati: «[...] lo spirito critico finisce per accettarlo come una soluzione naturale» (*ibid.*: 21). L'ambiguità del termine risulta cruciale, a parer nostro, per comprendere quanti momenti diversi, a partire da quello della lacerazione del paradigma fino alla sua reintegrazione, sono contenuti nel complesso gesto surrealista.

tastico così inteso¹⁶, piuttosto che a quello stesso di «meraviglioso» utilizzato da Todorov. Il meraviglioso del racconto surrealista sembra riuscire sempre a tenere in piedi lo strappo, la lacerazione, la situazione di «crollo epistemologico» (Bertoni 2018: 46) irrisolvibile, e a non concretizzarsi in uno dei due poli della risoluzione come in Todorov. Si veda un'importantissima affermazione di Max Ernst al riguardo:

Quando dunque si dice che i surrealisti sono pittori di una realtà di sogno sempre mutevole, ciò non vuol dire che essi riproducono in pittura i loro sogni (questo sarebbe un ingenuo naturalismo descrittivo), o che ciascuno si costruisce con elementi di sogno un piccolo mondo per comportarsi in esso bene o male (questo sarebbe fuga dal mondo) bensì vuol dire che essi si muovono liberamente e con naturalezza sulla zona di confine tra il mondo interiore e quello esteriore, che è una zona assolutamente reale (surreale) fisicamente e corporeamente, anche se ancora poco determinata. (Ernst 1960: 169)¹⁷

Così ci sembra avvenire anche nella scrittura saviniana: quello che si credeva l'irreale, ossia l'obiettivo primo del surrealismo, si dimostra invece più reale del "reale" (a volte perfino le scienze esatte lo confermano, come affermato anche da Dalì, *ibid.*: 164), e i surrealisti, secondo le indicazioni contenute in *Point du jour* di Breton (1983: 133), tendono proprio a scandagliare la zona di confine per edificare un nuovo universo in cui i due paradigmi possano convivere. Potremmo definire questo universo un sur-paradigma¹⁸ atto a contenere la parzialità degli altri due.

¹⁶ «[...] il meraviglioso è il contatto brusco tra due mondi, è il conflitto paradigmatico fra due norme irriducibili» (Lugnani 1983: 63) e, ancora, sul meraviglioso come categoria vicina al surrealismo, seppure differente: «Il meraviglioso e il surrealista si oppongono in ragione del fatto che l'uno è il regno (e il racconto) del confronto fra la natura e il connesso paradigma di realtà e un paradigma altro, quello d'una sovranatura gerarchicamente sovraordinata, l'altro è il luogo della surrealtà, della natura profonda, e la sua minaccia al paradigma di realtà viene non da forze superiori ma da una realtà naturale soggiacente, i cui significati pulsionali il paradigma vuole censurati, rimossi, sublimati» (*ibid.*). Sui rapporti tra Savinio e i surrealisti francesi cfr. il recente Coen 2020, in particolare le voci dedicate a Breton, Aragon e Artaud.

¹⁷ Cfr. Trimarco 2011: 33-57.

¹⁸ «Nel surrealismo mio si cela una volontà formativa e, perché non dirlo? Una specie di apostolico fine. Quanto alla "poesia" del mio surrealismo, essa non è gratuita né fine a se stessa, ma a suo modo è una poesia "civica", per quanto

Il procedimento surrealista, quindi, sembra conoscere almeno tre momenti, che non a caso rispecchiano la tripartizione della dialettica hegeliana tanto cara a Breton: il paradigma di partenza da sovvertire, il gesto della lacerazione (quello che per Lugnani è il «meraviglioso») e, infine, il riconoscimento di quell'apparente "irrealtà" come una realtà superiore¹⁹ in cui il paradigma di partenza e quello altro trovano «unificazione» (ma non pacificazione). Il surrealismo, in Breton come in Savinio (anche se portato avanti con mezzi diversi), rappresenterebbe uno straordinario atto di mediazione polemica tra due zone differenti del reale.

Da accostare al concetto di meraviglioso è sicuramente quello di «fantasmico», tracciato da Savinio nel suo articolo *Anadioménon*, lo «stato iniziale del momento di scoperta»²⁰, che ci sembra la vera e propria concettualizzazione saviniana di un procedimento accostabile a quello dello straniamento:

Fantasmico, per: incipiente fenomeno di rappresentazione; genesi di ogni aspetto. E, rispetto all'uomo: stato iniziale del momento di scoperta, allor che l'uomo trovasi al cospetto di una realtà ignota a lui

operante in un civismo più alto e più vasto, ossia in un *supercivismo*» (Savinio 2011: 12). Su questa problematica cfr. l'ottimo Barbaro 2008.

¹⁹ Nei suoi scritti sull'arte, Savinio mette bene in chiaro questa differenza tra il proprio concetto di arte metafisica e la ricerca del cosiddetto «innaturale», in riferimento a una rivalutazione complessiva del concetto di "natura": «È da escludersi ogni nesso tra fantasmico – così come lo impongo io – e qualsivoglia aberrazione innaturale. Del resto che cos'è l'innaturale? [...] Con l'acquistare questo senso nuovo e vasto in una *realtà più vasta* [corsivo nostro], metafisico or non accenna più a un ipotetico dopo-naturale; significa bensì, in maniera imprecisabile – perché non è mai chiusa, ed imprecisa dunque, è la nostra conoscenza – tutto ciò che della realtà continua l'essere, oltre gli aspetti grossolanamente patenti della realtà medesima» (2007: 35-6).

²⁰ «Le rivelazioni della modernità avvengono in mezzo a oggetti comuni, guanti di gomma rossi o caschi di banane mature, ed è solo nelle parvenze quotidiane inondate dalla luce del "meriggio" che può comparire quello che Savinio chiama il *fantasmico*, lo "stato iniziale del momento di scoperta", lo smarrimento eccitato di quando ci si trova di fronte a una "realtà ignota", l'attimo sempre ricorrente e mai uguale nel quale lo choc conoscitivo rivela la sostanza "spettrale" del mondo: ma come accade nei quadri metafisici di Giorgio de Chirico, nella modernità la visione "non accenna più a un ipotetico dopo-naturale", ma a un nuovo genere di *metafisica naturale*» (Montesano 2007: 9). Su questa tematica in riferimento agli "oggetti" che costellano i racconti saviniani si tenga presente Lijoi 2018.

dapprima. Il mondo è di continuo –, come Venere – anadioménon: ché di continuo, su da qualche mar che lo gestiva in un travaglio misterioso, si suscita un novello dio. Ogni mente, in pieno assetto spirituale – o, tanto dire, cosmico –, non si scompagna mai dalla ragione, parimenti cosmica, del continuo divenire. E, perciò, in essa non sarà mai sordo il senso del fantasmico, ch'è come il punto, in continuo trasformarsi, del continuo appalesarsi degli aspetti. È come il petto dello spirito che tocchi il lembo della zona inesplorata. Convergono a quel petto gli estremi degl'ingranaggi che funzionano a condurre all'uomo ogni ricchezza del difuori; ed, afferrato il nuovo aspetto, lo accolgono, lo macinano e se ne nutrono, e infine lo risolvono nella dolcezza esatta dell'elemento assimilato. Tale è la genesi dell'arte, nella sua verità precisa. Stabilita questa linea unica, si colmano le zone neutre che, pel comune, separano il reale dall'irreale, il fatto dal supposto, il fisico dal metafisico. (Savinio 2007: 35)

Come si può vedere facilmente, quindi, il fantasmico non ha tanto a che fare con apparizioni o figure di altre dimensioni che appaiono nel quadro della vicenda, quanto con dei procedimenti formali atti a scardinare il tessuto categoriale.

2. Mondo mitico e comico

Si consideri brevemente, per esemplificare il processo di accostamento tra diversi «codici di gioco», il ruolo assunto dal mondo mitico, che potrebbe considerarsi come un paradigma alternativo a quello del mondo "normale": esso funziona sempre in maniera dialettica, esiste solo per parodiare il mondo reale e non può venir fuori se non parodiato a sua volta²¹. Ci sono cose che possono presentarsi solo attraverso il linguaggio della negatività e della doppiezza, perché sempre e comunque parziali, e così si capisce anche il ruolo fondamentale della comicità nell'opera di Savinio:

²¹ «La parola che vinceva i mostri primitivi, tutti gli incanti della terra più selvaggia, era in grado di riportare indietro il tesoro, il prodigioso carico d'oro per poterlo mostrare agli uomini. Ormai, invece, la distanza fra *mythos*, parola dell'immaginazione e la parola pratica, quella che la realtà esige, è aumentata al punto che non è più possibile alcuno scambio fra loro: soltanto l'assurdo, il riso sono suscitati dall'estrema disarmonia, dalla incongruità [...] La parola di Savinio ricostruisce volentieri, attraverso la freddura, tutto un dramma che è già accaduto e che non si può riproporre come tragedia ma solo con segno mutato, una tragedia da ridere» (Castelli 1983: 54-5).

dare voce a tutto quello che, espresso in maniera seria, non potrebbe stare in piedi nel mondo della consapevolezza e della scaltrezza²².

La parzialità dei paradigmi alternativi utilizzati viene sottolineata dall'inevitabile effetto comico suscitato dall'accostamento; per fare un unico ma significativo esempio, basti pensare all'episodio in cui al barone appaiono i fantasmi dei genitori, tornati dall'aldilà per rimproverarlo di star macchiando la sua vita "seria" e le sue radici ebraiche con l'imminente matrimonio; nelle scene successive il barone sviene per lo spavento e il dolore, ma subito prima troviamo un'altra scena in cui interviene la voce di un fotografo che descrive ad alta voce le caratteristiche psicofisiche di Rothspeer nel ritrarre il suo grosso corpo svenuto:

Un uscio nero, limitato da una parete nuda [...] costituisce una minaccia, un pericolo, il punto debole di una situazione domestica; massime in giorno di nozze [si è spalancata la soglia che segna il passaggio tra due dimensioni] [...] I globi oculari di quel vecchio che è apparso nel fondo dell'uscio, pendono dai margini palpebrali mediante sottilissimi fili di ferro [...] *Il vecchio (Si avvicina allo sposo girante, gli si china all'orecchio):* Felix! Felix! Tu hai rinnegato la religione dei padri [...] *La vecchia (Si avvicina brancolando allo sposo, gli si china all'orecchio):* Felix! Felix! [...] I miei baci non ti bastavano e le mie braccia odorose di olio, che ora mi abbandoni per le figlie dei goy? [...] *Alessandro Sturnara [è il fotografo]:* Largo, signori, largo! Una occasione così bella non la ritroverò più di tirare la fotografia del signor barone [...] Signori. Favorite esaminare a vostro comodo il signor barone von Rothspeer, ora che la mano dell'imponderabile ha restituita al signor barone tutta quanta la sua tremenda verità [...]. (Savinio 1979: 48)

Subito dopo veniamo a sapere che il barone è svenuto e, dopo esser rinvenuto, si accorge che «nell'aria infocata permane l'ineffabile lezzo che lasciano i fantasmi» (*ibid.*: 50). Il risultato esilarante è assicurato, e si delinea anche un'affascinante dialettica tra l'elemento soprannaturale e quello comico: il primo, che dovrebbe spaventare o comunque inquietare, assume

²² «Lo spirito, l'intelligenza e l'ironia intervengono nel manipolare concettualmente le immagini date, per ribaltarne coscientemente i significati o per attribuire loro significati inaspettati, proprio come accade nel gioco linguistico della "freddura" che, per Savinio, è "distruttrice di significati consacrati [...] non scompone la parola secondo un sistema logico, scientifico e che non dà sorprese, ma in una maniera del tutto arbitraria e che dà significati nuovi e imprevisi" [...]» (Vivarelli 2003: 28).

il ruolo di monito soprannaturale che interviene per reprimere l'istanza desiderante, mentre il secondo viene a infrangere questa funzione repressiva scatenando il riso. La dialettica tra i due codici ha dato vita a una certa configurazione della dialettica tra repressione e represso²³. Il "codice" della comicità, più che un codice/paradigma alternativo, sembra incarnare proprio l'istanza del differenziarsi tra i codici, dello stridere, sembra concretizzare la stessa funzione straniante²⁴:

Il comico insomma è una forma di stupore: non tragico, ma eccitante. È per questo che dal fondo del comico, passata la sorpresa, torna su la solita amarezza (sempre quella!) del paradiso perduto. Di che avrebbero riso Adamo ed Eva nella loro innocenza, cioè a dire nella loro vita priva di fondo e di segreti? Il comico è la rivelazione di ciò che è brutto e nascosto [...] Il comico insomma nasce dalla "smontatura" delle cose serie e gravi, ed è per questo che nel comico anche più innocente c'è sempre un che di nocente, un che di maligno e di corrosivo [...]. (Savinio 2017: 98)

3. Punti di vista. «Ambivisione» ed effetto straniante

Abbiamo visto come, già in partenza, il «progetto metafisico» (Fabbri 2007) sia connotato da quella che Fabbri chiama «ambivisione»²⁵, ossia la capacità di applicare alla realtà circostante una «doppia vista» che trasforma tutti gli oggetti in «segni», rende le cose mute capaci di significare sempre qualcosa, di rimandare ad altro. L'arte metafisica si presenta quindi come una «metalinguistica» e una «meta-ottica» (Fabbri 2007: 12).

²³ Cfr. Orlando 1990; 2017.

²⁴ Sul comico come pura forza differenziante si legga Ferroni: «[...] quella "morte" e quella stasi originaria che fondano il linguaggio comico (e il linguaggio in generale) non possono essere considerate come qualcosa di sostanziale e di assoluto, dato che si danno soltanto attraverso il simulacro che le nasconde [...] Il rifiuto delle costrizioni repressive che la società ha costruito per arginare i desideri, per allontanare la gioia gratuita della non-produzione, si offre nel comico solo attraverso il movimento funzionale della maschera. Si tratterà allora di usarlo non per riaffermare una "origine" metafisica, per riattribuire all'infanzia, alla stasi, alla morte, il peso di valori assoluti, ma per rafforzarne il movimento alternativo ai controlli sociali, la disponibilità critica, la tensione a liberarsi da ciò che la società considera adulto, elevato, autorizzato» (1974: 80-1).

²⁵ Su questo concetto, con riferimenti alla poetica surrealista, cfr. Conti 2021.

Nell'antiromanzo di Savinio, lo straniamento si configura attraverso la continua messa in risalto della parzialità di ogni punto di vista che viene assunto per osservare le cose. Il centro prospettico che dovrebbe permettere la costruzione di un apparato tridimensionale che possa restituire le parvenze del mondo reale viene trascinato in un interminabile fluttuazione, e il lettore non può non avvertire, proprio dal punto di vista fisiologico, una sensazione di nausea cognitiva. Così il meccanismo di incontro/scontro tra codici differenti diventa anche incontro/scontro tra sguardi diversi, tra prospettive diverse:

Savinio accoglie in pieno la lezione nietzschiana: «penso [...] che le verità sono molte, che l'assoluto non esiste, che la verità è appunto tale perché si contraddice», leggiamo in *Hermaphrodito* (p.178). Il mondo non ha un univoco significato, ma si presta bensì ad infinite interpretazioni determinate dai molteplici punti di vista che di volta in volta abbracciamo; un mondo soggetto a quelle «illusioni prospettiche» che contrassegnano molti dipinti del fratello Giorgio, nei quali l'uso simultaneo di prospettive incongrue o contraddittorie scombussola lo spazio della tela sbalottando l'osservatore da un piano visivo all'altro. (Sabbatini 1997: 31)

Ricordiamo qui, ancora una volta, il concetto di para-asse proposto da Jackson nel suo studio sul fantastico, dove un ruolo fondamentale gioca la componente puramente ottica: «Il termine para-asse è anche un termine tecnico ed è impiegato in ottica. Un campo parassiale è un'area in cui i raggi di luce *sembrano* unirsi in un punto dopo la rifrazione. In questa area, oggetto ed immagine sembrano coincidere, ma in realtà né l'oggetto né l'immagine ricostituita risiedono veramente lì: lì non c'è nulla» (Jackson 1986: 18). Si può parlare sicuramente di «ambivisione» per un fenomeno in cui sembrano imprimersi sulla retina due immagini che, ad un esame post-illusionistico, risultano poi del tutto evanescenti. È il regno fantasmatico dove l'immaginario risulta più reale del "reale" stesso.

Questo universo contrassegnato da ambivisione e prospettivismo viene costruito proprio attraverso l'accostamento straniante tra codici/paradigmi differenti. Abbiamo riportato sopra l'esempio del paradigma mitico, ma questo non è l'unico punto di vista alternativo che viene assunto da Savinio. Altri due codici fondamentali per capire il mondo saviniano sono quello dell'infanzia e quello del regno animale, che potremmo considerare come veri e propri filtri atti a restituire una visione «nuova» delle cose, come dei lasciapassare per raggiungere l'altro lato dello specchio, lo «stato

iniziale di scoperta».

Il punto di vista del fanciullo è sposato, per tutto il tempo della narrazione, dal barone Rothspeer, anzi l'intero romanzo potrebbe essere interpretato come il racconto di un ritorno alla visione fanciullesca del mondo, con conseguente ricavo di piacere psicofisico, che il barone attuerebbe dal momento in cui sulla propria retina si è impressa l'impronta visiva di Angelica. Quest'ultima assume chiaramente il ruolo di un «passaggio di soglia»²⁶: Angelica è creatura tra due dimensioni, quasi figura materna per il barone nel suo essere duplice²⁷, nel suo essere oggetto del desiderio e oggetto di repulsione; per questo ella dorme a occhi aperti²⁸, così come nell'arte di De Chirico le statue e i manichini metafisici rimandano, nel loro impenetrabile silenzio sonnolento, a un'altra dimensione. La follia del barone consiste allora nel tenere i piedi in due sguardi diversi²⁹, in due cecità differenti, è uno squarcio percettivo-cognitivo, una "rivoluzione permanente" del paradigma, il risultato di una riproposizione della prospettiva infantile nel mondo degli adulti.

La figura di Arno, il fedele servitore, rappresenta invece l'ancoraggio alla realtà, quella realtà superficiale che non si fa domande, che si fonda sul

²⁶ Quando il barone vede Angelica, sembra attuarsi uno di quelli che Ceserani definisce «passaggi di soglia e di frontiera»: «Abbiamo spesso incontrato, nei racconti fantastici che abbiamo letto, esempi di passaggio dalla dimensione del quotidiano, del familiare e del consueto a quella dell'inesplicabile e del perturbante: passaggi di soglia, per esempio, dalla dimensione della realtà a quella del sogno, dell'incubo, o della follia. Il personaggio-protagonista si trova d'improvviso come dentro due dimensioni diverse, con codici diversi a disposizione per orientarsi e capire» (1996: 80).

²⁷ Per usare le parole di Sabbatini, le opere di Savinio hanno sempre «un carattere incredibilmente polisemico. Alcune figure assumono nel corso di una stessa sequenza significati diametralmente opposti» (1997: 22). È il caso, come abbiamo visto, delle figure materne (si veda a questo proposito anche il bellissimo racconto *Poltromamma*, in Savinio 2011).

²⁸ «Arno! Arno! Così com'era, chiusa, rigida nel *suo* sonno, la presi in braccio e me la portai via [...] Eccola qui. Vedi? Volto senza indizi, senza una parola per te. Cielo effimero. Per assicurarmi che esiste, la debbo toccare [...] Creatura invulnerabile, lontana, chiusa. Sapresti dirmi chi è? [...] Guardala. Il sonno. Un sonno chiuso, più tremendo, più lontano di quello che somiglia alla morte E laggiù, nel fondo del *suo* sonno, il lume di una felicità [...] di una felicità che non mi appartiene, che mi resterà ignota, enigmatica...sempre» (Savinio 1979: 77-8).

²⁹ Su questa ambivalenza del concetto di follia nella letteratura fantastica si veda Todorov 1977: 42.

luogo comune ed è infatti spesso fonte di comicità soprattutto nel suo contrasto col barone (lo scontro finale tra i due ha i tratti di una lotta grottesca tra due paradigmi, tra la visione "altra" del barone e la «chiarezza vicina alla stupidità» di cui parla Breton³⁰).

Ambivisione e para-asse, quindi, per le quali il punto di vista infantile/anormale si staglia sempre accanto a quello del mondo adulto/normale, secondo un meccanismo che vede nella norma la condizione prima della trasgressione, senza la quale la dimensione infantile perderebbe quel suo carattere di «città promessa»³¹.

Un altro accostamento utilizzato da Savinio per restituire una visione rinnovata (e, per quanto possibile, originaria) dell'esistente è quello tra punto di vista animale³² e mondo umano. *Angelica o la notte di maggio* pre-

³⁰ Così il barone apostrofa Arno: «Vederti così lontano dalla maturità, ti confesso mi dava seriamente a pensare. Che mi sarei fatto di te? Intendi bene: a che mi saresti servito se prima non ti spogliavi della tua ingenua sicurezza di uomo comune, se continuavi a restarmi impassibile davanti al *nuovo*, all'*impensato*, all'*inaudito*?» (*ibid.*: 72).

³¹ Si vedano i quadri di Savinio incentrati sul tema della foresta, dove i giocattoli e i balocchi, colorati o no, rappresentano sempre qualcosa di irrimediabilmente perduto, che solo nel suo "essere perduto" e poi recuperato parzialmente, può restituire una sensazione di piacere. Giulio Ferroni, nel suo celebre saggio sulle teorie del comico, affronta la questione nel capitolo dedicato alla teoria freudiana del motto di spirito, dove il piacere derivante dal motto viene visto in stretto rapporto con quello derivante dal ritorno al punto di vista dell'infanzia: «Abbiamo già visto come il piacere del motto di spirito, la sua stessa "psicogenesi", risalissero in definitiva ad un *rapporto con la vita infantile*, con la gioia di una pura disposizione ludica, col rifiuto delle costrizioni critiche adulte [...] L'adulto ride perché vede [...] l'immagine di un se stesso infantile, la felicità di un minimo dispendio psichico [...] Freud si affaccia per un momento su quell'impossibile paradiso perduto, e si accorge che tutti i procedimenti che ha studiato non sono che pallide riattivazioni di esso, nel cui spazio felice non avevano nemmeno motivo di esistere. Se i meccanismi comici riuscissero a recuperare effettivamente quel piacere cui continuamente accennano, si dissolverebbero; dove mancassero investimenti ed economie, dove non ci fosse produzione, mancherebbero anche risparmi, consumi gratuiti, scariche» (Ferroni 1974: 76-8).

³² L'animale diventa un collegamento con il mondo "altro", permette allo sguardo automatizzato di penetrare nella dimensione del fantasmico. Sui rapporti tra sguardo animale e denudamento si legga Paolo Trama: «Nel testo di una conferenza del 1997, Jacques Derrida si interroga sullo statuto della sua identità umana, a partire dagli occhi di un gatto e dalla vergogna che si prova a restare nudi sotto lo sguardo dell'animale [...] Il filosofo francese sottolinea che la nudità

senta frequenti similitudini o metafore modellate sul regno zoomorfo³³, *La casa ispirata* ne presenta quasi ad ogni pagina e, più in generale, la presenza animale nella scrittura (e nella pittura) saviniana sembra assumere un ruolo fondamentale nel progetto metafisico dell'autore:

Alla vista di quella pittura [si parla della pittura che raffigura esseri umani con fattezze zoomorfe], il visitatore [dei musei] si sente improvvisamente nudo. Dico «nudo». Né di quella sola nudità che si può coprire sotto calzoncini e giacche a due petti, ma di quella tremenda nudità che a nasconderla non bastano le morti accumulate di più antenati, fino ai più lontani, più oscuri, più sacri: fino ai nostri padri dimenticati: gli animali. In quella serie di mie pitture che figurano uomini con teste di animali, i più frivoli hanno creduto ravvisare una intenzione caricaturale, che assolutamente manca. Quelle mie pitture sono “studi di caratteri”; meglio ancora: “ritratti”. Perché il ritratto – il “vero” ritratto – è la rivelazione dell'uomo nascosto. Il quale ora è un gatto, ora un cervo, ora un maiale. Più di rado un leone. Ancor più di rado un'aquila, spesso un animale senza vita ma egualmente nocivo e mortifero, ossia una carogna. (Savinio 2017: 44)

Al di là di una possibile destinazione comica (che Savinio addirittura nega), attribuire maschere zoomorfe agli individui, quindi, sembra rispondere all'esigenza metafisica di rivelare lo «spettro» degli uomini, lo scheletro nudo ricoperto dagli orpelli sociali e culturali; si tratta di un vero e proprio gesto apocalittico, ossia rivelatore, di un cataclisma fisionomico³⁴

è un'esperienza riservata solo all'uomo, visto che gli animali sono nudi senza la minima coscienza di esserlo. Dunque, l'alterità dell'animale sta nello sguardo che ci mette a nudo, che mette in sospensione il nostro essere immersi in una dimensione “culturale”, di cui l'essere vestiti è solo uno degli innumerevoli aspetti» (2006: 19-20).

³³ I ricchi affaristi legati al barone sono «vitelloni impellicciati» che «si fanno calare a braccia dalle macchine»; durante la riunione, all'«adunata dei vitelli [...] s'aggrega il nuovo ovino» (Savinio 1979: 56-57); «Infermieri dall'aspetto di rondini passavano pattinando per le corsie» (*ibid.*: 71).

³⁴ Risulta molto interessante la vicinanza con un altro maestro dello smascheramento fisionomico attraverso le maschere bestiali, ossia Giordano Bruno, con il quale Savinio mostra numerose affinità (anche nel modo generale di concepire la “verità” come un processo che mescola senza tregua disvelamento e nascondimento, secondo la lezione di Eraclito). Per questo procedimento nel *Cantus Circaeus* di Bruno cfr. Sabbatino 2003: 89-124.

atto a denudare i caratteri³⁵. Questo modo di vedere non può che poggiare su una concezione ambivalente che conservi la principale caratteristica dello sguardo infantile, ossia la facoltà di far convivere i contrari e gli estremi sullo stesso piano di realtà, di assottigliare, fino a farle sparire, le classificazioni e le gerarchizzazioni del regno natural-spirituale³⁶; ci si ritrova in un universo in cui regnano i principi della metamorfosi e i lineamenti di ogni ente possono sovrapporsi ad ogni altro:

L'animismo [...] è caratterizzato dalla mutazione incessante delle forme – metamorfosi – e delle sostanze – transustanziazione. «Uno dei principali compiti dell'artista è di guardare l'uomo (e la natura) nel suo continuo moto trasformativo e di vedere oggi la realtà di domani; e questo, ho capito, è la ragione della "trasformata" realtà di certe figure che io vado ora descrivendo con le parole, ora delineando con la matita, ora dipingendo col pennello e nelle quali lo spettatore superficiale non vede se non capriccio» [la citazione è da Savinio] [...] il metafisico ci invita a praticare semiotiche più primitive, reversibili ed eterogenee. Vuol liberare le teste dai visi, sgombrandoli dalla loro espressività eufemistica o sostituendoli con musi animali. (Fabbri 2007: 17)³⁷

Lo stridere tra i vari paradigmi è spesso accompagnato, come abbiamo notato in precedenza, da un effetto comico abbastanza marcato. Si

³⁵ Sullo straniamento come denudamento «riduzionistico» (si pensi all'accostamento uomo-carogna) attuato dagli strumenti formali del discorso scientifico-filosofico cfr. Gabbani 2011: 103-103.

³⁶ È «l'allargamento dell'universo» di cui parla Savinio: «Non sarà cristiano in avvenire chi non porterà anche agli animali, alle piante, ai metalli, quell'amore cristiano che finora egli portava soltanto all'uomo» (Savinio 2011: 13).

³⁷ È il mondo del grottesco così come descritto da Bachtin (1979: 39). Egli cita anche una bella definizione di Pinskij che avvicina ancor di più il concetto di grottesco allo straniamento: «[...] Avvicinando ciò che è lontano, mettendo in relazione ciò che si esclude a vicenda, violando le nozioni abituali, il grottesco in arte è simile al paradosso in logica. Ad un primo sguardo il grottesco è soltanto spirituale e divertente, mentre esso cela tante possibilità» (*ibid.*: 39). Si leggano anche le parole di Calvino sull'opera di Ovidio: «Avvicinamento non vuol dire [soltanto, aggiungeremmo noi] riduzione o ironia: siamo in un universo in cui le forme riempiono fittamente lo spazio scambiandosi continuamente qualità e dimensioni [...] Fauna, flora, regno minerale, firmamento inglobano nella loro comune sostanza ciò che usiamo considerare umano come insieme di qualità corporee e psicologiche e morali» (2009: 29-30).

pensi soltanto all'effetto esilarante che scaturisce dallo scontro tra il punto di vista allucinato/esaltato del barone e quello assurdamente moderato, maniacalmente "normale" di Arno, o ancora alle esagerazioni infantili, trattate con un'ironia molto più morbida tipica del Savinio maturo, in *Tragedia dell'infanzia*, in cui vengono inquadrare come "tragedie" questioni che all'occhio adulto mostrano la loro insignificanza (ma, secondo i principi dell'ambivisione, anche la prospettiva adulta riceve così una scossa, attraverso l'accostamento inusuale, in modo da sembrare addormentata rispetto alla vera natura delle cose).

Lo straniamento, nella sua elaborazione sklovskijana, affonda le proprie radici nello spostamento del punto di vista usuale³⁸: si parla sia di vera e propria prospettiva ottica, visiva, sia di prospettiva concettuale, di cambio di paradigma cognitivo. Il cavallo, nel racconto *Cholstomer* di Tolstoj, vede attraverso un apparato categoriale diverso, e non riconosce quindi il principio di proprietà tanto importante per la società umana. Così in Savinio troviamo occhi e fonti di visione alternativa, quali specchi e schermi, quasi in ogni pagina; la realtà diventa, secondo le parole di Fontanella, un pullulare di specchi che non riflettono una realtà originaria, ma si rimandano reciprocamente frammenti d'immagine (come dei «campi magnetici» di forze visionarie). Nel piano rizomatico di Savinio non c'è quindi un punto di vista privilegiato, come potrebbe essere ancora quello del cavallo in *Cholstomer*, ma ogni punto di vista è delegittimato allo stesso modo, soprattutto quando cerca di proporre un modello ontologico-valoriale alternativo. Il fondamento deve stare nella contraddizione e non potrebbe trovarsi in una posizione definitiva. Tutto è deformato secondo i principi di un anamorfismo totalizzante (Conti 2021: 317-20).

³⁸ «Gli oggetti percepiti diverse volte, cominciano ad essere percepiti per "riconoscimento": l'oggetto si trova dinanzi a noi, noi lo sappiamo, ma non lo vediamo [...] Il procedimento dello straniamento in Tolstoj consiste nel fatto che non chiama l'oggetto col suo nome, ma lo descrive come se lo vedesse [corsivo nostro] per la prima volta [...] Tolstoj si serve continuamente del metodo dello straniamento: in un caso (*Cholstomer*) il racconto viene condotto da un personaggio che è un cavallo, e le cose vengono straniare non dalla nostra, ma dalla percezione che ne ha il cavallo» (Šklovskij 1976: 13-4).

Bibliografia

- Amigoni, Ferdinando, *Fantasma nel Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004.
- Bachtin, Michail, *Tvorcestvo fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*, Izdatel'stvo, «Chudozestvennaja literatura», 1965, trad. it. *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979.
- Barbaro, Marta, "Il «familiare» altrove di Alberto Savinio", «*Italia magica*». *Letteratura fantastica e surreale dell'Ottocento e del Novecento*, Eds. Giovanna Caltagirone - Sandro Maxia, Cagliari, AM&D, 2008: 629-38.
- Barilli, Renato, *L'arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*, Milano, Feltrinelli, 2020.
- Bertoni, Federico, "Il modernismo internazionale e il rinnovamento delle tecniche in Italia", in *Il romanzo in Italia III. Il primo Novecento*, Eds. Giancarlo Alfano - Francesco De Cristofaro, Roma, Carocci, 2018: 39-52.
- Boym, Svetlana, "Estrangement as a Lifestyle: Shklovsky and Brodsky", *Poetics today*, XVII (1996), trad. it. "Viktor Sklovskij e la poetica dell'illibertà", *eSamizdat*, XII (2019): 81-6.
- Breton, André, *Manifestes du Surréalisme*, Paris, Pauvert, 1962, trad. it. *Manifesti del Surrealismo*, Torino, Einaudi, 1966.
- Breton, André, *Point du jour*, Paris, Gallimard, 1934, trad. it. *Point du jour*, Bologna, Cappelli, 1983.
- Caillois, Roger, *Au coeur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965, trad. it. *Nel cuore del fantastico*, Milano, Abscondita, 2004.
- Calvino, Italo, *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 2009.
- Castelli, Silvana, *Azzardo. Landolfi, Savinio, Delfini*, Milano, Spirali, 1983.
- Ceserani, Remo, *Il fantastico*, Bologna, il Mulino, 1996.
- Cirillo, Silvana, *Sulle tracce del surrealismo italiano (flâneurs, visionari, sognatori)*, Padova, Esedra, 2016.
- Coen, Ester (ed.), *Savinio A-Z*, Milano, Electa, 2020.
- Conti, Eleonora, "«La natura nel suo stato di pazzia». Savinio, puer tragico e antimimetico», in *Anti-mimesis. Le poetiche antimimetiche in Italia (1930-1980)*, Eds. Andrea Gialloredo - Srećko Jurišić, Novate Milanese, Prospero, 2021: 277-327.
- Fabbri, Paolo, "Trascritte di Alberto Savinio: il dicibile e il visibile", *Parola/Immagine, Il Verri*, 33 (2007): 9-24.
- Ferroni, Giulio, *Il comico nelle teorie contemporanee*, Roma, Bulzoni, 1974.
- Fontanella, Luigi, *Il surrealismo italiano. Ricerche e letture*, Roma, Bulzoni, 1983.

- Gabbani, Carlo, "Epistemologia, straniamento e riduzionismo", in *Annali del Dipartimento di Filosofia (Nuova Serie)*, XVII (2011): 95-134.
- Jackson, Rosemary, *Fantasy: The Literature of Subversion*, London and New York, Methuen, 1981, trad. it. *Il fantastico. La letteratura della trasgressione*, Napoli, Tullio Pironti editore, 1986.
- Lugnani, Lucio, "Per una delimitazione del genere", in *La narrazione fantastica*, Eds. Remo Ceserani - Lucio Lugnani - Gianluigi Goggi - Carla Benedetti - Emanuela Scarano, Pisa, Nistri-Lischi, 1983.
- Lijoi, Lucilla, "Oggetti di famiglia: Poltromamma, Poltrobabbo e il «cristianesimo allargato» di Alberto Savinio", *Quaderni di Palazzo Serra*, 30 (2018): 121-41.
- Montesano, Giuseppe, "Prefazione" in Savinio 2007.
- Orlando, Francesco, *Due letture freudiane: Fedra e il Misanthropo*, Torino, Einaudi, 1990.
- Id., *Il soprannaturale letterario. Storia, logica, forme*, Torino, Einaudi, 2017.
- Pedullà, Walter, "Alberto Savinio", *Storia generale della letteratura italiana*, Eds. Nino Borsellino - Walter Pedullà, vol. XII, Milano, Federico Motta editore, 2004: 1136-83.
- Sabbatini, Marco, *L'argonauta, l'anatomico, il funambolo. Alberto Savinio dai Chants de la mi-mort a Hermaphrodito*, Roma, Salerno editrice, 1997.
- Sabbatino, Pasquale, *A l'infinito m'ergo. Giordano Bruno e il volo del moderno Ulisse*, Verona, Olshki editore, 2003.
- Savinio, Alberto, *Tragedia dell'infanzia*, Torino, Einaudi, 1978.
- Id., *Angelica o la notte di maggio*, Milano, Rizzoli, 1979.
- Id., *La nascita di Venere. Scritti sull'arte*, Montesano G. (ed.), Milano, Adelphi, 2007.
- Id., *Tutta la vita*, Milano, Adelphi, 2011.
- Id., *Nuova enciclopedia*, Milano, Adelphi, 2017.
- Secchieri, Filippo, *Dove comincia la realtà e dove finisce. Studi su Alberto Savinio*, Firenze, Le Lettere, 1998.
- Šklovskij, Viktor, *O teorii prozy*, 1925, trad. it. *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1976.
- Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970; trad. it. *Introduzione alla letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1977.
- Tozzi, Federigo, *Realtà di ieri e di oggi*, Milano, Alpes, 1928.
- Trama, Paolo, *Animali e fantasmi della scrittura. Saggi sulla zoopoetica di Tommaso Landolfi*, Roma, Salerno editrice, 2006.
- Trimarco, Angelo, *Surrealismo. Scritti 1970-2010*, Napoli, Paparo edizioni, 2011.

Giancarlo Riccio, *Angelica o la notte di maggio di Alberto Savinio*

Vax, Louis, *Les chefs-d'oeuvre de la littérature fantastique*, Paris, PUF, 1979;
trad. it. *La natura del fantastico. Struttura e storia di un genere letterario*,
Roma, Theoria, 1987.

Vivarelli, Pia, *Savinio*, Firenze, Giunti, 2003.

L'autore

Giancarlo Riccio

Laureato in Filologia moderna presso la Federico II di Napoli, con una tesi magistrale su *Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* riletto attraverso le categorie individuate da Freud nell'*Analisi del motto di spirito* (con relatore il professor Giancarlo Alfano), ha proseguito la ricerca sulla comicità in rapporto alla psicoanalisi, con attenzione al Cinquecento comico italiano e Giordano Bruno, per poi spostare l'attenzione sulle questioni legate al fantastico in letteratura (e ai suoi rapporti con il discorso comico), cercando di approfondire alcuni tra gli autori italiani che si possono accostare alle poetiche surrealiste. Da due anni è insegnante per la classe di concorso A022.

Email: giank1993@hotmail.it

L'articolo

Data invio: 30/10/2021

Data accettazione: 31/03/2022

Data pubblicazione: 30/05/2022

Come citare questo articolo

Riccio, Giancarlo, "*Angelica o la notte di maggio di Alberto Savinio. Le tecniche dello straniamento tra fantastico e surrealismo*", *Straniamenti*, Eds. S. Adamo - N. Scaffai - M. Pusterla - D. Watkins, *Between*, XII.23 (2022): 293-320, www.betweenjournal.it

From Lilliput to Waterloo. Gianni Celati and the Canon of Estrangement

Andrea Rondini

Abstract

The article outlines the reception of the concept of estrangement elaborated by Šklovskij in the poetics of Gianni Celati. The Italian writer resumes this concept in his analyses dedicated to Swift and Stendhal, linked to key themes of his work, starting from the deconstruction of logocentric thinking systems. From the pages of Celati, a dialogue also emerges explicitly. It is a dialogue with the genealogy of estrangement reconstructed by C. Ginzburg. A dialogue that moves from epistemological assumptions different from those of the writer, and comes to a different posture towards the knowledge of the real.

Keywords

Viktor Šklovskij; Estrangement; Travel; Distance; Gianni Celati; Carlo Ginzburg

Da Lilliput a Waterloo. Gianni Celati e il canone dello straniamento

Andrea Rondini

Il concetto di straniamento è stato accostato alla poetica di Gianni Celati (Sebastiani 2016; Pavan 2018¹) ed è spesso implicitamente presente laddove vengano focalizzati, nell'opera dello scrittore, concetti affini (visioni: Tamiozzo Goldmann: 2015; Fracassa 2020). Sarà preliminarmente opportuna una breve ricognizione sui testi di Šklovskij al fine di evidenziarne alcune caratteristiche pertinenti al discorso qui svolto².

Le pagine del grande studioso dedicate allo straniamento sono una riflessione sull'immagine e sulla fenomenologia della percezione. Šklovskij afferma: «Scopo dell'arte è di trasmettere l'impressione dell'oggetto, come "visione" e non come "riconoscimento"; procedimento dell'arte è il procedimento dello "straniamento" degli oggetti» (Šklovskij 1976: 12)³; lo straniamento opera la «sottrazione dell'oggetto all'automatismo della percezione» (*ibid.*: 13), configurandosi come uno scarto, una "mossa del cavallo" (la mossa laterale degli scacchi utilizzata dallo stesso Šklovskij come titolo di un suo volume); inoltre: «l'immagine non è un soggetto costante di mutevoli predicati. Scopo dell'immagine non è l'avvicinamento del suo significato alla nostra comprensione, ma la creazione di una particolare percezione dell'oggetto, la creazione della sua "visione", e non del suo "riconoscimento"» (*ibid.*: 18-9); infatti nel 'riconoscimento' si guarda ma non si vede: «Gli oggetti percepiti diverse volte cominciano ad essere percepiti per "riconoscimento": l'oggetto si trova dinanzi a noi, noi lo sappiamo, ma non lo vediamo» (*ibid.*: 13). L'autore di riferimento per Šklovskij è il Tolstoj di *Guerra e pace* ma particolare importanza riveste il racconto *Cholstomer*, basato sul punto di vista di un cavallo che medita

¹ L'articolo mette in relazione *Verso la foce* di Celati con *Gli astronauti della cosmostrada* di Cortázar.

² Per una ricognizione della ricezione si veda Morabito 2019.

³ Una prima traduzione italiana dei saggi di Šklovskij apparve nel 1966 (Bari, De Donato).

sulla vita degli uomini, in particolare sulla loro mania del possesso (*ibid.*: 13-6). Occorre notare che *in primis* lo straniamento ha per Šklovskij un valore artistico, vale a dire è un procedimento che rappresenta lo scarto rispetto all'uso standard del linguaggio e innalza il tasso di letterarietà: «Per fare di un oggetto un fatto artistico, è necessario estrarlo dal novero dei fatti della vita [...]. Bisogna estrarre l'oggetto dalla serie di associazioni consuete» (Šklovskij 1976: 86).

Lo studioso è ritornato sul concetto anche in altri suoi libri, che mettono in evidenza una componente percettivo-fenomenologica: «La sfiducia di Tolstoj verso la percezione abituale investe in generale tutti i suoi eroi, e si può dire che gli eroi tolstoiani hanno una percezione abituale delle cose solo quando questa loro percezione non è fatta oggetto di nessuna analisi (Šklovskij 1978: 132)⁴; particolare rilevanza assume il personaggio di Nataša ma è esemplare la battaglia di Borodinò osservata con gli occhi di Pierre Bezuchov (Tolstoj 1990: 893-903)⁵.

Le intuizioni del critico innescano implicitamente, nella poetica di Celati, una serie di meccanismi legati alla rilevanza dell'idea di visione e di alterità, progressivamente radicalizzati dallo scrittore: la visione scalza le epistemologie referenziali a favore di sentieri immaginativi e l'alterità segna la preconditione fondamentale di stati affettivi, vale a dire una distanza solitaria e melanconica dal mondo e dagli altri. Sembra inoltre - anche considerando le riflessioni di Šklovskij su Bezuchov appena riportate - che si innesti sul paradigma di base una componente non più solo estetica ma anche di tipo antropologico (codice assai caro a Celati): non si tratta di reinventare un oggetto in una nuova visione ma, accentuando tale valenza, mettere in dubbio la fiducia nella relazionalità con il reale a vantaggio di una percezione tesa a dissolvere i propri oggetti. Occorrerà notare quanto sia rilevante il concetto di visione per Celati e di letteratura visionaria⁶, di sguardo sull'Aperto, soprattutto nella seconda fase della sua carriera; si possono addurre diversi esempi: nella narrativa di Tozzi agisce «il recupero di una visione con cui si smette di guardare meccanicamente il mondo» (Celati 2008: XVII); il cinema di Fellini è considerato come una visione di

⁴ Si veda anche Šklovskij 1982: 31.

⁵ Per l'uso dello straniamento nel capolavoro tolstoiano, con l'indicazione dei passi del romanzo in cui è utilizzato - e con riferimento a Ginzburg 2011 - si veda l'introduzione di Pier Cesare Bori (Tolstoj 1990: XLVI); tra l'altro uno dei passi vede protagonista ancora una volta un cavallo, nella fattispecie quello dell'imperatore Alessandro (*ibid.*: 321).

⁶ Su questo aspetto si veda Rondini 2013.

stati primordiali (dalla Saraghina di *8½*, visione ancestrale della femminilità, al pavone di *Amarcord*; Celati 2009)⁷.

Lo scrittore inoltre fa propria la critica sklovskiana al riconoscimento quando riprende una considerazione dello scultore Alberto Giacometti⁸; ma in tutta l'opera celatiana è molto forte l'idea di tornare a guardare il mondo senza schemi, nei suoi elementi minimi e nei termini di una visionarietà aurorale, superando i paradigmi dello sguardo abituale e amministrato dalla società delle immagini omologate e standardizzate; un libro come *Verso la foce* pone proprio in posizione incipitaria tale metodo: «Ogni osservazione ha bisogno di liberarsi dai codici familiari» (Celati 2016b: 988; del resto: «scopri di non saper niente di preciso sul mondo esterno. Allora viene anche la voglia di scusarsi con tutti, scusate la nostra presunzione»; *ibid*: 1067).

Si pensi del resto che la nozione di straniamento, esaltando l'arte come procedimento, assomma altri significati: anti-utilitaristici e anti-politici (l'arte deve estraniarsi da teleologie pratiche) ed esistenziali (lo straniamento non rinnova solo l'oggetto ma conferisce alla vita sensazioni nuove): «By making things strange, the artist does not simply displace them from an everyday context into an artistic framework; the artist also helps to “return sensation” to life itself, to reinvent the world, to experience it anew. Estrangement is what makes art artistic; but by the same token, it makes life lively or worth living» (Boym 2005: 586-7).

Celati sembra recepire le tecniche dello straniamento già nella prima fase della sua produzione, utilizzandolo come strategia di scrittura e oggetto epistemologico funzionale alla propria poetica e alla propria teoria letteraria: lo si potrebbe definire uno strumento interno al laboratorio del critico-scrittore. In *Finzioni occidentali*, nel *Bazar archeologico*, lo straniamento compare così in pagine declinate per lo più sul concetto di collezionismo derivato da Benjamin e sull'idea correlata che la letteratura debba privilegiare i frammenti e gli scarti della Storia, recuperando l'in-

⁷ Ma si veda anche Celati 2011b: 57: «Sono percezioni che si caricano di forti intensità affettive o perturbanti, e diventano stati cosiddetti allucinatori: l'esperienza del visionario».

⁸ Celati 2003: 79: Giacometti «aveva questa idea: “io disegno per capire cosa vedo”. Se copio un bicchiere su un tavolo – diceva – non disegno che una visione, cioè qualcosa che scomparirà tra un attimo, sostituita da una visione diversa di quel bicchiere. Dunque quello che si disegna (o si filma) è solo la traccia di un'immagine che arriva alla coscienza, ma appena c'è un po' più di luce, o un colore diverso, potrebbe risultare una cosa del tutto diversa».

classificabile, il marginale (la follia, il comico, il carnevalesco) defenestrato da tutte le classificazioni di sistema: «Nel bazar del collezionista tutto compare come flusso eteroclitico, archeologico *bric-à-brac* di scarti, immagini frammentarie d'uno straniamento che può esprimersi solo con l'ecolalia del discorso folle» (Celati 2001: 200). Il concetto viene quindi ibridato con le teorie benjaminiane e appare così dotato di una certa versatilità, sempre però ancorata a poetiche in grado di alterare e modificare la usuale percezione del mondo come il surrealismo (*Nadja* di Breton): l'avanguardia francese presuppone «l'idea del simbolico come straniamento "perverso" della dimensione reale» (Celati 1977: 323); *Nadja* stessa rappresenta, nella sua innocenza, il medesimo «straniamento "perverso" della dimensione reale» (*ibid.*: 324); soprattutto, lo straniamento deve essere concepito in termini di sguardo «che impedisce di ridurre tutti gli oggetti alle coordinate delle nostre proiezioni» (*ibid.*: 327). Sul versante creativo, *Comiche*, romanzo già focalizzato su *outsiders* e personaggi fuor di sesto, esalta soprattutto la sfera erotica e la rappresentazione dell'atto sessuale: «Dietro un [...] cespuglio si udivano rumori [...] Preso da curiosità mi avvicinavo e vedo il Bagnino con tre o quattro donne sotto di sé. Egli a quelle faceva grandi salti e rimbalzi sulla pancia come lottatore che si accanisce su un avversario a schiacciarlo del tutto»⁹ (Celati 1971: 29; un passo che la critica ha riportato a un'applicazione ortodossa delle teorie sklovskiane: «esempio da manuale di straniamento, come teorizzato da Šklovskij»; Iacoli 2011: 149). Sarà altresì opportuno notare che lo straniamento è collegato da Šklovskij anche alla rappresentazione della sfera erotica e degli organi sessuali (e il modello è qui Boccaccio) nonché della sfera comica (lo straniamento delle pose in Sterne; Šklovskij 1976: 217).

Un passo verso un pregnante e più articolato riuso del concetto emerge nella lettura celatiana dei *Gulliver's Travels* di Swift (Celati 2010: XXIV), in cui si fa esplicito riferimento alla genealogia dello straniamento di Šklovskij ricostruita da Carlo Ginzburg¹⁰, autore spesso presente nelle pagine celatiane¹¹ nonché sodale per il progetto di *Ali Babà*¹². Il saggio ginzburghiano traccia un paradigma storico-epistemologico antecedente

⁹ Si veda p. 170 per la versione 1972-1973.

¹⁰ Riferimento a Ginzburg 1996 (poi in Ginzburg 2011, da cui si cita).

¹¹ Ginzburg 2002 (Celati 2011b: 102); Ginzburg 1976 (Celati 2011b: 23); Ginzburg 2008 (Celati 2011b: 129). Claudio Piersanti ricorda che Celati consigliava a tutti *Il formaggio e i vermi* (Piersanti 2019).

¹² Palmieri 2016: xc; si veda anche il riferimento in Celati 2011b: 47.

all'*ostranienie*, da Marco Aurelio a Proust, e ne delinea alcune specifiche concretizzazioni concettuali e semiologiche: l'idea stoica della distanza necessaria per scomporre i dati reali e conoscerne le cause generative; l'assunzione moderno-illuminista dell'ottica del 'selvaggio' o delle classi contadine nei confronti dei conquistatori e del potere (Montaigne, La Bruyère, Voltaire); la liberazione dagli schemi intellettivi usuali; i punti di contatto della scrittura letteraria con la retorica dell'indovinello. Tale ricostruzione mette a fuoco inoltre un dato fondamentale, vale a dire che lo straniamento, pur all'interno di una fisionomia dai tratti riconoscibili, presenta alcune significative differenze: lo straniamento di Tolstoj solo in parte coincide con quello di Proust, maggiormente declinato su un'idea volta non a conoscere l'oggetto nella sua essenza ma proprio a preservare invece le sensazioni, le affezioni e le percezioni immediate che si provano davanti ad esso (che per lo scrittore non può, del resto, essere conosciuto se non per un'impervia via indiziaria); così lo straniamento in Proust sembra avere il fine di «proteggere la freschezza delle apparenze dall'intrusione delle idee» (Ginzburg 2011: 30)¹³; infatti il narratore proustiano descrive M.me de Sévigné come colei che «ci presenta le cose nell'ordine delle nostre percezioni, anziché cominciare con lo spiegarne la causa» (Proust 1983: 791). Proust è del resto autore presente nell'officina celatiana che recepisce la lezione sullo straniamento della *Recherche* anche attraverso il filtro di Beckett (Fracassa 2016: 60), che nel suo saggio sullo scrittore francese si soffermava tra l'altro sulla necessità dell'aggiramento dei pregiudizi e dei saperi convenzionali nutriti dall'Abitudine e in essa radicati per squarciare il velo di Maya (Beckett 2004: 21 e *passim*). Le riflessioni proustiane arriveranno poi fino a un filosofo assai amato da Celati, vale a dire Merleau-Ponty (il cui saggio su Cezanne in *Senso e non senso* è ricordato da Ginzburg 2011: 38).

Ginzburg, a differenza di Celati, pone comunque un limite alla dissoluzione pulviscolare; riflettendo sul passo proustiano dedicato all'offensiva tedesca del marzo 1918 ad Amiens durante il primo conflitto mondiale che pone il nesso storia-romanzo¹⁴, Ginzburg, in polemica con le teorie sto-

¹³ Su Proust e Ginzburg si veda Bertini 2016.

¹⁴ «La [la guerra] si potrebbe raccontare come un romanzo, e dunque, se uno s'ostina a ripetere che la strategia è una scienza, questo non lo aiuta affatto a capire [...]. Il nemico non conosce i nostri piani più di quanto noi sappiamo quali fini persegua la donna che amiamo, e quei piani, forse, non li conosciamo neanche noi. I tedeschi, nell'offensiva del marzo 1918, avevano come scopo la conquista di Amiens? Non lo sappiamo» (Proust 1993: 681).

riografiche che reputano di poter equiparare lo studio storico al racconto finzionale, scrive: «nel sottolineare le implicazioni cognitive dello straniamento vorrei [...] oppormi con la massima chiarezza possibile alle teorie di moda che tendono a sfumare, fino a renderli indistinti, i confini tra storia e finzione»; (Ginzburg 2011: 34) ai suoi occhi Proust «voleva suggerire che tanto gli storici quanto i romanzieri (o i pittori) sono accomunati da un fine cognitivo» (*ibid.*). Non a caso nei passi del primo autore citato nella genealogia dello straniamento, Marco Aurelio, la pratica straniante è volta a conoscere quale sia la vera natura delle cose (*ibid.*: 20)¹⁵.

Entro queste coordinate, Ginzburg è tornato comunque sullo straniamento nei suoi studi sulla modernità e in particolare in riferimento all'incontro-scontro tra europei ed extraeuropei (Ginzburg 2006: 95 e *passim*), contemplando allo stesso tempo il *topos* letterario dell'arrivo di stranieri in terre sconosciute (e dello sguardo retroattivo sulla *propria* realtà come accade nella *Historia del mondo nuovo* di Girolamo Benzoni; *ibid.*: 94-5). È questa l'accezione di straniamento che più incontra il discorso celatiano, che infatti proprio ad essa si riferisce, in modo simpatetico, menzionando esplicitamente Ginzburg (Celati 2010: XXIV). Ecco perché il Celati lettore di Swift pone in risalto il «nuovo punto di vista sulle società europee, legato alla scoperta delle popolazioni primitive d'America» (Celati 2010: XXIV) e che trova rappresentazione nello sguardo rovesciato di Gulliver sui luoghi incontrati nei *Travels*. Ricorre in queste pagine il legame tra distanza – termine ginzburghiano – e straniamento: «Lo sguardo a distanza ci catapultava in un completo straniamento, per cui le cose più normali, le abitudini più consuete, diventano oggetti nuovi e sorprendenti da studiare» (*ibid.*: XIX) come nel caso delle tasche di Gulliver ispezionate dai lillipuziani (*ibid.*: XIX-XX, «straniamento mai visto prima nella letteratura europea», afferma Celati)¹⁶ e come nel caso del re di Brobdingnag che paragona il sistema socio-politico inglese descrittogli da Gulliver alla vita di «insetti minuscoli» (*ibid.*: XIX).

Ma è anche Gulliver soggetto di straniamento, sia quando è portato, alla luce delle valutazioni altrui, a riconsiderare durante il viaggio le sue

¹⁵ Con riferimento a Marco Aurelio 2010: 93 (VI, 13): «Quanto vale di fronte alle leccornie e ai cibi [...] accogliere la rappresentazione "questo è il cadavere di un pesce, quest'altro il cadavere di un uccello o di un maiale [...]"; e, a proposito dell'unione sessuale: "è sfregamento di un viscere e secrezione di muco accompagnata da spasmo". Quanto valgono queste rappresentazioni che raggiungono le cose in sé e le penetrano totalmente, fino a scorgere quale sia la loro vera natura».

¹⁶ L'episodio in *ibid.*: 22-4.

coordinate concettuali di partenza sia quando «descrive tutto con precise misurazioni e comparazioni, dove lo straniamento consiste nella riduzione d'ogni aspetto del mondo a un astratto dato quantitativo» (*ibid.*). Gulliver diventa allora un *outsider* perché vede tutto, ri-descrive tutto, in modo straniato:

Per quanto favolosa sia questa totale alienità del mondo, è anche la condanna del nostro uomo Gulliver a dover vedere tutto come un estraneo alla vita dei suoi simili, senza più nulla di familiare, anche quando ritorna nella sua Inghilterra. Ma la condanna di Gulliver a vedere tutto da estraneo lo porta anche a una completa ri-descrizione di tutto ciò che è familiare e scontato per l'uomo europeo; e lo porta a ri-descrivere tutto ciò che noi consideriamo normale, perché basato su assiomi sociali intoccabili. Gulliver incontra popolazioni che non sanno nulla delle nostre abitudini, ed è costretto a descrivere tutto ex novo, con sorprendenti circonlocuzioni (Celati 2019)¹⁷.

Il personaggio swiftiano arriva così a sviluppare una concezione melanconica della vita, esito estremo del *mood* straniato: «il malinconico è sempre straniero tra i suoi simili» (*ibid.*). Affermazione che Celati ribadisce e alla quale conferisce lo *status* di un credo al limite del nichilismo: «Forse lo straniamento della letteratura moderna non può mai esimersi da un simile distacco dai luoghi comuni della cultura [...]: ogni domanda sull'uomo corrisponde a un distacco e un esilio dagli uomini, come quello di Gulliver nella stalla. D'altronde l'esilio è la condizione originaria della conoscenza melanconica; perché il malinconico è uno straniero tra i suoi simili» (Celati 2010: XXXIII)¹⁸.

L'*ostranienie* è ripresa anche nelle riflessioni celatiane dedicate a Stendhal, che, sia nei romanzi che nei libri di viaggio, osserva da una prospettiva alternativa l'Italia («È l'idea di uno straniamento che permette di vedere

¹⁷ «Quanto ai legulei o avvocati, sono descritti come «una confraternita d'uomini educati fin da giovani nell'arte di dimostrare, con appropriata moltiplicazione di parole, che il bianco è nero e il nero è bianco, secondo chi li paga». E un primo ministro europeo risulta «una creatura tutt'affatto immune da gioia e dolore, amore e odio, pietà e ira: o quanto meno spoglio di ogni passione tranne un violento desiderio di ricchezza, potere e titoli» (*ibid.*).

¹⁸ Alla fine dei *Travels* (parte IV, cap. XI), Gulliver trascorre larga parte delle giornate nella sua stalla in compagnia dei cavalli, riuscendo a malapena a tollerare la presenza dei suoi stessi famigliari.

le cose fuori da un punto di vista scontato, sottraendole ai presupposti di normalità»; Celati 2011: 13); *Roma, Napoli, Firenze* è figlio di uno sguardo “persiano”, derivante da Montesquieu, uno sguardo straniero, secondo quella volontà/necessità di essere stranieri ovunque che rappresenta enzima primario della poetica di Celati¹⁹ che ha a monte una costellazione di scrittori americani (Poe, Hawthorne, Melville) i quali, con l’Uomo della folla, Wakefield e Bartleby, hanno creato veri e propri eroi dello straniamento, avulsi dal consorzio civile e dalle relazioni sociali (un paradigma che potrebbe contemplare anche alcuni personaggi del cinema di Cassavetes: Rondini 2020). Ancora una volta torna nel discorso celatiano il tema della distanza: Wakefield è «la figura d’un estraneo che ci sfiora per strada, forse qualcuno toccato da una follia, perso in un vagare perpetuo. Infatti il racconto ce lo mostra sempre a distanza, nell’esteriorità della sua condizione di vagante [...] Ed è un estraneo errabondo come l’uomo della folla, altra figura che vediamo solo di scorcio. Ma con queste figure inconoscibili, straniare e stranianti, [...] si forma una narrativa con un punto di vista critico già del tutto moderno (Celati 2006: 15). Si noti come parimenti compaia il motivo della conoscibilità/non conoscibilità, qui tendente verso la seconda, tipico di una linea letteraria che diverrà presto minoritaria nella narrativa americana²⁰, ripresa solamente, seppur in sommo grado, da Henry James (*ibid.*: 24-5). Tale costellazione di autori traccia in fondo un’altra formulazione o proposta di canone, quasi che lo straniamento sia una nervatura sotterranea della cultura, capace di riemergere, in modo sparso, come sapere dimenticato, archeologico.

Ma con Stendhal anche la Storia viene straniata, a partire dalla corte di Parma della *Chartreuse*, descritta nel romanzo, secondo Celati, con occhi swiftiani: essa infatti «funziona come il paese dei lillipuziani visitato da Gulliver: è una miniaturizzazione delle tendenze del secolo, un modo per riassumere la commedia del gioco politico, del dispotismo, dell’intrigo e dell’opinione pubblica» (Celati 2011a: 16-7). Ma da tenere presente è soprattutto quella grande scena primaria – vera icona intellettuale della modernità – in cui Fabrizio del Dongo assiste alla battaglia di Waterloo nella *Chartreuse*; il celeberrimo evento e lo smarrimento di Fabrizio sono infatti, *sub specie* Šklovskij, un «bellissimo esempio di straniamento, a cui molti

¹⁹ Significativo in merito, per esempio, Celati 2016 in riferimento a D’Arzo.

²⁰ «Ora [nella seconda metà del XIX secolo] le storie non sono più valutate per la meraviglia o lo straniamento che producono, ma al contrario, per come confermano il senso di realtà e d’identità del lettore medio» (Celati 2006: 19).

si sono ispirati fino a farne una filosofia della storia, Tolstoj ad esempio» (Celati 2011: 13)²¹. Significativo che per Šklovskij il prototipo della presenza di Bezuchov a Borodinò sia la descrizione della battaglia di Waterloo da parte di Stendhal: «Per quel che riguarda l'intervento di Pierre, L: N. Tolstoj si rifà ad una precisa tradizione letteraria, la stessa della figura di Fabrice, in Stendhal, che assiste alla battaglia di Waterloo, senza capirci niente» (Šklovskij 1978: 145).

Per Celati lo sguardo "persiano", straniato di Fabrizio dissolve e svaluta il reale relegandolo in una indecifrabile lontananza (a Waterloo, Fabrizio non sa chi e cosa seguire, osserva da lontano la battaglia) e nella vaghezza assoluta (tra l'altro il personaggio stendhaliano si addormenta e non vede neppure Napoleone quando passa: Stendhal 2011a: 93); si tratta di una disposizione 'comica', che forse contiene un implicito riferimento al mestiere di storico: l'esperienza di Fabrizio a Waterloo è appunto una «risposta comica all'illusione realistica di poter giungere a uno sguardo diretto sugli avvenimenti storici» (Celati 2011a: 13); non potrà non essere sottolineato l'uso del concetto di comico da parte di Celati che si situa all'origine della sua produzione (*Comiche*) e che riveste un ruolo importante nella sua riflessione (*Il corpo comico nello spazio*); soprattutto in quel latente ma continuo disegno di configurazione del canone dello straniamento, lo scrittore guarda ai classici della tradizione comica come Luciano (Celati 2010: XVIII, con riferimento all'*Icaromenippo*). In ogni caso, lo straniamento per Celati non ha finalità conoscitive (come per Ginzburg); lo sguardo di Stendhal sulle società civili è figlio di quello di Montesquieu, quindi «ingenuo, che ha messo da parte la protervia dei sapienti, concentrato sui fenomeni e sulle azioni immaginative più che sui giudizi» (*ibid.*: 14). Anche nei Gamuna di *Fata morgana* lo sguardo dall'alto rappresenta la distanza sbagliata, lo sguardo 'intelligente' – fisso e scontato – che per i Gamuna è in realtà fonte di imbarazzo (Celati 2016: 1574).

Forse per questo né Swift né Stendhal compaiono nelle pagine di Ginzburg: a canoni diversi corrispondono epistemologie diverse (peraltro né Celati né Ginzburg menzionano Chateaubriand, autore ricordato da Šklovskij in un accenno dedicato a una micro-genealogia dello straniamento [Šklovskij 88]).

Si arriva così alla conversione e radicalizzazione dello straniamento nel percepito, che si diversifica da esso anche se la scintilla iniziale è nelle pagine di Šklovskij. Il percepito è la visione immaginativa dello spazio ester-

²¹ Si veda Šklovskij 1976: 16 (le battaglie di *Guerra e pace*).

no, il «vedere figurato della mente non più vero né più illusorio del vedere retinico» (Celati 2003b: 87), opposto allo sguardo nitido e fisso. Ancora una volta a giocare un ruolo decisivo è la distanza, se si leggono alcune pagine di *Verso la foce* che già si collocano nell'area del percepito in cui la distanza si perde definitivamente: «C'è un vapore azzurrino che fa svanire le distanze, e oltre un certo raggio si capisce soltanto che le cose sono là, disperse nello spazio» (Celati 2016: 1046).

Ci si trova di fronte, per motivi diversi, a un punto di non ritorno nei confronti di Šklovskij e di Ginzburg. Infatti non si tratta più di un procedimento artistico né di una modalità di conoscere bensì di una modalità di dissolvere e di dissolversi nell'indifferenziato (modalità sottolineata anche per le ultime narrative in fuga di Celati, Cortellessa: 2020). In Celati la condizione dello straniamento, la distanza, diviene importante come l'esito; la preconditione eguaglia e supera l'effetto.

Può essere utile in questo senso chiamare in causa quello che è stato denominato straniamento prospettivista. Questa accezione tende a

vedere nell'esperienza di straniamento la sanzione di una insuperabile ed illimitata molteplicità di punti di vista [...] Di conseguenza, tutti i differenti sguardi sui fenomeni sarebbero, da un punto di vista epistemico, parimenti leciti ed ammessi, perché nessuno potrà essere giudicato migliore di altri su basi intersoggettive e tantomeno neutrali. Si tratta di una prospettiva [...] sempre esposta al rischio di un approccio 'dissolutivo' che finisca col dichiarare parimenti infondati e parimenti vani tutti i resoconti che gli uomini possono dare degli oggetti e dei fenomeni: portando, così, ad una esperienza di straniamento che si muta in una dolorosa condizione di radicale estraniamento/alienazione (Gabbani 2011).

Si consideri da questa prospettiva un racconto di *Cinema naturale, Notizie ai naviganti*, dove lo sguardo swiftiano-stendhaliano trasforma un litorale turistico in un pianeta alieno e in un deserto: «Era piena primavera, ma vagando lungo il litorale il nostro dottore vedeva tutto grigio attorno a sé, tra sfilate di villette per le vacanze, alberghi per le vacanze, negozi per le vacanze, attrezzature balneari e luoghi di ritrovo popolati soltanto d'estate. Sembrava un pianeta disabitato, con mute insegne commerciali che ti guardano da ogni scorcio, inutili lampioni che si accendono al tramonto» (Celati 2016: 1398); tale visione si ripropone nel finale del testo e lo sigilla: «Intorno è come un deserto, ma un deserto grigio d'asfalto, tra

sfilate di villette per le vacanze, alberghi per le vacanze, negozi per le vacanze, attrezzature balneari e luoghi di ritrovo popolati soltanto d'estate. Si ha l'impressione di un pianeta disabitato, con insegne commerciali che ci guardano passare, scosse dal vento. Dalla radio una voce, che sembra l'ultima voce della terra, sta trasmettendo notizie ai naviganti» (*ibid.*: 1417).

Del resto, come è stato affermato (Belpoliti 2001), *Cinema naturale* è una raccolta che intende «cogliere ciò che di non-consueto c'è nel consueto»: una analisi che è anche una perfetta definizione di straniamento.

Bibliografia

- Beckett, Samuel, *Proust*, Milano, SE, 2004.
- Belpoliti, Marco, "Celati. La vera Hollywood è la nostra mente", *Tuttolibri*, 6 gennaio 2001.
- Benzoni, Girolamo, *Historia del mondo nuovo*, Venezia, Tini, 1565.
- Bertini, Mariolina, "Il Proust di Carlo Ginzburg", *Cent'anni di Proust*, Eds. Ilena Antici - Marco Piazza - Francesca Tomassini, Roma Tre Press, 2016.
- Boym, Svetlana, "Poetics and Politics of Estrangement: Victor Shklovsky and Hannah Arendt", *Poetics today*, 2005.
- Breton, André, *Nadja*, con una nota di Lino Gabellone, Torino, Einaudi, 1972.
- Celati, Gianni, *Comiche* [1971], Macerata, Quodlibet, 2016.
- Id., "L'oggetto surrealista" [1977], *Gianni Celati con Carlo Gajani. Animazioni e incantamenti*, a cura di Nunzia Palmieri, Roma, L'Orma, 2016.
- Id., "Documentari imprevedibili come i sogni" (intervista di Sarah Hill) [2003], *Documentari imprevedibili come i sogni. Il cinema di Gianni Celati*, a cura di Nunzia Palmieri, Roma, Fandango, 2011.
- Id., "Collezione di spazi", *il Verri*, 21 (2003).
- Id., *Storie di solitari americani*, a cura di Gianni Celati - Daniele Benati, Milano, Rizzoli, 2006.
- Id., *Introduzione*, Tozzi, Federigo, *Con gli occhi chiusi. Ricordi di un impiegato*, Milano, Feltrinelli, 2008.
- Id., "Fellini e il maschio italiano", *Zibaldoni e altre meraviglie*, 29 maggio 2009.
- Id., *Introduzione a Swift, Jonathan, I viaggi di Gulliver*, Milano, Feltrinelli, 2010.
- Id., *Introduzione a Stendhal, La Certosa di Parma*, Milano, Feltrinelli, 2011a.
- Id., *Conversazioni del vento volatore*, Macerata, Quodlibet, 2011b.
- Id., D'Arzo, "Lo stile di chi è straniero dovunque", *Studi d'affezione per amici e altri*, Macerata, Quodlibet, 2016.

- Id., *Romanzi, cronache e racconti*, a cura di Marco Belpoliti - Nunzia Palmieri, Milano, Mondadori, 2016.
- Id., "Gulliver l'antropologo", *Narrative in fuga*, a cura di Jean Talon, Macerata, Quodlibet, 2019.
- Cortellessa, Andrea, "Prefazioni che sono racconti", *Il Sole 24 ore*, 5 gennaio 2020.
- Fracassa, Ugo, "Celati e Proust. Per una lettura antropologica della Recherche", *Cent'anni di Proust*, Eds. Ilena. Antici - Marco Piazza - Francesca Tomassini, Roma Tre Press, 2016.
- Id., "Psichedelic visioni allucinazioni: Sostenibilità/insostenibilità dello sguardo nell'opera di Celati", *La scrittura dello sguardo. Gianni Celati e le arti visive*, a cura di Matteo Martelli - Marina Spunta, *ReCHERches*, 24 (2020).
- Gabbani, Carlo, "Epistemologia, straniamento, riduzionismo", *Annali del Dipartimento di Filosofia (Nuova serie)*, XVII, Firenze University Press, 2011.
- Ginzburg, Carlo, *Il formaggio e i vermi*, Torino, Einaudi, 1976.
- Id., *Making Things Strange: The Prehistory of a Literary device*, «Representations», 56 (1996) (poi in *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Milano, Feltrinelli, 2011; nuova edizione Macerata, Quodlibet, 2019).
- Id., *I benandanti*, Torino, Einaudi, 2002.
- Id., *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Milano, Feltrinelli, 2006.
- Id., *Storia notturna*, Torino, Einaudi, 2008.
- Id., *Occhiacci di legno*, Milano, Feltrinelli, 2011.
- Iacoli, Giulio, *La dignità di un mondo buffo. Intorno all'opera di Gianni Celati*, Macerata, Quodlibet, 2011.
- Luciano, *Icaromenippo*, a cura di Alberto Camerotto, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009.
- Marco Aurelio, *A se stesso*, a cura di Enrico Maltese, Milano, Garzanti, 2010.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Senso e non senso*, Milano, Bompiani, 1962.
- Palmieri, Nunzia, *Cronologia, Celati, Gianni, Romanzi, cronache e racconti*, a cura di Marco Belpoliti - Nunzia Palmieri, Milano, Mondadori, 2016.
- Pavan, Emma, "Il viaggio come Bildung nella postmodernità: Gli autonauti della cosmostrada e Verso la foce", *Dialogia*, 12 (2018).
- Proust, Marcel, *All'ombra delle fanciulle in fiore, Alla ricerca del Tempo perduto*, edizione diretta da Luciano De Maria, Milano, Mondadori, 1983.
- Id., *Il Tempo ritrovato, Alla ricerca del Tempo perduto*, edizione diretta da Luciano De Maria, Milano, Mondadori, 1993.
- Rondini, Andrea, *Gianni Celati e la teoria letteraria del vento volatore*, Macerata, Quodlibet, 2013.

- Id., "Gianni Celati, il cinema di John Cassavetes e la distruzione dei dispositivi", *La scrittura dello sguardo. Gianni Celati e le arti visive*, a cura di Matteo Martelli - Marina Spunta, *ReCHERches*, 24 (2020).
- A. Sebastiani, "«Cinema all'aperto». Polifonia e straniamento in Gianni Celati narratore (anche) per immagini", *I cantieri dell'italianistica*, Roma, Adi Editore, 2016.
- Šklovskij, Viktor, *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1976.
- Id., *Materiali e leggi di trasformazione stilistica. Saggio su Guerra e pace*, Parma, Pratiche, 1978.
- Id., *Simile e dissimile*, Milano, Mursia, 1982.
- Id., *La mossa del cavallo*, Salerno, Ripostes, 2021.
- Tamiozzo Goldmann, Silvana, «La grande allucinazione del mondo» e «gli astri selvaggiamente splendidi»: Viaggi e visioni trasognate dell'Altrove in Gianni Celati e Andrea Zanzotto, *Leggere la lontananza*, a cura di Silvia Camilotti - Ilaria Crotti - Ricciarda Ricorda - Venezia, Edizioni Cà Foscari, 2015.
- Tolstoj, Lev, *Guerra e pace*, prefazione di Leone Ginzburg, introduzione di Pier Cesare Bori, Torino, Einaudi, 1990.

Sitografia

- Morabito, Martina, "101 anni di straniamento. Appunti per una partita a scacchi", *eSamizdat*, XII (2019), www.esamizdat.it.
- Piersanti, Claudio, "Il formaggio e i vermi", *Doppiozero*, 28 novembre 2019, www.doppiozero.com.

Filmografia

- 8½*, regia di Federico Fellini, Italia, 1963
- Amarcord*, regia di Federico Fellini, Italia-Francia, 1973

L'autore

Andrea Rondini

Insegna Forme della comunicazione letteraria presso il Dipartimento di Scienze Politiche, della Comunicazione e delle Relazioni Internazionali dell'Università di Macerata. Si occupa di Primo Levi, narrativa contemporanea, rapporti tra letteratura e cinema, letteratura e nuove tecnologie, teoria della letteratura, con studi dedicati a N. Ginzburg, G. Celati, E. Trevi, F. Piccolo, W. G. Sebald, E. Carrère. Ha recentemente pubblicato *Dall'utopia alla crisi. La narrativa italiana contemporanea e le nuove tecnologie*, Roma, Carocci, 2020.

Email: andrea.rondini@unimc.it

L'articolo

Data invio: 30/10/2021

Data accettazione: 29/03/2022

Data pubblicazione: 30/05/2022

Come citare questo articolo

Rondini, Andrea, "Da Lilliput a Waterloo. Gianni Celati e il canone dello straniamento", *Straniamenti*, Eds. S. Adamo - N. Scaffai - M. Pusterla - D. Watkins, *Between*, XII.23 (2022): 321-335, www.betweenjournal.it

Towards a “Techno-Scopic Unconscious”: Estrangements in Giulia Niccolai’s and Patrizia Vicinelli’s Experimental Literature

Beatrice Seligardi

Abstract

By looking at the representation strategies in some works by Giulia Niccolai and Patrizia Vicinelli, two of the most female representatives of Italian experimental literature in the XX century, this article aims to provide a specific interpretation of the estrangement effect produced by the encounter between word, image and the scopic function of both the human eye and optical machines. This mimetic device will be discussed along Walter Benjamin’s and Rosalind Krauss’ definition of “optical unconscious”, as well as Franco Vaccari’s notion of “technological unconscious”, thus leading to a possible new heuristic concept: the “techno-sopic unconscious”.

Keywords

Optical uncoscious; Technological unconscious; Techno-sopic unconscious; Giulia Niccolai; Patrizia Vicinelli; Experimental novel; Experimental poetry

Per una definizione di "inconscio tecno-scopico": straniamenti nella letteratura sperimentale di Giulia Niccolai e Patrizia Vicinelli

Beatrice Seligardi

Prologo: immagini di copertina

La copertina della prima edizione de *Il grande angolo*, romanzo di Giulia Niccolai pubblicato per la prima volta nel 1966 all'interno della collana sperimentale "Le Comete", curata da Nanni Balestrini per Feltrinelli, reca il frammento di una tempera di Giosetta Fioroni, *Doppia maschera*, dipinta dall'artista nello stesso anno¹: a campeggiare è la metà di un viso femminile, la cui fisionomia richiama quella dei volti delle pubblicità e delle locandine cinematografiche, e i tratti sono raffigurati attraverso uno smalto d'argento che ne delimita i contorni e le ombre.

L'ultima pagina – che come vedremo può però essere letta come la prima – di *Apotheosys of Schizoid Woman*, plaquette verbo-visiva di Patrizia Vicinelli pubblicata dalla rivista sperimentale «Tau/ma» nel 1979, è costituita da un collage in bianco e nero, in cui, oltre al titolo dell'opera e ad altri elementi, è riconoscibile il ritaglio di un ritratto fotografico dell'autrice. La fotografia, parzialmente sovrapposta all'immagine di quello che sembra l'interno di un grammofono, molto simile anche a un enorme occhio o a un obiettivo fotografico, risulta incredibilmente sovraesposta, con i lineamenti di un volto femminile, abbagliato dal flash, trasformato in un'emanazione di pura luce.

Le componenti paratestuali di questi due testi, che colpiscono immediatamente l'occhio di chi si accosta alla lettura, costituiscono una chiave di accesso tutt'altro che casuale alla riflessione sulla visualità e il rapporto

¹ Cfr. Casero 2016: 38, n. 23

con la parola letteraria, sia narrativa che poetica, centrale all'interno della letteratura sperimentale del secondo Novecento, in modo specifico per quel che riguarda l'autorialità femminile. Quello che le copertine anticipano – e che in questo articolo ritroveremo nell'analisi anche di altre opere di Niccolai e Vicinelli, qui considerate quali autrici sperimentali paradigmatiche – è un processo di messa in forma, all'interno di lavori dal carattere fortemente intermediale, di un particolare procedimento di straniamento. Il meccanismo straniante funziona qui quale strumento per mettere a nudo il rapporto tensivo tra la rappresentazione del reale e quella del soggetto femminile: la (im)possibilità di comprendere la realtà si dispiega attraverso la "drammatizzazione" di dispositivi visuali, il cui meccanismo di funzionamento, apparentemente votato a un principio di esattezza, risulta deformato, deviato rispetto alla funzione originaria. A sua volta, emerge anche la (im)possibilità di meta-riflettere sui procedimenti stessi della visione, dal momento che, insita nello strumento, così come nel processo di visione, permane una dimensione "inconscia". Sarà allora possibile intravedere una specificità del rapporto straniante tra soggetto femminile, definizione identitaria e visualità, a partire da quel principio di "doppia visione" secondo la quale, come ha sottolineato John Berger, «a woman must continually watch herself» (Berger 1972: 46).

Lo straniamento in superficie: *Il grande angolo e Facsimile di Giulia Niccolai*

Il grande angolo (1966) è forse tra le opere meno indagate di Giulia Niccolai, nota per essere stata tra le pochissime donne a figurare tra le file del Gruppo 63, e certamente più famosa in veste di poeta², anche per il suo sodalizio con Adriano Spatola e Corrado Costa nell'esperienza del Mulino di Bazzano e delle edizioni della rivista *Tam Tam*³. Unico romanzo scritto dall'autrice, il testo si situa pienamente all'interno della corrente sperimentale di quegli anni, ben riconoscibile nella collocazione editoriale ricordata

² Utilizzerò la parola "poeta" declinata al femminile, secondo un uso sempre più diffuso all'interno del dibattito accademico. Cfr. Sabatini 1993: 118.

³ Per una panoramica sul contesto della poesia visiva e concreta, nonché delle riviste sperimentali, in Italia tra gli anni Sessanta e Ottanta, si vedano l'Archivio Maurizio Spatola, che offre molti materiali fruibili online, nonché i siti web dei progetti di ricerca *Verba Picta* e *Alle due sponde della cortina di ferro* dell'Università di Firenze.

in apertura. Come è stato sottolineato dall'autrice stessa e da Milli Graffi all'interno di una recente riedizione del romanzo, riveduta dalla stessa Niccolai nel 2014, *Il grande angolo* risente in modo significativo della lezione del *nouveau roman* francese e de *l'école du regard*: la volontà era quella di produrre, attraverso la scrittura, un'oggettivazione della realtà che ne depotenziasse l'apporto più squisitamente soggettivo, lasciando che lo sguardo dei personaggi si trasformasse in un obiettivo fotografico, trasparente, capace di riprodurre la distanza insita nell'atto stesso di osservazione.

Già in questa insistenza sulla scopia si potrebbe individuare una prima origine dell'effetto straniante insito nella scrittura di Niccolai. In un passaggio de *L'arte come procedimento*, il testo in cui per la prima volta Viktor Šklovskij impiega il termine *ostranenie*, lo straniamento si rivela inscindibilmente collegato alla visione, intesa come strumento di intensificazione del processo percettivo, come «creazione [di una] visione [dell'oggetto] e non del suo riconoscimento» (Šklovskij 1929: 88), secondo una logica «dell'impedimento» (*ibid.*: 92). Per il teorico del formalismo russo la tecnica della descrizione viene, ad esempio, investita di un ruolo eminentemente "attivo"⁴, nel momento in cui fa capo alla precisa capacità scopica di de-saturare il visibile dall'obsolescenza percettiva grazie a un processo di sostituzione sia temporale (descrivere un evento «come se accadesse per la prima volta») che spaziale (descrivere un oggetto con «le parti corrispondenti in altri oggetti»)⁵.

Proprio sulla manipolazione del tempo e dello spazio, sulla sostituzione dell'occhio assuefatto, *blasé*, con una serie di micro-choc percettivi⁶, grazie a un nuovo dispositivo capace di cogliere in maniera "strana" la realtà, ha riflettuto Walter Benjamin a proposito non più della parola letteraria, bensì delle possibilità mimetiche offerte dall'avvento tecnologico di fotografia e cinema. Per ben due volte, rispettivamente in *Piccola storia della fotografia* (1931) e ne *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*⁷, il filosofo tedesco, utilizzando quasi gli stessi passaggi, ipotizza la possibili-

⁴ Sulla descrizione intesa non come pausa narrativa, bensì come motore dell'azione, cfr. anche Bal 2002 e Ivaldi 2011: 75-6.

⁵ Cfr. Šklovskij 1929: 83.

⁶ Riprendiamo i termini dalla sociologia della modernità di Georg Simmel, i cui saggi sono stati recentemente curati e raccolti in una nuova edizione a cura di Barbara Carnevali e Andrea Pinotti (cfr. Simmel 2020).

⁷ Facciamo riferimento, in particolare, alla prima stesura dattiloscritta del 1935-1936, recentemente antologizzata da Andrea Pinotti e Antonio Somaini (Benjamin 2012) al posto della più nota elaborazione del 1939 (Benjamin 1955).

tà di ritrovare negli apparecchi foto-cinematografici un “inconscio ottico”, capace di indagare aspetti del reale che sfuggono alla fisiologia dell’occhio umano, attraverso il ricorso a tecniche specifiche che si allontanano da un naturalismo della visione in favore di una sua complessiva deformazione⁸. Il potere di questi nuovi strumenti della visione, e della rappresentazione che ne consegue, porta con sé un’innovazione della percezione che fa leva sì sulle caratteristiche del medium – tant’è che Benjamin predilige l’uso del termine *Apparat* – ma che trova, ancora, la sua ragione ultima nel loro uso indagatorio.

Nell’opera di Niccolai una prima modalità di questa rinnovata forma di straniamento provocata dalla tecnica si estrinseca sia da un punto di vista tematico che stilistico: la protagonista, Ita, è – come lo era stata Niccolai – una fotografa impegnata in due campagne all’estero – rispettivamente in Egitto, dove segue i lavori per la costruzione della diga di Assuan e lo spostamento del tempio di Abu Simbel, e a New York, in cui si occupa tanto dei congressi delle Nazioni Unite quanto dei pittori contemporanei. La tematizzazione del gesto fotografico, che occupa numerose sequenze del testo, viene condotta attraverso il ricorso dominante a una voce in terza persona, un’istanza narrativa esterna che si avvale del tempo presente e che indulge a una presunta rappresentazione fotografica della realtà, attraverso elenchi minuziosi e frasi secche, incisive, contraddistinte da aggettivi denotativi:

Passa le giornate sul ponte e con un forte teleobiettivo scatta immagini della vita che si svolge lungo il fiume: ora su una riva ora sull’altra. Rimangono impressi sulla pellicola:

contadini che azionano *shadouf*, un mestolo alto due metri per attingere acqua dal fiume e irrigare i campi
villaggi costruiti di fango e sterco di cammello
le facciate con una mano di calce e disegnati cammelli aerei navi

⁸ «La natura che parla alla macchina fotografica è infatti una natura diversa da quella che parla all’occhio; diversa specialmente per questo, che al posto di uno spazio elaborato consapevolmente dall’uomo, c’è uno spazio elaborato inconsciamente. Se è del tutto usuale che un uomo si renda conto, per esempio, dell’andatura della gente, sia pure all’ingrosso, egli di certo non sa nulla del loro contegno nel frammento di secondo in cui *si allunga il passo*. La fotografia, coi suoi mezzi ausiliari: con il rallentatore, con gli ingrandimenti, glielo mostra. Soltanto attraverso la fotografia egli scopre questo inconscio ottico, come, attraverso la psicanalisi, l’inconscio istintivo» (Benjamin 1931: 230).

treni muli biciclette barche sulle case di quelli che hanno fatto il pellegrinaggio alla Mecca e raccontano così con quali mezzi hanno raggiunto la città santa (Niccolai 2014: 42)

Lo strumento fotografico opportunamente modificato – il teleobiettivo – assolve ancora, a questa altezza, una funzione prettamente conoscitiva, di indagine degli aspetti minuti di una realtà estranea in linea proprio con l'idea benjaminiana di "inconscio ottico".

Eppure, in questa capacità scopico-analitica si annida un elemento perturbante. Già ne *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* lo stesso Benjamin, citando *Film als Kunst* (1932) di Rudolph Arnheim, parlava di «movimenti propriamente scivolanti, plananti, sovrannaturali»⁹ quali risultato dei procedimenti di ingrandimento o rallentamento delle immagini. «Überirdisch» è l'aggettivo che Benjamin mutua da Arnheim in ultima battuta, cioè letteralmente "ultraterreno": c'è qualcosa di sottilmente inquietante, che non sfugge solamente all'occhio umano anestetizzato dall'abitudine o limitato nelle sue potenzialità tecniche, ma che sembra trovare luogo anche al di là della nuova strutturazione visiva offerta dalle tecnologie ottiche. L'occhio fotografico e cinematografico sembra offrire una nuova sintassi del visibile, una descrizione, parafrasando Šklovskij, che sostituisce all'uso funzionale degli oggetti e degli spazi una loro rinnovata autonomia, andando a depositarsi sulla stessa immagine umana; ciò sembra suggerire che anche l'obiettivo fotografico, in fondo, possa funzionare strutturando la realtà, dotandosi di un proprio "inconscio" che potenzialmente può riversarsi sul soggetto umano, straniandolo a se stesso¹⁰.

Ne *Il grande angolo*, tra i capitoli VI e VIII si delinea una progressiva resistenza a un uso in chiave "analitica" dell'inconscio ottico, a favore di uno straniamento più spiccatamente perturbante, nell'affioramento sempre più

⁹ Benjamin 1935-1936: 42.

¹⁰ Su questo punto, cfr. anche Ginzburg 2003 a proposito, ad esempio, delle analogie proustiane tra occhio fotografico e il punto di vista del narratore nella *Recherche*. Sulla scorta del pensiero di Kracauer cfr. anche Bertelli 2016: 147: «Sotto il profilo storico, fotografia e cinema hanno contribuito a dissolvere l'immagine dell'uomo padrone di se stesso. Sotto il profilo teorico, le tecniche di rappresentazione del movimento per mezzo di immagini si configurano come l'apparato attraverso il quale si rende visibile una forma di soggettività che non trova l'unità e l'identità a se stessa come suoi predicati. La (ri)produzione tecnica e automatica dell'immagine richiede pertanto, come suo correlato oggettuale, un soggetto scisso».

frequente di inserti in prima persona, dallo stile monologante e a tratti prossimo al flusso di coscienza, introducendo al contempo uno scardinamento nello sguardo e nel tempo abitato da esso. Emergono lacerti dell'infanzia di Ita, durante la seconda guerra mondiale trascorsa sulle sponde del lago di Como, e del trauma vissuto dalla madre, scampata per miracolo a un attacco aereo. Attraverso un'oscillazione tra tempo presente e narrazione al passato, scopriamo, grazie a un *flashforward* sviluppato tra i capitoli VI e VII, che Domínguez, il compagno di Ita conosciuto in Egitto e con cui la protagonista vivrà a New York, si è suicidato: lo spazio della cesura traumatica, le cui cause rimangono sconosciute, colpisce direttamente le possibilità scopiche del personaggio femminile, la cui insistenza ottica smette di rivolgersi al mondo esterno per introflettersi sulla propria costruzione soggettiva. Il volto e il corpo nudo di Ita, durante la permanenza presso una clinica psichiatrica in seguito alla scoperta del cadavere dissanguato di Domínguez, si riflettono sulle superfici deformanti dello specchio e della finestra, veri e propri dispositivi anamorfici in cui Ita ricerca sé stessa a partire dalla sovraimpressione dei volti delle attrici hollywoodiane e delle modelle dei rotocalchi o delle pubblicità:

Si vede riflessa nel vetro della finestra. [...] Va a un armadio, lo apre e ne tira fuori una cintura di cuoio alta cinque, sei centimetri. Se la stringe alla vita. Prende un tagliacarte d'avorio dal tavolo e se lo infila sul fianco sinistro tra il cuoio e la pelle nuda. [...] «Dovrei avere i capelli bagnati», dice. [...] Si avvicina al lavandino e accende un'altra luce più forte sopra lo specchio. Guardandosi apre i due rubinetti dell'acqua calda e fredda, prova il getto con le dita, abbassa la testa e appoggiando il palmo della mano destra alla nuca butta in avanti tutti i capelli. [...] Prende un pettine dalla mensola sopra il lavandino e si pettina cominciando dalle punte per sciogliere i nodi nelle ciocche lunghe e bagnate. Poi lo passa dall'attaccatura sulla fronte con un movimento unico fino alle spalle. [...] Si guarda sempre allo specchio. Da una vaschetta di cristallo sopra la mensola prende un cilindro di metallo, lo apre, girandolo spinge in sù [*sic*] la punta verde-smeraldo di eyeshadow, si accosta ancora di più allo specchio e se la passa prima sopra una palpebra poi sopra l'altra. Con una matita pastosa e nera sottolinea la forma degli occhi passandola sopra le ciglia. [...] Quando ha finito di truccarsi torna davanti alla finestra, rimette il disco, slega la cintura di cuoio e il tagliacarte cade a terra. [...] Appare il profilo di vetro, vede la coscia e il ginocchio piegato. Appoggia la guancia al ginocchio e imita l'espressione di una modella coi capelli bagnati nella fotografia pubblicitaria di una casa di prodotti di bellezza. Guardandosi dice: «Domínguez, non ricordo la tua faccia...» (Niccolai 2014: 102-05).

La scena, collocata quasi al centro esatto del romanzo, risulta fondamentale nel comprendere in che modo venga narrativizzata una riflessione, potenzialmente inesauribile, sui dispositivi di visione che investono la dimensione soggettiva del personaggio femminile. Le superfici del vetro e dello specchio di trasformano in lanterne magiche capaci di proiettare sul corpo e sul volto femminile, ormai completamente straniati da sé stessi, una serie di fantasmagorie che attingono a una dimensione, pressoché inconscia, convogliata dalla fotografia e del cinema: così l'evocazione della celebre scena di Ursula Andress, che esce dall'acqua nel primo film della saga di 007 (*Dr. No*, 1962), non funge tanto o solo da riferimento intermediale al cinema pop, ma trasforma un'immagine divenuta in breve tempo iconica e massmediale in un sostrato dell'immaginario inconscio collettivo, cui il soggettivo femminile attinge in chiave fantasmatica, in uno stato di *trance*.

L'insistenza sulla scopia di Ita, che si guarda attentamente nell'atto di pettinarsi e di truccarsi, trova un corrispettivo cinematografico sorprendente – e probabilmente non casuale – in un film d'artista coevo di Giosetta Fioroni, *La solitudine femminile* (1967). In questo breve corto sperimentale, tra i pochissimi esperimenti filmici di Fioroni, una giovane donna, interpretata dalla poeta Rosanna Tofanelli Guerrini, viene inquadrata in diversi momenti – mentre è distesa, mentre guarda la cinepresa dopo aver probabilmente pianto, mentre si pettina, mentre si trucca. Il momento del *maquillage*, in particolare, viene enfatizzato attraverso la triplice ripetizione del gesto, cristallizzato in un finto fermo immagine, durante il quale la camera indugia sul riflesso del volto femminile, i cui occhi risultano marcati da un kajal scuro. Al contempo, una serie di immagini fotografiche femminili, principalmente tratte da campagne pubblicitarie, viene proiettata sotto forma di diapositive prima alle spalle del soggetto, e poi sul corpo, abbigliato e truccato, della donna. Il gioco di proiezioni, che ben si inserisce nell'interesse di Fioroni per i procedimenti scopici comuni ad altre opere coeve (Casero 2016, 2021; Simi 2015), produce ectoplasmi fantasmatici tra i quali si staglia, quasi a metà film, un cartello che reca il titolo del film, seguito dalla scritta «Titolo di Giulia Niccolai. Fine»¹¹. L'inserimento del nome di Niccolai, scritto in una grafia a mano, nel tessuto filmico non fa che rafforzare il senso di prossimità tra le due opere, reso ancora più stretto dal fatto che sulla copertina dell'edizione Feltrinelli del romanzo uscita nel 1966 campeggia proprio la riproduzione parziale di *Doppia maschera* di Fioroni. Gli argenti di Fioroni, realizzati attraverso il ricalco su tela dei contorni

¹¹ Cfr. Casero 2016 e 2021.

di fotografie pop proiettate tramite diapositive, incorporano e potenziano la fantasmaticità insita nella fotografia (Perna 2016), doppiamente esibita tramite il ricorso allo smalto d'argento che sembra evocare la materialità delle prime lastre fotografiche. Lo stesso processo di sovraimpressione tra diapositiva e quadro pertiene al modo in cui il funzionamento dell'occhio di Ita proietta sul vetro, o lo specchio, un'immagine altra rispetto a quella di chi vi si trova di fronte.

Il romanzo di Niccolai e il film di Fioroni sembrano dunque insistere sul medesimo problema, ovvero la solitudine femminile, o *femmile*, come a ben vedere campeggia sul cartellone del film attribuito a Niccolai: il neologismo, frutto probabilmente di una crasi tra il francese *femme* e l'inglese *female*, non solo si attaglia al gusto plurilinguistico tipico della scrittrice, ma sembra preludere anche a una possibile decostruzione dello stesso concetto di "femminile", soprattutto nell'accezione deteriorata convogliata dai media di massa e dalle immagini stereotipate di una femminilità sensuale esibita tanto dalla fotografia quanto dal cinema. Una sensualità, tuttavia, che continua a esercitare una sottile fascinazione fantasmatica a partire dall'irriducibile presenza del *male gaze*, che persiste soprattutto nella strutturazione dell'immagine femminile e, forse, anche della sua soggettività – a maggior ragione, quindi, nella complessità del legame amoroso, come l'apparizione del fantasma assente di Domínguez, nel romanzo di Niccolai, e di un ritratto fotografico di Goffredo Parise, nel film di Fioroni, lasciano trasparire.

Anche nel momento in cui, ne *Il grande angolo*, lo sguardo torna a volgersi verso la realtà esterna nell'ultima parte del romanzo, e l'obiettivo fotografico di Ita, insieme a quello di Domínguez, abbraccia i grattacieli e i loro interni nella metropoli newyorchese, non è più possibile attingere a quella trasparenza apparentemente realizzabile nelle prime pagine del testo. Come i volti dei protagonisti si infrangono nei riflessi dei bicchieri nei locali notturni, resi opachi e imperscrutabili, così anche il tentativo da parte dei due di costruire un potentissimo teleobiettivo, capace di raggiungere la superficie appena visibile delle finestre di un carcere femminile, trova un nuovo ostacolo, quell'impedimento da cui origina il risultato straniante delle fotografie che tenteranno di scattare. Prima dello scatto, l'occhio fotografico riesce a cogliere una sorta di engramma mnemonico, premonitore di quanto esperirà la stessa Ita, in cui «una donna di colore [...] si applica del rossetto alle grosse labbra viola. Si trucca con la luce che entra dalla finestra. Ha uno specchietto in mano. La bocca e la mano sono incorniciate nel riquadro di una sbarra» (Niccolai 2014: 158). Ma una volta che Ita e Domínguez costruiranno un dispositivo innovativo, i cui dettagli tecnici vengono esibiti con precisione quasi chirurgica, l'effetto ottenuto sarà ben diverso:

Lo spessore dello strato d'aria interposto tra la macchina e il soggetto produce conseguenze dannose alla nitidezza dell'immagine. [...] La polvere e il fumo non si possono perforare nemmeno con i filtri. È quasi impossibile trovare il modo di fermare i serpeggiamenti dei pali e le onde delle orizzontali nelle grandi distanze. (Niccolai 2014: 166)

Il "grande angolo", il teleobiettivo che avrebbe dovuto consentire di penetrare l'impenetrabile, si arresta di fronte alla profondità, alla densità dell'aria, che è l'unica cosa a rimanere impressa sulla pellicola, deformando l'immagine e sottraendola ad una scopia totalizzante. La soglia, sia essa della realtà o del soggetto, non può essere varcata del tutto, ma sarà intuibile solo nel movimento fantasmatico che assumono colori e linee «tremolanti, accese come torce nel disco rosso del sole che tramonta» (Niccolai 2014: 168).

A funzionare non sembra più essere, allora, solo lo straniamento dell'inconscio ottico benjaminiano, ma qualcosa che si avvicina piuttosto a quello che Franco Vaccari ha definito, nel celebre saggio del 1979, "inconscio tecnologico"¹². Quest'ultimo andrà inteso come il risultato di un'attività che si svolge «secondo leggi che si sottraggono al controllo della coscienza»¹³, basata su un principio di pura strutturazione che trasforma la "funzione simbolica" e la plasticità dell'inconscio umano in un «operatore di struttura, un mezzo per effettuare opposizioni distintive, delle combinazioni necessarie all'esistenza di una struttura significativa»¹⁴. Caratteristica dell'inconscio tecnologico è la presenza di un "impedimento", una resistenza, un blocco che parte dalla ripetitività e dalle istruzioni del codice che soggiacciono al funzionamento dello strumento, per poi estrinsecarsi nella rottura di quello stesso meccanismo: il gesto fotografico, allora, può essere inteso come un'interruzione del flusso energetico (e vitale) non solo della realtà, ma anche dello stesso apparato strumentale. Ciò che distingue la dimensione simbolica, in fotografia, da quanto ac-

¹² «Quello che [...] noi proponiamo è l'abbandono del continuo e implicito riferimento all'uomo per sostenere un radicale spostamento del punto di osservazione verso lo strumento, che deve essere visto come dotato di un'autonoma capacità di organizzazione dell'immagine in forme che sono già strutturate simbolicamente, indipendentemente dall'intervento del soggetto. All'*inconscio ottico* di Benjamin con polarità sull'umano suggeriamo di aggiungere l'*inconscio tecnologico* con polarità sullo strumento» (Vaccari 1979: 18-9).

¹³ Vaccari 1979: 3.

¹⁴ *Ibid.*: 4.

cade in altre espressioni artistiche, è l'opacità, l'impossibilità di accesso al rivelamento ultimo del senso, che può rimanere "inconscio" anche rispetto allo stesso artista o interprete (l'inconscio tecnologico, infatti, non si sovrappone all'attività né conscia né inconscia di chi compie il gesto fotografico), eppure è lì, esiste, proprio perché integrato nel suo stesso principio di funzionamento.

Secondo Vaccari, l'inconscio tecnologico è già di per sé rivelatore di una dimensione a noi apparentemente oscura, prossima alle conformazioni e costanti strutturali dell'inconscio levi-straussiano, su cui si fonda la significanza intrinseca della fotografia in quanto tale, e che non dipende necessariamente dalle manipolazioni deformanti (ingrandimento, rallentamento ecc.) citate da Benjamin e richiamate, in anni più prossimi a Vaccari, in un saggio di Gillo Dorfles del 1967 intitolato *Appunti per un'estetica fotografica*¹⁵. Anche laddove l'intervento volontario dell'artista miri, attraverso una cosciente deformazione degli strumenti espressivi in favore di una "certa visione", a fornire un'immagine "strana" per svelare un procedimento autoriflessivo rispetto alla stessa formazione immaginifica, permane sempre una zona d'ombra, un'area opaca nella quale si annida un'inquietudine enigmatica che, forse, ne costituisce l'effettiva ossatura straniante.

Proprio Niccolai pare anticipare quest'ulteriore manifestazione dello straniamento in un'opera successiva, in cui riflette nuovamente sullo statuto ontologico del dispositivo fotografico. Si tratta di *Facsimile* (1976), pubblicato nel n. 5 della rivista sperimentale «Tau/ma», diretta da Mario Diacono e Claudio Parmiggiani. L'opera è collocabile all'interno del genere del fototesto: a una serie di immagini fotografiche, che appaiono sempre sulla pagina di destra, corrispondono altrettante didascalie in italiano, poi reduplicate in inglese nella seconda parte del volume. Fin dalle prime pagine, ci si rende conto della natura complessa di *Facsimile*, a cavallo tra libro d'artista, oggetto concettuale e plaquette¹⁶. Alla fotografia di una macchina

¹⁵ Quest'ultimo ritrova in particolari procedimenti "volontari" (solarizzazione, uso del bianco/nero o del colore, sfocatura, ingrandimento, sfocatura ecc.) altrettante possibilità espressive che convogliano uno specifico effetto di senso, e dai quali si evince una «doppia articolazione» dell'immagine fotografica ulteriormente reduplicabile sul piano iconico e sul piano simbolico.

¹⁶ Sul libro d'artista come medium all'interno della produzione di Niccolai (con particolare riferimento a *Humpty Dumpty*, *Greenwich* e *Poema & Oggetto*), e per una riflessione di carattere estetico sul rapporto tra parola e immagine nei suddetti iconotesti, si rimanda a Sessa 2019.

da corsa, isolata lungo una strada sterrata, che reca sulla targa la scritta "POEMA"¹⁷, segue la didascalia, piuttosto eloquente:

1. Partendo dal presupposto che il medium fotografico corre parallelo alla realtà senza mai incontrarla, ho creato un incontro ibrido tra la fotografia di una macchina da corsa e una strada asfaltata (Niccolai 1974)

La fotografia ha ormai perso la propria prerogativa indessicale¹⁸, ma il noema fotografico, il barthesiano *è stato*, permane come dato inconscio nel modo in cui *Facsimile* produce un costante effetto straniante nel momento stesso in cui viene svelata la manipolazione. Le serie fotografiche, ciascuna composta da almeno tre fotografie dedicate al medesimo gruppo di oggetti – un'automobile, un mazzo di chiavi, una coppia di matite, alcuni metri rigidi e da sarta, una lattina insieme a un barattolo di vetro, un paio di occhiali insieme a una pila di libri –, vengono sparpagliate all'interno del volume mescolando volutamente l'ordine dei fotomontaggi, costringendo chi guarda a ritornare su immagini che potevano essere frettolosamente interpretate come naturalistiche, e che si rivelano invece raffinati giochi illusionistici che mescolano oggetti "reali" accostati a ritagli bidimensionali di grandezza naturale dei loro consimili.

Le didascalie, apparentemente rigorose e concise, spiegano brevemente le operazioni meccaniche che si nascondono dietro la superficie in bianco e nero delle fotografie, indicando anche i possibili indizi che possono aiutare nella decifrazione dei "falsi" prospettici. Eppure, la parola scritta, che sembrerebbe rimanere depositaria di una verità superiore a quella del dato visivo, si ammanta parimenti di un'estraneità spaziale e temporale: i testi, posti sempre specularmente alle immagini sulle pagine a sinistra, non si riferiscono mai alle fotografie che seguono o precedono; l'ordine cronologico delle operazioni manipolatorie viene talvolta invertito sia dal punto di vista della sequenza temporale, sia rispetto a quello di apparizione delle serie, che si richiamano a pagine di distanza.

Facsimile è dunque un oggetto-dispositivo, un libro-visione che sedi-

¹⁷ Evidente qui il rimando intertestuale a un'altra opera di Niccolai, *Poema & Oggetto* (Geiger 1974), opera prevalentemente verbo-visiva di poesia concettuale, giocata sulla corrispondenza tra brevissime didascalie e immagini di poesia concreta.

¹⁸ Per una ricostruzione del dibattito post-strutturalista e oltre in tal senso, cfr. Carrara 2020: 343 e segg.

menta un dubbio costante sull'esistenza di quello che appare sulla pagina, sia essa una parola o un'immagine: un perturbamento amplificato dalla solitudine degli oggetti inquadrati, che cambiano di posto, modificano dimensioni, grandezze e trasparenze, presenze inquietanti che lasciano affiorare la tramatura della carta o dei pixel, denunciando il proprio carattere al contempo reale e virtuale.

L'immagine mesmerica: *Apotheosys of schizoid woman* e *I have no time* di Patrizia Vicinelli

Se nel caso di Giulia Niccolai è stata la fotografia a divenire strumento e oggetto di riflessione in relazione al rapporto con la realtà e con l'identità femminile, per Patrizia Vicinelli il cinema sperimentale ha costituito un'esperienza di vita e di prassi artistica duratura, seppur mai praticata da protagonista ma piuttosto da comprimaria¹⁹, tale da permeare in modo significativo molte delle sue opere letterarie. Le prime apparizioni cinematografiche della poeta bolognese, tra le figure più influenti eppure rimosse dalla memoria storica della poesia italiana tra gli anni Sessanta e Ottanta, avvengono tra il 1966 e il 1967, all'indomani della sua memorabile partecipazione al congresso di La Spezia del Gruppo 63²⁰. Nel 1967 compare in *Proussade* di Pia Epremian De Silvestris, un film sperimentale in cui i personaggi della *Recherche* proustiana vengono reinterpretati in chiave performativo-contemporanea e intervallati da messe in scena di sapore sadiano. Vicinelli è un'Albertine decontestualizzata ed estraniata, verso cui la camera indugia per coglierne i movimenti del viso, con gli occhi che volontariamente si chiudono per poi riaprirsi in uno sguardo duro, quasi crudele, oppure per riprenderla ad una distanza maggiore, avvolta in un mantello scuro, richiamo evidente al "motivo Fortuny" presente ne *La prisonnière*.

Premonizione o forse intuizione felice di Epremian, la sovrapposizione tra Vicinelli e Albertine, personaggio sfuggente per antonomasia, appare tanto più significativa se confrontata con l'esperienza dell'autrice nel cinema di Alberto Grifi, suo compagno di vita negli anni Sessanta. Grifi, tra i principali esponenti del cinema underground italiano, è tra coloro

¹⁹ Sul ruolo di Patrizia Vicinelli all'interno del cinema sperimentale italiano si vedano, in particolare Dall'Asta 2015 e Simi 2020.

²⁰ In quest'occasione, Vicinelli aveva performato alcune poesie sonore già registrate su disco e che sarebbero state pubblicate insieme ad altri testi l'anno successivo in *à, a. A* (1967).

che hanno sperimentato in maniera più assidua la manipolazione ottica in termini sia di deformazione temporale – ad esempio attraverso il ricorso ad un rallentamento vistosissimo della velocità di riproduzione – sia spaziale – adoperando semplici oggetti casalinghi (prismi, specchi, bicchieri, occhiali ecc.) per alterare la capacità di visione della macchina da presa. Rientra nel primo caso *In viaggio con Patrizia*, film girato tra il 1966 e il 1967 ma dalla lunga e complessa gestazione²¹, in cui il sodalizio Grifi-Vicinelli raggiunge la massima espressione: Patrizia Vicinelli è l'oggetto assoluto della scopia di Grifi, che scannerizza in maniera quasi millimetrica il corpo e il volto della poeta in diverse situazioni (a letto, in macchina, su una barca, per strada ecc.), mentre lei racconta di un sogno o recita testi di *à, a. A.*, alcuni dei quali appaiono in video. Oltre alla scelta di inquadrare il soggetto ad una distanza incredibilmente ravvicinata, soffermandosi sui dettagli del corpo, il film dispiega un tempo dell'immagine rallentatissimo, con un succedersi dei fotogrammi che dà conto di movimenti minimi, delle fluttuazioni dell'aria, delle transizioni bloccate tra fuori-fuoco e messa a fuoco – meccanismi che si inscrivono perfettamente in quell'effetto straniante derivante dall'inconscio ottico benjaminiano.

Le ultime sequenze del film appartengono a una pellicola di Grifi dello stesso periodo, *Transfert per kamera verso Virulentia* (1966-1967), sorta di adattamento delle teorie teatrali di Aldo Braibanti (con cui lo stesso Grifi e Vicinelli collaborano in quegli anni), in cui l'uso delle distorsioni ottiche, applicate alla ripresa di alcune performance del gruppo di lavoro di Braibanti, serve a descrivere «la nuova geografia di percezioni e immaginari sconfinati, l'emergere dei ricordi del lontanissimo passato filogenetico dei nostri progenitori animali», secondo un recupero dell'origine biologica dell'occhio umano, la cui prima conformazione corrisponderebbe a una lacrima.

Il recupero di un regime della visione che potremmo definire "anamorfico"²² da parte del cinema underground della fine degli anni Sessanta, così come l'insistenza su una soggettività femminile incoglibile e perennemente sfuggente, sembrano tratti decisamente comuni all'esperimento

²¹ Il film rimarrà inedito sino a una prima forma di montaggio, dalla datazione incerta (1985 in Dall'Asta 2015 e Simi 2020; 1995 secondo il sito dell'Associazione Grifi), per poi essere montato nuovamente nel 2007 in una versione postuma secondo le indicazioni lasciate dallo stesso Grifi, con la partecipazione musicale di Paolo Fresu ad accompagnamento delle immagini.

²² Per un'interpretazione dell'anamorfofi, in seno ai regimi scopici occidentali, e le sue possibili ricadute letterarie, cfr. Cometa 2016.

verbo-visivo di cui Vicinelli si è resa autrice negli anni successivi, con la composizione di *Apotheosys of schizoid woman*. Scritta tra il 1969 e il 1970, ma pubblicata dalla rivista sperimentale «Tau/ma» solo un decennio più tardi, *Apotheosys* è costituita da serie di collage verbo-visivi in bianco e nero (seppur originariamente a colori)²³ da leggersi al contrario: dal fondo verso l'inizio, da destra a sinistra²⁴. La critica (Bello Minciacchi 2009; Prifti 2014; Simi 2020) ha giustamente insistito sul sostrato biografico che sottende alla realizzazione materica dell'opera: *Segni in esilio*, il titolo originario che avrebbe dovuto recare, avrebbe marcato una più scoperta cifra autobiografica, riferita alla latitanza nella quale la poeta è vissuta dal 1968 al 1977, in seguito a un'accusa di spaccio di hashish, dalla fondatezza poco chiara e più certamente provocata dalla vicinanza di Vicinelli con Braibanti, processato per plagio proprio nel 1968. Come la stessa poeta avrà modo di sottolineare in *Fragmentation d'une vie d'heroine* [sic] (1977), film di poco anteriore al suo arresto, l'esilio in Marocco (in particolare a Tangeri, che coincide con il luogo di composizione di *Apotheosys*), la persecuzione ingiusta e la perdita del godimento dei diritti civili, uniti alla costante paura di poter essere arrestata, hanno segnato una cesura profonda, una crisi rispetto anche alle possibilità stesse della scrittura. Non appare allora casuale che proprio *Apotheosys* sia l'opera in cui la componente visiva permei in modo decisivo, sino quasi a sopraffarla, la parola scritta.

Al di là delle interpretazioni in chiave più stringentemente autoriale e biografica, a interessarci è il costruirsi, in *Apotheosys*, di una vera e propria

²³ Il 2 settembre 2021, in occasione dell'apertura di "Patrizia Vicinelli. In transito", rassegna curata da Giulia Simi all'interno di "Archivio Aperto" (festival annuale di Home Movies – Archivio Nazionale dei Film di Famiglia), è stata proiettata, presso il Teatro Comunale di Bologna, l'intera sequenza delle diapositive, ritrovate dagli eredi, del quaderno manufatto a colori, poi andato perduto. L'edizione in Tau/ma 6 è costituita dalla riproduzione, in bianco e nero, del suddetto quaderno, probabilmente mediante fotocopia su carta patinata.

²⁴ L'impaginazione di *Apotheosys* risulta apparentemente lineare: la copertina è seguita da una pagina verbo-visiva che replica, in caratteri manoscritti, il titolo dell'opera, indicandone luogo e data di stesura, insieme al nome dell'autrice. Tuttavia, seguendo le indicazioni numeriche che accompagnano tutte le pagine della plaquette – benché non siano presenti, sul manufatto editoriale, indicazioni esplicite in tal senso –, si comprende come l'ordine di lettura sia da svolgersi partendo dal fondo del volume e proseguendo da destra a sinistra. Ciò è confermato anche dalla numerazione delle diapositive che testimoniano la composizione del manufatto originario. Sull'impaginazione cfr. Bello Minciacchi, 2009: xxxvii.

macchina visiva, un dispositivo dotato di una specifica strutturazione interna, indipendente e discostata dal formato libro – sia esso da intendersi come libro d'artista o plaquette poetica –, che sembra dispiegare una fantasmagoria, individuale e collettiva allo stesso tempo, in cui confla l'anamorfosi del cinema underground con quella, di ascendenza romantica, del mondo onirico, delle droghe e dei contemporanei psicofarmaci.

Il colpo d'occhio del taccuino è quello di un oggetto complesso: un quaderno di scuola, dalle righe strette, si apre dal fondo, rivelando una stratificazione progressiva. Ogni pagina è stata infatti tagliata, partendo da una sottile striscia sommitale sino ad arrivare alla piena ampiezza, quasi invitando chi legge a sfogliare le pagine in rapida successione per simulare le proto-animazioni cinematografiche. Ogni foglio è frutto dell'assemblaggio e della sovrapposizione di più elementi, che includono parole scritte in una calligrafia alternativamente infantile o matura, ritagli di volti, collage recuperati dai giornali, notizie di cronaca, disegni originali, immagini tratte da francobolli o carte divinatorie ecc. Nelle primissime pagine dell'opera il rapporto tra recto e verso è dominato da un montaggio alternato tra due sequenze verbo-visive antinomiche: la prima, che si svolge sul lato destro, aggiunge dettagli progressivi a un paesaggio naturale, in cui dominano gli elementi del sole, del cielo e del mare, connotati cromaticamente («di colore bianco di colore azzurro di colore blu») cui si aggiungono alcuni esseri viventi (gabbiani, cani); nella seconda, che presenta anche il palinsesto visivo delle pagine sottostanti, compaiono ritagli di giornali o calligrafie di carattere decisamente più cupo («chiesti 15 ergastoli», «revolver l'assassino delitto vittima», «uccisa», «con il cuore spaccato in due da una coltellata», «accoltellatore di porta ticinese», «vittima difesa»). Ben presto, tuttavia, le due linee si fondono: l'atmosfera onirica del paesaggio marino, che tracima da una parte all'altra della costa del libro attraverso soluzioni calligrafiche sempre più marcate, prende il sopravvento, e viene però interrotta da inserti nuovamente disturbanti (il disegno di un re orientale dietro le sbarre, il collage della scritta «assassinata», «manicomio»).

Il montaggio alternato si sfrangia in ramificazioni di senso giocate sulla ripetizione e sulla variazione minima: sintagmi apparsi isolati sotto forma di lettere incollate («la collina») trovano una loro nuova collocazione all'interno di una visione dominata dal sole, evocato non solamente nella sua potenza di azione («il sole illumina gabbiani sul mare cani sulla spiaggia la collina»), ma anche da un gioco iconografico che ne riprende le fisionomie esoteriche di amuleti, talismani e carte dei tarocchi. La personificazione in un generico «egli» sembra additarsi ora al sole, ora al mare, ora al cielo, ma compaiono anche parti del corpo umano («la sua fronte il

sudore le sue ascelle il pube il suo sudore il sangue battente alle tempie il suo sangue battente il posto del cuore il respiro concordante aria calda entrante alito umido uscente») che si innestano su frammenti legati a un soggetto femminile, «uccisa uccidente uccisa». Le sottili corrispondenze tra sintagmi che si ripetono a distanza di pagine cominciano a mettere a fuoco una soggettività che si scopre solamente attraverso le immagini e le parole altrui: una pagina costruita ad album reca una serie di ritratti che si rispecchiano, nel foglio antistante, nell'elenco dei parenti della poeta; procedendo nella lettura compaiono, in una calligrafia infantile, lettere inviate a e da Vicinelli, il cui nome, lievemente modificato in "Patricia", affiora anche nelle ultime pagine del collage interrompendo una serie di fotografie poliziesche che rimandano alla morte dell'anarchico Pinelli, evocato dal disegno di un mantello che cade. La proiezione mitopoietica dell'autrice, che coincide con la "schizoid woman" del volto disegnato e scomposto delle ultime due pagine, si materializza, anche, nella mostrazione di una serie di ulteriori dispositivi visivi che accompagnano tutta la seconda parte dell'opera: oltre a carte che appartengono alla tradizione sibillina ("Le bonheur", "L'amour", "La force") di probabile ascendenza villiana (Battilocchi 2020), particolarmente significativa è una pagina in cui, montate sotto la scritta «Initiez-vous aux mysteres de la vie» e il disegno di un occhio, vengono giustapposte le etichette di una serie di psicofarmaci, anticipati nella scrittura da alcune frasi scritte in uno stampatello acuminato («il suo pensiero i neuroni raggiungenti sinapsi il calcio unentesi il sodio il potassio il fosforo i suoi codici eccitati trasportati producentesi oceani di suoni movimenti segni segnali immagini»).

È la scrittura stessa a farsi e disfarsi in immagine multistratificata, che alterna il tempo dell'infanzia della calligrafia scolastica al carattere tipografico del manifesto posto quasi a chiusura, in cui il linguaggio delle lotte studentesche lascia intravedere un trionfo futuro dell'amore universale sulla violenza repressiva, nella quale, tuttavia, il soggetto ormai franto della "schizoid woman" non può più ricomporsi. L'onnipresenza dei partecipi presenti che martellano l'intera composizione, riferiti sia agli elementi naturali e inanimati sia alle forme di vita biologiche, non è da intendersi solo come tramatura ritmica (Prifti 2014), eredità degli esperimenti sonori della poesia di Vicinelli negli anni Sessanta, ma forse può essere interpretata come incarnazione verbale del movimento dell'immagine, perennemente fluida, in costante trasmutazione da una scena all'altra, da un'inquadratura all'altra, da un tempo a un altro.

Apotheosys è allora un potentissimo dispositivo di fantasmagoria, proiezione di immagini visive e verbali la cui significazione è affidata prima-

riamente alla struttura stessa del meccanismo che ne sancisce l'ordine di lettura e di montaggio, uno strumento di messa in scena dell'inconscio e della sua capacità straniante di visione che culmina nel processo stesso di "apoteosi", dunque di trasfigurazione mitografica della *persona* poetica di Vicinelli, spezzata in due ma anche puro fascio di luce. E forse proprio nell'interpretazione di una trasformazione chimica, luminescente, materica del corpo, si potrebbe azzardare che *Apotheosys* incorpora l'inconscio rovesciamento della sua struttura, ovvero la possibilità di leggere le pagine anche in direzione inversa, dall'inizio alla fine, da sinistra e destra, secondo un procedere a degradazione numerica che parte da quel volto spezzato e termina nel sintagma celeste, pura pulsione vitale «Il, sole».

Mitopoiesi e atmosfere oniriche dal sapore psichedelico caratterizzano anche l'opera più famosa di Vicinelli, *Non sempre ricordano*, poema epico pubblicato per le edizioni parmigiane *Ælia lælia*, curate da Daniela Rossi, nel 1985, ma dalla storia compositiva decisamente più complessa²⁵. Cecilia Bello Minciacchi e Niva Lorenzini (2009) hanno identificato tre stadi compositivi differenti, ma attestazioni dei primi due sono andate pressoché perdute: il primo e il secondo, a cavallo rispettivamente del 1976-1977 e del 1979, prevedevano la stesura del poema su poster policromi a mo' di *tazebao*²⁶, ma anche in una serie di quaderni snodabili, srotolabili in senso orizzontale, scritti a mano²⁷; la terza stesura, del 1985, coincide con la stampa, che non solo abbandona del tutto la componente visuale, rimasta esclusivamente in alcune soluzioni tipografiche pur rilevanti, ma che rielabora anche in modo significativo il tessuto metrico e narrativo del poema.

A proposito delle influenze cinematografiche ravvisabili in *Non sempre ricordano*, la critica ne ha giustamente sottolineato la prossimità con il film *La notte e il giorno* (1976) di Gianni Castagnoli, film-maker sperimentale

²⁵ Sugli aspetti epici di *Non sempre ricordano* e sulla sua resa performativa nelle letture dal vivo di Vicinelli, oltre a Lorenzini e Minciacchi 2009, cfr. anche Magazzeni 2007, Lo Russo e Rossi 2011, D'Amico 2018, Subrizi 2019 e 2020, Simi 2020.

²⁶ Si tratta dei manifesti a caratteri cubitali della rivoluzione culturale cinese diffusisi anche in Italia durante il periodo delle lotte studentesche.

²⁷ Un'attestazione della realizzazione verbo-visiva dell'opera è contenuta, oltretutto in Lorenzini 2009, anche sotto forma di voce descrittiva presso l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia: l'opera era stata esposta, insieme anche ad *Apotheosys of schizoid woman*, all'interno di *Parabilia, Opera Italiana – Transitim 45. Esposizione Internazionale d'Arte: punti cardinali dell'arte* (1993). Nel database l'opera viene descritta una tecnica mista di scrittura a mano e collage, composta da dieci parti, ciascuna di 21x150 cm.

e compagno di Vicinelli tra gli anni Settanta e Ottanta. Come ben delineato da Giulia Simi (2020), tra l'*home movie* di Castagnoli e il poema di Vicinelli, che appare estensivamente nel film del compagno e che figura anche in veste di aiuto camera²⁸, sono rintracciabili analogie tutt'altro che casuali, il che emerge anche dal confronto tra alcuni scritti inediti della poeta e del cineasta: «un montaggio serrato di gesti e paesaggi, visioni in close-up e grandi panoramiche, che si giustappongono senza alcuna continuità narrativa» si uniscono agli «accenni ad elementi notturni e diurni»²⁹, in un'opposizione foto-grafica che si arricchisce di trasfigurazioni mitiche, di un mescolamento continuo tra epos e quotidianità.

Un aspetto del film particolarmente cogente consiste nell'uso di dispositivi riflettenti o di schermi attraverso cui filtrare (e straniare) la realtà, sia quando lo sguardo è rivolto all'esterno (moltissime le inquadrature verso strade ed edifici a partire dalla superficie non trasparente della finestra), sia quando è rivolto all'interno (i soggetti umani – Vicinelli, in primis – vengono inquadrati a partire dai riflessi che si rinfrangono su bicchieri, superfici di metallo, vetri, schermi televisivi, acqua ecc.): un'attenzione, questa, per i procedimenti di deformazione dell'immagine, che si colloca in perfetta sintonia con il regime scopico anamorfico del coevo cinema underground.

È particolarmente interessante partire dalla qualità cinematografica di *Non sempre ricordano* per analizzare una delle pochissime tracce superstiti della sua originaria veste verbo-visiva. Un frammento tratto dalla parte V, "I have no time", venne pubblicata da Vicinelli nel 1984 all'interno di *C/O*, miscellanea di poesia visiva, concreta ed altre sperimentazioni letterarie curata da lei e Franco Beltrametti. Le pagine manoscritte recano la data del 1978, lasciando immaginare che si tratti della versione manoscritta a quaderno snodabile, frutto già di una probabile riduzione del policromatismo iniziale. Il testo riprodotto (che consta di una suddivisione in tre quadri) presenta numerose differenze con la parte corrispondente nell'edizione a stampa del 1985: dal punto di vista contenutistico, la discrepanza più rilevante riguarda la mancanza, nelle pagine del 1978, di numerose porzioni di testo, che rendono l'andamento poematico più vicino alla narrazione;

²⁸ Su questo punto, cfr. Simi 2020: «Nonostante l'opera sia a firma Castagnoli e Vicinelli compaia solo come "camera assistant" e come interprete – "con Patrizia Vicinelli" si legge nei titoli di testa – il suo contributo, in termini di riflessione teorica e poetica, è certamente di più ampia portata» (p. 269).

²⁹ *Ibid.*

inoltre, è assente anche l'oscillazione pronominale, tra maschile e femminile, che caratterizza invece l'edizione del 1985³⁰.

Come *Apotheosys*, anche *I have no time*³¹ presenta una strutturazione eminentemente visiva: è un testo che va, innanzitutto, guardato, come suggerito dalla scelta di apporre, al di sopra del titolo, un ritaglio fotografico degli occhi di Vicinelli a partire da un ritratto di Alberto Grifi. Lo sguardo rivolto a chi legge risulta al tempo stesso sfrontato ed enigmatico, molto simile, dal punto di vista iconografico, alla posa assunta dalla Monna Lisa leonardesca, vero e proprio engramma visivo che compare anche ne *La notte e il giorno* nel riflesso di un bicchiere tenuto in mano dalla poeta. L'occhio luminoso e oscuro al tempo stesso è anche quello della protagonista del frammento, identificata inequivocabilmente dai pronomi femminili («IL TEMPO LA RAGGIUNSE»; «LEI lo sapeva di rischiare»): lei vive un'esperienza di alterazione temporale, un'anamorfose delle ore che è anche un *memento mori* dispiegato verticalmente sulla pagina in una serie di giochi onomatopeici e omofonici: «BAT BAT/BAT BAT/BAT BAT TEVANO ALLE SUE TEMPIE», «K/K/K/ CAT/ CAT/ CAT/ KATATSTKRR_{OFFE}/ KATAT-SRSI», il ticchettio del tempo entra nei circuiti nervosi del corpo femminile, spazio mesmerico di osmosi tra interno ed esterno, tra corporeità e astrazione, il cui destino è da cercarsi nel consulto visivo dei tarocchi.

Il disegno a mano di tre arcani maggiori – il diavolo, la torre che cade, l'arcano n.13 – risulta pregnante per diversi motivi. Da un punto di vista tematico, quello dei tarocchi può essere considerato un dispositivo di visione a tutti gli effetti: non solo le carte si compongono a partire da iconografie tradizionalmente associate all'immaginario inconscio della cultura occidentale, ma esse costituiscono un meccanismo di produzione combinatoria di immagini, una sequenza di scene che va a sovrapporsi ad un'altra immagine, quella cioè della realtà vissuta dalla richiedente. Dal punto di vista formale, la disposizione verticale del testo prosegue in una strutturazione del senso che si fonda sul funzionamento meccanico dell'occhio umano, sui suoi automatismi, allo stesso tempo sovvertendoli. Le diverse immagini che compongono il segmento poetico-narrativo si concentrano in isole visuali, dove al sangue che batte nelle tempie fa da contraltare uno

³⁰ Sull'oscillazione pronominale e sulle interpretazioni in chiave *gender* e *queer* di questa scelta linguistica, cfr. ad esempio D'Amico 2018; Simi 2020.

³¹ Così chiameremo da questo momento in poi il frammento pubblicato in *C/O*. L'uso delle maiuscole nelle citazioni riproduce le specificità tipografiche del testo.

svenimento fumettistico, o un'annotazione simile a una nota di regia («LA TRAMA: une persecution [sic] sur fin de l'an 2000»). Il montaggio parentetico di un dialogo simil-teatrale a partire dalla Torre di Babele fluttua nello spazio bianco della pagina che accoglie anche spunti editoriali auto-ironici («spazio riservato», «autocitazione collage 1972»), ma la giustapposizione oscilla, tremola, si sfalda per sfrangiarsi in una compresenza di immagini, in un gioco di sovrapposizioni che il dispositivo ottico della pagina stessa vuole confondere, appositamente.

Summa finale di questo complesso processo di straniamento è il terzo quadro, in cui le parole si dispiegano in versi prosastici, piani, con tanto di a-capo: le ore «colate/CONTATE» si liquefanno nella dose di sostanza stupefacente che il personaggio femminile assume. Come preconizzato dallo stesso Walter Benjamin nei suoi scritti a proposito del sogno e dell'hashish, anche la sostanza stupefacente è un medium, perché «nelle alterazioni della percezione spazio-temporale tipiche del sogno e dell'ebbrezza da stupefacenti si articolano, *mutatis mutandis*, altrettante forme di configurazione della sensibilità e della conoscenza»³².

Se allora la stessa mente umana può trasformarsi in un generatore automatico di fantasmagorie, capace di deformare lo spazio ottico («non servì arrampicarsi in mutande/ sul materiale scosceso di un intonaco/ di un muro di un giardino scuro di/ pietre e piante verdi scure minacciose») e la trama del tempo («sogni di menti tutt'attorno svolgevano/ creando reti e ragni con tele/ e la mia lunga penelope era stata/ raggiunta allora – IRRIMEDIABILMENTE –»), si giunge allo straniamento totale, che aliena definitivamente il soggetto da sé stesso³³.

Tanto in *Apotheosis* quanto in *I have no time* si manifestano una serie di tecniche che insistono su quella «dimensione di opacità, di ripetizione, di temporalità» (1993: 24) diagnosticata da Rosalind Krauss nel suo saggio *The Optical Unconscious*, a partire da un'ulteriore rielaborazione del concetto benjaminiano. La possibilità di raggiungere un utopico e oggettivo "puramente visivo" verrebbe oscurato dalla permanenza di un blocco all'interno di un meccanismo di significazione costruito come un quadrato

³² Cfr. l'introduzione di Andrea Pinotti alla sezione "Sogno e hashish" in Benjamin 2012: 305-315.

³³ Questo tema sarà affrontato da Vicinelli anche in *Messmer* (1980-1988), romanzo incompiuto in cui, abbandonato definitivamente ogni utilizzo verbo-visivo, l'immagine psichedelica si fa parola sola, in una sequenza di segmenti giustapposti che rappresentano, forse, una delle testimonianze più mirabili dell'uso contemporaneo del flusso di coscienza.

semiotico, ai cui vertici si situano i termini dicotomici di "sfondo" e "figura" – fondamenti stessi della percezione – e i loro contrari – "non-sfondo" e "non-figura" – in quanto strutturazione di una cornice logica che contenga al suo interno il processo stesso della visione.

Ma questa macchina apparentemente perfetta, che ci ricorda il funzionamento dell'apparecchio in Vaccari e che dà adito a una serie di tecniche autoriflessive della rappresentazione visiva³⁴ tipiche della stagione modernista, si inceppa. Ecco, allora, che nel campo della visione fanno il loro ingresso «concetti come quello di *informe*, di mimetismo, di perturbante, di *bassesse*, di stadio dello specchio, di *Wiederholungszwang*» (Krauss 1993: 19). Per spiegarne l'emersione, Krauss ricorre alla sovrapposizione del famoso Schema L di Jacques Lacan: come l'inconscio lacaniano è il risultato di un circuito ripetitivo in cui il soggetto non è in grado di oltrepassare il muro del linguaggio, preso tra le briglie del gioco di specchi tra le apparenze dell'io e gli altri da cui trae il proprio principio di identificazione (e l'altro per eccellenza è la propria immagine riflessa), così il «"visivo in quanto tale" non è un atto cosciente ma l'effetto di ciò che è stato rimosso: [...] come a dire che questa trasparenza è la funzione di una cesura nella visione, di un buco»³⁵. Le figure che si riveleranno a partire dal campo sincronico della visione saranno allora oggetti attraverso i quali si attiverà un tentativo di ritrovamento dell'oggetto mai posseduto, del trauma primigenio della perdita che accompagna l'origine della formazione del sé, secondo un procedimento quasi "meccanico", perché iterativo, di sostituzione, in cui l'oggetto della visione non può essere riconosciuto perché è al posto di qualcosa che non si è mai conosciuto in quanto tale. Il risultato è che «l'apparizione di ciascuna di queste figure [...] colpirà il soggetto con sorpresa e gli apparirà come risultato del caso»³⁶. È il "caso oggettivo" dei surrealisti, in cui l'appercezione del potere epifanico di un incontro sarà dato proprio dall'incapacità di riconoscere l'origine, il fantasma, di ciò che si cela al di là di esso: una sensazione, al contempo, familiare eppure estranea, ovvero un'esperienza di straniamento.

³⁴ «[...] la griglia, il monocromo, la pittura *all-over*, la *color field*, la *mise-en-aby-me* del collage classico, le scatole cinesi dei quadrati o dei cerchi concentrici» (Krauss 1993: 14).

³⁵ *Ibid.*: 72-3.

³⁶ *Ibid.*: 73.

Conclusione: per una definizione dell'inconscio tecno-scopico

Sulla scorta degli esempi testuali evidenziati in Niccolai e Vicinelli, possiamo concludere tentando di interpretare l'insistenza sulla rappresentazione straniante dei dispositivi di visione alla luce di una sintesi fra tre livelli di significato degli strumenti scopici, prendendo in considerazione, nello stesso momento, il dispositivo visuale in quanto tale e l'intenzionalità artistica: la strutturazione automatica – e dunque inconscia – della realtà derivante dall'inconscio tecnologico di Vaccari; l'importanza del principio di deformazione gnoseologica – e la corrispondente apertura di significato – di quelle stesse strutturazioni così come le ha descritte Benjamin a proposito dell'inconscio ottico; l'opacità indicata da Krauss rispetto a strategie rappresentative che si fondino ampiamente sull'uso in senso sperimentale dei meccanismi di visione.

Quello che emerge dalle fantasmagorie oculari e tecnologiche degli esperimenti fotografici e narrativi di Niccolai, così come delle macchine visive su carta di Vicinelli, può essere allora definito nei termini di un «inconscio tecno-scopico», ovvero il risultato di procedimenti della rappresentazione che mettano in scena, sul piano formale e su quello tematico, il funzionamento di dispositivi di visione opportunamente alterati, tesi a ricercare un'immagine innovativa, *straniante*, della realtà. L'intensificazione esibita e insistita – da cui la preferenza per l'aggettivo “scopico” al più neutro “ottico” – della riflessione sull'immagine (intesa in senso lato come capacità di produrre una “certa visione”) dà adito a un punto cieco, contro il quale si scontra ogni tentativo di messa a nudo tanto del meccanismo quanto di un riconoscimento soggettivo all'interno di questo processo.

È in una sorta di lacuna, presente sia sulla superficie che nelle strutture profonde del testo, che si situa proprio la rappresentazione del soggetto femminile, perennemente sospeso in uno spazio intermedio che può darsi solo come assenza, come fantasma. Il risultato è una formalizzazione, e tematizzazione insieme, di una dimensione “tecnologicamente” inconscia della visione del sé e del mondo, cui è possibile attingere solo per via allusiva, frammentaria, e in ultima istanza, appunto, “straniante”.

Bibliografia

- Bal, Mieke, "Descrizioni, costruzioni di mondi e tempo della narrazione", *Il romanzo. Le forme*, vol. II, a cura di Franco Moretti, Torino, Einaudi, 2002: 189-224.
- Battilocchi, Bianca, *Rovesciare lo sguardo. I tarocchi di Emilio Villa*, Ancona, Argolibri, 2020.
- Bello Minciocchi, Cecilia, "Il sogno di evadere tutto", *Non sempre ricordano. Poesia, prosa e performance*, di Patrizia Vicinelli, a cura di Cecilia Bello Minciocchi, antologia multimediale a cura di Daniela Rossi, Firenze, Le Lettere, 2009: xvii-lviii.
- Benjamin, Walter, "Kleine Geschichte der Photographie" [1931], trad. it. "Piccola storia della fotografia", *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, di Walter Benjamin, a cura di Andrea Pinotti e Antonio Somaini, Torino, Einaudi, 2012: 223-44.
- Id., "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduziertarbeit" [1936], trad. it., "L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Prima stesura dattiloscritta 1935-1936", *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, di Walter Benjamin, a cura di Andrea Pinotti e Antonio Somaini, Torino, Einaudi, 2012: 16-49.
- Berger, John, *Ways of Seeing*, London, Penguin, 2008 [1972].
- Bertelli, Linda, "Osservazioni sull'inconscio ottico", *aut aut*, 372 (2016): 133-56.
- Carrara, Giuseppe, *Storie a vista. Retoriche e poetiche del fototesto*, Milano, Mimesis, 2020.
- Casero, Cristina, "Giosetta Fioroni. Oltre il dipingere", *Arabeschi. Rivista internazionale di letteratura e visualità*, 8, 2016: 25-39.
- Ead., "Lo sguardo di Giosetta Fioroni. Una riflessione sul film *La solitudine femminile*", *Artiste italiane e immagini in movimento. Identità, sguardi, sperimentazioni*, a cura di Lara Conte e Francesca Gallo, Milano, Mimesis, 2021: 33-41.
- Cometa, Michele, *Archeologie del dispositivo. Regimi scopici in letteratura*, Cosenza, Pellegrini Editore, 2016.
- D'Amico, Marzia, *Figlie di Omero. Verso un'epica femminile*, Oxford, University of Oxford, 2018.
- Dall'Asta, Monica, "Il cinema crudele di Patrizia Vicinelli", *Imperfezioni: Studi sulle donne nel cinema e nei media*, a cura di Lucia Cardone e Chiara Tognolotti, Pisa, ETS, 2016: 241-54.
- Dorfles, Gillo, "Appunti per un'estetica fotografica", *Ulisse*, XX, 9 (1967).

- Ginzburg, Carlo, "Particolari, primi piani, microanalisi. In margine a un libro di Siegfried Kracauer", *Paragone*, LIV, 48-49-50 (2003): 20-37.
- Graffi, Milli, "La mano sicura dello sperimentalismo", *Il grande angolo*, di Giulia Niccolai (ed. 2014): 9-36.
- Ivaldi, Federica, *Effetto rebound. Quando la letteratura imita il cinema*, Ghezzano, Felici Editore, 2011.
- Krauss, Rosalind, *The Optical Unconscious*, Cambridge MA, MIT Press, 1993, trad. it. *L'inconscio ottico*, a cura di Elio Grazioli, Milano, Bruno Mondadori, 2008.
- Lorenzini, Niva, "Tra ustione e attrito: la poesia di Patrizia Vicinelli", *Non sempre ricordano. Poesia, prosa e performance*, di Patrizia Vicinelli, a cura di Cecilia Bello Miniciacchi, antologia multimediale a cura di Daniela Rossi, Firenze, Le Lettere, 2009: IX-XXIV.
- Lo Russo, Rosaria e Rossi, Daniela, "Fragili guerriere-poepiche", *alfabeta2*, 2011, <https://www.alfabeta2.it/2011/03/09/fragili-guerriere-poepiche>
- Magazzeni, Loredana, "L'innocente esistere di Patrizia Vicinelli", *Atlante dei movimenti culturali dell'Emilia-Romagna 1968-2007*, Ed. di Piero Pieri e Chiara Cretella, Bologna, Clueb, 2007: 93-105.
- Niccolai Giulia, *Il grande angolo*, Milano, Feltrinelli, 1966 (nuova ed. Oèdipus, 2014).
- Ead., *Facsimile*, Bologna, Tau/ma (5), 1978.
- Ead., *Poemi & oggetti. Poesie complete*, a cura di Milli Graffi, Firenze, Le Lettere, 2012.
- Perna, Raffaella, "Tra presente e passato: alcune considerazioni sui 'quadri d'argento' di Giosetta Fioroni", *Arabeschi. Rivista internazionale di letteratura e visualità*, 8 (2016): 12-24.
- Prifti, Jonida, *Patrizia Vicinelli: La poesia e l'azione*, Roma, Onyx Editrice, 2014.
- Sabatini, Alma, *Il sessismo nella lingua italiana*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato-Libreria dello Stato, 1993.
- Sessa, Marcello, "Un centauro Un centauro di testo e immagine. Interpretazione teorica del libro d'artista tra poesia concreta e poesia visiva: l'esempio di Giulia Niccolai", *Avanguardia*, 24, 71 (2019): 19-46.
- Simi, Giulia, "Rivoluzioni in cerca di sé: il Sessantotto intermediale di Giosetta Fioroni", *Filmare il femminismo. Studi sulle donne nel cinema e nei media*, a cura di Lucia Cardone e Sara Filippelli, Pisa, Edizioni ETS, 2015: 233-41.
- Ead., "La coincidenza dell'essere. I soggetti erranti di Patrizia Vicinelli tra poesia e cinema sperimentale", *L'avventura*, 2 (2020): 259-75.
- Šklovskij, Viktor, "Iskussivo kak priëm", *O teorii prozy*, Mosca, 1929: 7-23, trad. it. "L'arte come procedimento", *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, a cura di Tzvetan Todorov, Torino, Einaudi, 1968.

- Subrizi, Carla, "Patrizia Vicinelli e Giulia Niccolai: la parola e la performance per reinventare il linguaggio", *Flash Art online*, 2019, www.flash-art.it/
- Ead., "Patrizia Vicinelli: ritmo, corpo e parola tra performance e poesia", *Sciami | Ricerche*, 7 (2020): 29-40.
- Vaccari, Franco, *Fotografia e inconscio tecnologico*, a cura di Roberta Valtorta, Torino, Einaudi, 2011.
- Vicinelli, Patrizia, *Apotheosys of schizoid woman. 1969 – 1970*, Bologna, Tau/ma (6), 1979.
- Ead., "«Non sempre ricordano». Poema epico in tanti quadri da otto. Parte sesta «I have no time»", 1979, *C/O*, a cura di Franco Beltrametti e Patrizia Vicinelli, Scorribanda Production, 1984.
- Ead., *Non sempre ricordano*, Parma, Ælia Lælia Edizioni, 1985.
- Ead., *Non sempre ricordano. Poesia Prosa Performance*, a cura di Cecilia Bello Minciocchi, Firenze, Le Lettere, 2009.

Sitografia

- Archivio Maurizio Spatola*, www.archiviomauriziospatola.com e www.archiviomauriziospatola.wordpress.com
- ASAC dati – Archivio storico delle Arti Contemporanee – Biennale di Venezia*, <https://asac.labiennale.org/it/>
- Patrizia Vicinelli. In transito*, rassegna di Archivio Aperto (Home Movies – Archivio Nazionale dei Film di Famiglia) a cura di Giulia Simi, <https://www.archivioaperto.it/patrizia-vicinelli/>
- Verba Picta. Interrelazione tra testo e immagine nel patrimonio artistico e letterario della seconda metà del Novecento*, progetto di ricerca dell'Università degli Studi di Firenze, <http://www.verbapicta.it/>
- «Poesia visiva» e «poesia concreta» in *Alle due sponde della cortina di ferro: le culture del dissenso e la definizione dell'identità tra Italia, Francia e URSS (1956-1991)*, progetto di ricerca dell'Università degli Studi di Firenze, <https://www.culturedeldissenso.com/poesia-visiva/> e <https://www.culturedeldissenso.com/poesia-concreta/>

Filmografia

- In viaggio con Patrizia*, Dir. Alberto Grifi, 1966-1967.

Transfert per kamera verso Virulentia, Dir. Alberto Grifi, 1966-1967.

Proussade (J'ai noyé les mots dans mon ventre), Dir. Pia Epreman De Silvestris, 1967.

La solitudine femminile, Dir. Giosetta Fioroni, 1967.

La nott'e'l giorno, Dir. Gianni Castagnoli, 1976.

Frammenti d'una vita d'eroina, Dir. Rony Daopoulo, da un'idea di Patrizia Vicinelli, con la collaborazione di Annabella Miscuglio, Paola de Martiis, Anna Carini, Mariagrazia Belmonti, 1977.

L'autrice

Beatrice Seligardi

È RTDa in Critica letteraria e letterature comparate presso l'Università di Sassari. I suoi interessi di ricerca si concentrano sulla teoria letteraria, la morfologia delle forme, le prospettive di genere e i rapporti tra letteratura e visualità. È autrice di tre monografie: *Ellissi dello sguardo. Pathosformeln dell'inespressività femminile dalla cultura visuale alla letteratura* (Morellini, 2018); *Finzioni accademiche. Modi e forme del romanzo universitario* (Franco Cesati Editore, 2018); *Lightfossil. Sentimento del tempo in fotografia e letteratura* (Postmedia Books, 2020). Fa parte della redazione di *Between* e del direttivo di COMPALIT.

Email: bseligardi@uniss.it

L'articolo

Data invio: 31/10/2021

Data accettazione: 31/03/2022

Data pubblicazione: 30/05/2022

Come citare questo articolo

Seligardi, Beatrice, "Per una definizione di "inconscio tecno-scopico": straniamenti nella letteratura sperimentale di Giulia Niccolai e Patrizia Vicinelli", *Straniamenti*, Eds. S. Adamo, N. Scaffai, M. Pusterla, D. Watkins, *Between*, XII.23 (2022): 337-363, www.betweenjournal.it

An Archaeology of the Theory of Ostran(n)enie*

Annie van den Oever

Abstract

Russian Formalism's foundational manifesto, Viktor Shklovsky's "Art as Technique", revolves around the Russian neologism *ostranenie*, best translated as *making strange*. The very inception of "Art as Technique" was part of the cultural reception of early cinema in Russia, as I argue, referring to Yuri Tsivian's famous study with this title. Furthermore, I argue that two related contemporary phenomena inspired Shklovsky to coin this neologism *ostranenie*: the techniques used in the early so-called *film shows*, which exploited the new performative and expressive potential of the Lumière Brother's cinematograph to make humans and objects look *strange*; and the avant-garde performances created by Shklovsky's Futurist friends, who were inspired by these early film shows and exploited and celebrated the special evocative and expressive potential in their poetry performances to create something similarly *strange*. In this essay, I intend to create a better understanding of Shklovsky's "Arts as Technique" as a "theory of ostranenie" which emerged more or less directly from the avant-garde celebration of the "strangeness" of the early film shows. To this end, I will present fragments of a cultural archaeology of the then new medium, film; and an excavation of its initial novelty and estranging effects.

Keywords

Ostran(n)enie; De-automatisation; Technique; Aesthetic experience; Early film-making

* Invited paper

Between, vol. XII, n. 23 (maggio/May 2022)

ISSN: 2039-6597

DOI: 10.13125/2039-6597/5068



Nota dei curatori

Le pagine che seguono sono la traduzione del saggio omonimo di Annie van den Oever, pubblicato nel volume *Ostrannenie, On "Strangeness" and the Moving Image. The History, Reception, and Relevance of a Concept* (Amsterdam University Press, 2010). Il saggio viene qui proposto in una versione ridotta e aggiornata. Il volume, del quale van den Oever è stata co-curatrice, interroga il rapporto tra la nozione di straniamento e il cinema in una duplice, reciproca direzione. Se i contributi presenti nella prima parte tentano di ricostruire l'impatto che le tecniche cinematografiche coeve al formalismo russo hanno avuto sulla nascita e sulla messa a punto della nozione di straniamento, i contributi seguenti intendono invece ripercorrere alcune delle tante vie attraverso cui questa nozione, intersecandosi con altre affini (la *Verfremdung* di Brecht, l'*Unheimlich* di Freud, la *différance* di Derrida) ha modificato la storia delle teorie cinematografiche e, più in generale, il nostro modo di intendere i media.

Il saggio di van den Oever propone una contestualizzazione storica del testo di Šklovskij, risituando il concetto di *ostran(n)enie* come risposta delle avanguardie al cinema delle origini in Russia, a partire dal 1913. Ha avuto il merito di riaprire la discussione nell'ambito dei *Film Studies* sul portato rivoluzionario dello straniamento e sulle tecniche che ancora oggi lo rendono operativo.

Una archeologia della teoria dell'*ostran(n)enie*

Annie van den Oever

Introduzione

La prima parte della mia riflessione su “L’arte come procedimento” di Viktor Šklovskij si concentra sul neologismo *ostranenie* (dal termine russo *stonnyi*, strano) e sulla sua centralità per la teoria dell’arte dell’autore. Essa è mossa da un interrogativo di fondo: che uso fecero i movimenti d’avanguardia nelle loro performance della nuova «macchina cinematografica» (Mulvey 2006: 68) al fine di rendere la realtà circostante strana? Per rispondere a questa domanda il saggio fa tesoro della lezione della New Film History e del metodo archeologico con l’obiettivo di evitare le trappole di una visione retrospettiva delle pratiche di ricezione tipiche del primo decennio del secolo scorso a cui le esperienze di Šklovskij e dei suoi amici dell’avanguardia possono essere ricondotte. Queste pratiche miravano a innescare nello spettatore una serie di effetti di straniamento a lungo colpevolmente trascurati. È significativo, infatti, come questi effetti e il loro impatto sull’esperienza spettatoriale fossero stati attentamente notati già da autori contemporanei quali Maksim Gor’kij ma analizzati da studiosi quali Yuri Tsivian, Tom Gunning, Eileen Bowser, Ian Christie, André Gaudreault, Charles Musser, Frank Kessler e altri soltanto a partire dagli anni Ottanta. A partire da queste analisi vorrei proporre una rilettura de “L’arte come procedimento” come una brillante riflessione sugli effetti di straniamento provocati tramite le tecniche utilizzate tanto dalla sperimentazione artistica contemporanea quanto dal dispositivo cinematografico. Ironicamente, come Šklovskij stesso spiega nel saggio in questione, l’impatto di tali effetti sulla percezione sparisce non appena essi diventano consueti; da qui, la loro sistematica sottovalutazione dei decenni successivi. In questo senso, analisi come quella che vorrei proporre qui ci ricordano come questi

cicli di innovazione/adattamento agiscano sull'esperienza e al tempo stesso rendano visibili le tracce sepolte dei cicli stessi. L'obiettivo di questo saggio è duplice: colmare una lacuna storica – ovvero gli effetti di straniamento riflessi dalla teoria dell'*ostrannenie* – e ricostruire il contesto in cui “L'arte come procedimento” è stato scritto.

Ieri sono stato nel regno delle ombre

Se solo sapeste quanto è strano. È un mondo silenzioso, senza colore. Tutto: la terra, gli alberi, la gente, l'acqua e l'aria, tutto appare di un grigio monotono. I raggi grigi del sole attraversano il cielo grigio; grigi sono gli occhi sui volti grigi, e grigie sono anche le foglie degli alberi. [...] Le foglie grigie degli alberi vengono spazzate via dal vento, in silenzio, e le ombre grigie della gente si muovono, in silenzio, su un marciapiede grigio, come condannati a una eterna quiete e privati di tutti i colori della vita.

Maksim Gor'kij, “Sono stato ieri nel regno delle ombre” (1896)

Nel 1896, rievocando la propria esperienza a una «dimostrazione» del cinematografo Lumière in Russia, Maksim Gor'kij la definisce «strana». La percezione della vita parigina ricavata dal vedere immagini in movimento, anziché fisse, era molto diversa da quanto la fotografia fosse in grado di offrire in termini di realtà, vitalità e animazione dell'immagine. «Se solo sapeste quanto è strano», Gor'kij afferma nell'incipit del saggio. Tutto ciò che era familiare al pubblico fu «reso strano» dalla nuova «macchina cinematografica» (Mulvey 2006: 68): Parigi, la gente, i cavalli, i carri, le foglie tremanti sugli alberi...

Se solo sapessimo quanto fossero strane queste immagini per i primi spettatori, potremmo capire meglio l'effetto del cinema sui contemporanei di Gor'kij. Per mezzo delle descrizioni delle prime esperienze spettatoriali, gli studiosi del cinema delle origini hanno potuto offrire ricostruzioni convincenti dell'impatto del nuovo medium al momento della sua intro-

duzione. Risulta tuttavia molto difficile, se non impossibile, comprendere a posteriori tali esperienze storiche – ed esclamazioni come quella di Gor'kij –, tanto più se considerate dalla prospettiva, radicalmente diversa, dello spettatore del ventunesimo secolo. A giudicare dalle fonti contemporanee sembra che queste prime esperienze fossero spesso definite come «strane», «perturbanti», «sorprendenti» o «stupefacenti» (Gunning 1990; 1994; 2003).

Viktor Šklovskij è ben consapevole del problema che fenomeni del genere ponevano ai propri contemporanei, molti dei quali inevitabilmente faticavano a comprenderli. «I nuovi fenomeni si affastellano impercettibilmente fino a quando non vengono percepiti in maniera rivoluzionaria», scrive in *Majakovskij* (1967), il saggio dedicato all'amico, poeta futurista e artista sperimentale. «Il nuovo giunge inatteso», scrive Šklovskij in un'altra occasione (citato in Gunning 2003: 44). Il «nuovo», come lo studioso del cinema delle origini Tom Gunning asserisce, ha bisogno di un discorso per essere percepito (2003: 39-44). Di conseguenza, il «nuovo» non può essere 'visto' durante le sue prime apparizioni: è possibile comprenderne l'entità dell'impatto rivoluzionario soltanto più tardi. Prima di allora non è nemmeno possibile verbalizzarlo; dopo, invece, può essere espresso e teorizzato. È in questo senso che ritengo che Šklovskij, un brillante teorico e un artista d'avanguardia, abbia contribuito a stabilire il discorso attraverso cui l'esperienza del nuovo, in quanto essenzialmente *strano* o *straniante*, ha potuto essere inquadrata.

La «follia collettiva del cinema» nella Russia del 1913

Majakovskij attesta la profonda influenza esercitata dal poeta sperimentale Vladimir Majakovskij e dai suoi amici futuristi su Šklovskij. Ne *Il punteggio di Amburgo*, pubblicato nel 1928, l'autore conferma ulteriormente l'impatto rivoluzionario del cinema sulla propria formazione quando, riflettendo sugli ultimi due decenni, scrive che il cinema lo «ha reso [...] probabilmente più moderno» (1969: 104; si veda anche Sheldon 2008). A quell'epoca, aveva già scritto, prodotto e montato film all'interno di alcuni dei collettivi cinematografici attivi durante gli anni Venti.

Nei primi anni Dieci, un periodo in cui non aveva ancora maturato una comprensione appropriata del nuovo medium né alcuna esperienza nei campi della critica o della produzione cinematografica, Šklovskij era stato testimone delle performance poetiche dei futuristi. In molte di queste i suoi amici avevano l'abitudine di recitare le proprie poesie durante performance che incorporavano elementi dei *film shows*, una pratica, secondo

Yuri Tsivian, che testimonia l'influenza culturale del cinema delle origini in Russia. Lo studioso ha osservato che la reazione dei futuristi all'introduzione del cinema fu molto diversa da quella dei simbolisti. Questi ultimi, molto più riconosciuti nell'ambiente culturale, si muovevano all'interno della tradizione letteraria; i primi, al contrario, ruppero con la tradizione in maniera sconcertante (Markov 1982): il loro ruolo nel dibattito pubblico non poteva essere più diverso: fu un ruolo dirompente, provocatorio, affascinante e leggendario.

Proprio nel 1913, l'anno in cui i futuristi conquistarono, non senza controversie, il centro della scena culturale, la «folia collettiva del cinema» raggiungeva il proprio picco in Russia (Tsivian 1994: 12). Nel mezzo della frenesia provocata dai *film shows*, i poeti futuristi riuscirono a catturare l'attenzione del grande pubblico ancora una volta, come già in passato (per esempio con la presentazione del manifesto *Schiaffo al gusto corrente* nel dicembre del 1912). Secondo Vladimir Markov, eminente studioso del futurismo, «il tono aggressivo del manifesto e gli attacchi rivolti indiscriminatamente a chiunque, da Puškin ai contemporanei» furono effettivamente percepiti da molti come «uno schiaffo in faccia» (1982: 171). Le performance dei futuristi, d'altronde, erano generalmente considerate ignobili e «folli», cosa che non sembrava dispiacere affatto ai giovani artisti d'avanguardia. Al contrario, provocare il pubblico, scioccarlo in maniera diretta diventò una delle loro specialità; creare disturbo era una componente essenziale tanto della loro poetica quanto delle loro performance. I futuristi ambivano a istigare reazioni forti nel pubblico, spesso con successo, come documentano numerosi articoli di giornale. A detta di un autorevole quotidiano conservatore, i futuristi si facevano notare come «un mucchio di mezzi matti» nel «folle» anno in cui il cinema creava scompiglio (Tsivian 1994: 12). In altre parole, nel 1913 i futuristi erano identificati con il cinema. Come Tsivian ha osservato, il cinema e la poesia futurista, assieme, scatenarono un senso di «folia collettiva»; entrambi, infatti, erano associati a qualcosa di frenetico e indistinto, a qualcosa di «incoerente, spasmodico, insensato», allo «sgrammaticato e [al]l'asintattico»: «questi sono alcuni dei caratteri che futuristi e cinema avevano in comune» (*ibid.*).

Allorché i simbolisti «tematizzarono» (*ibid.*) gli aspetti inconsueti dell'esperienza spettatoriale attribuendole un significato specifico (in genere associato alla morte), i futuristi reagirono ai poteri espressivi e performativi, nonché *energizzanti*, delle nuove tecnologie, riuscendo spesso a cogliere come queste fossero in grado di turbare l'esperienza percettiva.

Una nuova pratica rivoluzionaria, una nuova teoria rivoluzionaria

Nel dicembre del 1913 il giovane Šklovskij, allora una matricola all'università di San Pietroburgo, tiene una conferenza per i suoi amici futuristi riuniti al "Cane vagabondo", un cabaret d'avanguardia frequentato dagli artisti più in vista della città. In quell'occasione, ha scritto Richard Sheldon, Šklovskij legge «*Il posto del futurismo nella storia della lingua*: in quell'intervento sostiene che la poesia futurista abbia emancipato le parole dal loro significato tradizionale per *ripristinarle alla percezione*, spostando l'attenzione sui loro suoni» (1970: x). Nel famigerato 1913, l'anno della «follia collettiva», Šklovskij sviluppa un impianto teorico in grado di spiegare l'appropriazione futurista delle nuove tecniche tramite le prospettive rivoluzionarie aperte dagli studi sulla percezione, allora una disciplina agli albori. Markov ha sostenuto che attorno a quegli anni i poeti futuristi erano incomparabilmente meno riconosciuti dei simbolisti. Tra questi ultimi, il geniale Andrej Belyj e altre figure non meno brillanti contribuirono a stabilire un'impalcatura teorica a supporto della produzione letteraria in senso stretto. Tra i futuristi, al contrario, «soltanto Khlebnikov possedeva rudimenti di linguistica» (*ibid.*). Per questo motivo, grazie alle sue riflessioni sfrontate e agli agganci che aveva nel Dipartimento di filologia dell'università di Pietroburgo, Šklovskij rappresentava un 'alleato' interessante. Per quanto ancora giovane, era infatti accademicamente qualificato, acuto e impertinente, come i futuristi stessi scoprirono ben presto (Wellek 1982). Prima dell'intervento di Šklovskij al "Cane vagabondo", le elaborazioni poetiche dei futuristi non erano certo sofisticate quanto quelle dei simbolisti, le cui idee dominavano il dibattito contemporaneo sulla poesia e sulle arti. In un certo senso si può sostenere che i futuristi necessitassero di tempo per comprendere propriamente il senso della loro sperimentazione radicale; al tempo stesso, che le loro elaborazioni teoriche in quei primi anni non fossero particolarmente raffinate non rende certo le loro sperimentazioni poetiche meno interessanti o le loro performance meno suggestive, efficaci e riuscite.

Dalle osservazioni di Šklovskij su quegli anni (contenute nel suo memoir su Majakovskij, in *Viaggio sentimentale* e in altri libri) si evince chiaramente l'influenza del grande artista futurista Majakovskij, la cui presenza, poesia e poetica ebbero un impatto decisivo non soltanto su Šklovskij e su molti membri dell'avanguardia, ma sul più ampio pubblico giovanile dell'epoca (Sergej Ėjzenštejn si avvicinerà al gruppo LEF di Majakovskij

nel 1923, dieci anni dopo la conferenza di Šklovskij al “Cane vagabondo”, e di lui Šklovskij scrive come di un giovane «dai pantaloni larghi e la voce acuta», una persona «versatile» che nell’ambiente di per sé «estremamente variegato» del LEF introdusse l’eccentrismo) (Šklovskij 1967).

Due elementi in particolare risultano centrali. Primo: Majakovskij e i futuristi avevano sviluppato una forma di performance rivoluzionaria che consisteva nel declamare poesia in una maniera che allo spettatore del ventunesimo secolo potrebbe ricordare le esibizioni rap. Essi, insomma, dimostravano che lessico, simbolismi e metafore non erano di per sé necessari al poeta per creare una connessione immediata con il pubblico; che la lingua stessa, con i suoi suoni e i suoi termini insensati, era in grado di elettrizzare il pubblico esattamente come i *film show* del tempo. Secondo: Šklovskij stabilì le coordinate concettuali per inquadrare il significato di questa operazione per il pubblico tramite la teoria dell’*ostran(n)enie*, una teoria che gli stessi futuristi non furono in grado di formulare. Šklovskij, dunque, riempì un vuoto, e Majakovskij lo riconobbe quando ne adottò le prospettive teoriche, pur esprimendo qualche perplessità (Wellek 1982: 156-9; Markov 1982: 168).

Nel dicembre del 1913, durante la conferenza al “Cane vagabondo”, Šklovskij utilizza per la prima volta l’espressione *samovitoe slovo*, generalmente tradotta in italiano come «parola autosufficiente» (o «autocontenuta»). L’anno successivo, in un testo intitolato “La resurrezione della parola” ne offre un’ulteriore elaborazione (1979). A questo proposito, Boris Ėjchenbaum (1968), amico intimo di Šklovskij, sintetizza così un nucleo cruciale del pensiero del teorico: dacché era ormai possibile approcciare la questione estetica dalla prospettiva dello studio della percezione, comprendere una determinata tecnica significava analizzarne la capacità di creare un’esperienza percettiva specifica.

Dicembre 1916: “L’arte come procedimento”

“L’arte come procedimento” introduce le riflessioni di Šklovskij sul duplice meccanismo dell’automatizzazione e della disautomatizzazione – termine quest’ultimo reso anche come defamiliarizzazione, allorché *ostran(n)enie* è spesso tradotto come straniamento o meno frequentemente come alienazione (Boym 2005).

Non percepiamo il luogo comune, non lo vediamo; lo riconosciamo piuttosto. Non vediamo le pareti della nostra stanza, ed è piuttosto difficile vedere gli errori durante la correzione di un manoscritto,

specialmente se in una lingua che conosciamo molto bene, perché ci risulta impossibile forzarci a vedere, a leggere, e non semplicemente a “riconoscere”, una parola che ci è familiare. (Šklovskij 1979; si veda anche Èjchenbaum 1968: 43)

Ciò che ci è familiare, ovvero ciò di cui facciamo esperienza ripetutamente, è elaborato come consueto in un processo che non lascia traccia alcuna nella nostra coscienza. Tuttavia, nelle arti e nella poesia in particolare, un processo percettivo altrimenti repentino e immediato viene ostruito, rallentato, intensificato e prolungato quando i suoi oggetti risultano strani o inconsueti. In genere questo è quanto avviene nel processo percettivo dell'arte, che Šklovskij chiama l'esperienza artistica.

Se volessimo definire la percezione poetica e artistica in generale, troveremmo senz'altro una definizione: la percezione artistica è quella che ci fa sentire la forma (magari non soltanto la forma, però la forma di sicuro). (*Ibid.*)

Èjchenbaum si soffermò sul termine ‘percezione’ nelle sue osservazioni del 1926 contenute ne “La teoria del ‘metodo formale’”, consapevole che la gran parte dei lettori del tempo avrebbe potuto fraintendere la riflessione šklovskiana su percezione e forma (al tempo il gruppo era già noto come ‘i formalisti’, un termine coniato da Lenin con intenti derisori e che i membri stessi rifiutarono di utilizzare se non tra virgolette).¹ La glossa di Èjchenbaum dimostra come il gruppo fosse consapevole del fatto che l'approccio ‘formalista’ all'arte focalizzato sulla percezione risultasse innovativo, se non addirittura rivoluzionario, poiché implicava il rifiuto della tradizionale dicotomia di forma e contenuto, risolta contrapponendo alla nozione «confusa» di forma quella di tecnica (*prìom*) (1968). Dunque ‘percezione’ in questo contesto non è da intendersi come un concetto meramente psicologico (come capacità specifica riferita a questa o quella persona) ma, dal momento che non si dà arte al di fuori del percepibile, come un elemento proprio dell'arte medesima. Èjchenbaum spiega inoltre come la nozione di forma acquisti un significato diverso: non più un contenitore, ma una entità completa, concreta, autonoma e

¹ Nel rinnegare la nozione di ‘forma’ e rimpiazzarla con quella di ‘tecnica’, i membri del gruppo utilizzano i termini ‘forma’ e ‘formale’ tra virgolette e rifiutano l'appellativo di ‘formalisti’, una designazione che ricorda loro l'esteticismo basato sul principio dell'arte per l'arte tipico del diciannovesimo secolo.

senza correlativo di sorta. La «parola autosufficiente» è un'espressione utilizzata dai formalisti per sbarazzarsi della nozione di forma, cioè di un concetto confuso.

Avendo la tendenza a riformulare le proprie elaborazioni di continuo, a volte con minime variazioni, Šklovskij torna a più riprese su questi passaggi decisivi e più in generale sul problema della 'forma'. Nel farlo, anziché ribadire o rafforzare la propria tesi di fondo, sviluppa invece ulteriormente il proprio pensiero, presentato nel proprio lavoro come un vero e proprio work in progress: qualcosa che ha luogo sul momento, mai completo, sempre aperto alla possibilità di ulteriori rielaborazioni connesse a nuove intuizioni. È in questa maniera che Šklovskij torna a più riprese su alcuni problemi fondamentali e in particolare sulle tecniche usate nelle arti per rendere 'strano' il consueto. Nel corso della sua carriera, Šklovskij rivisita il principio estetico e le tecniche dell'*ostran(n)enie* in diverse occasioni, non soltanto ne "L'arte come procedimento" ma anche in una sorprendente varietà di saggi (*Teoria della prosa*, *Viaggio sentimentale*, *Majakovskij*, "Letteratura e cinema", gli articoli per *Poetika Kino* (ora in Beilenhoff 2005), la monografia su Ejzenštejn *Il leone di Riga* e altri). Tuttavia, soltanto nel 1983, a distanza di settant'anni, riflette sul momento in cui l'introduzione del termine *ostran(n)enie* provocò casualmente una rivoluzione nel pensiero artistico. Solo allora può «ammettere di aver fatto un errore ortografico» nello scrivere *ostranenie* «con una *n*», sebbene la parola *stannyi* (strano) sia scritta con due *n* (Tsivian 2010). La parola è entrata nei libri di storia con una sola *n*, peregrinando, afferma l'autore, come «un cane con un orecchio a brandelli», citato *ibid.*: 23). Ne "L'arte come procedimento" Šklovskij approfondisce ciò su cui da quel momento in poi ci si sarebbe riferito con quel neologismo suggestivo, *ostran(n)enie* appunto.

"L'arte come procedimento", un manifesto straniante d'avanguardia

Sebbene teoricamente solido e persino vivace, "L'arte come procedimento" presenta alcune stravaganze e una retorica piuttosto sorprendente, tanto forte è il rifiuto dell'autore di scrivere un testo accademico in senso stretto, preferendo invece un manifesto d'avanguardia da destinare ai propri amici futuristi, in linea con le necessità del momento. Il saggio è a tutti gli effetti un manifesto nella tradizione dei futuristi:

succinto, sfrontato e provocatorio, come è proprio del genere.² Šklovskij sviluppa le proprie teorie non senza arroganza, per conto di un gruppo tanto vicino ai futuristi da essere considerato altrettanto 'svitato' e non meno incurante di loro (Erlich 1973: 638). Armato di audacia e ardore polemico, Šklovskij – allora figura apicale della Società per lo Studio del Linguaggio Poetico, o OPOYAZ – presenta le proprie riflessioni nella forma di un attacco esplicito ai fondamenti della poetica simbolista, in particolare all'idealismo. Il manifesto è tanto evocativo e provocatorio quanto scarsamente didattico e coerente. L'argomentazione in sé non è molto facile da seguire, sebbene alcuni passaggi siano memorabili, in particolare quelli relativi allo 'straniamento' e all'effetto di questo sulla percezione. Šklovskij scrive:

Se ci mettiamo a riflettere sulle leggi generali della percezione, vediamo che diventando abituali, le azioni diventano meccaniche. [...] Dal processo di algebrizzazione, di automatizzazione dell'oggetto, risulta una più ampia economia delle sue forze percettive: gli oggetti o si danno per un solo loro tratto, per es. per il numero; oppure si realizzano come in base a una formula, anche senza apparire nella coscienza. [...] Gli oggetti percepiti diverse volte, cominciano a essere percepiti per "riconoscimento": l'oggetto si trova dinanzi a noi, noi lo sappiamo, ma non lo vediamo. (1968: 81-3)

In un frammento spesso citato del saggio si attribuisce all'arte il compito di rimuovere gli oggetti dagli automatismi della percezione:

Scopo dell'arte è di trasmettere l'impressione dell'oggetto, come "visione" e non come "riconoscimento"; procedimento dell'arte è il procedimento dello "straniamento" degli oggetti e il procedimento della forma oscura che aumenta la difficoltà e la durata della percezione, dal momento che il processo percettivo, nell'arte, è fine a sé stesso e deve essere prolungato. (*ibid.*: 82)

Per rimuovere gli oggetti dagli automatismi della percezione vengono utilizzate le cosiddette tecniche di 'de-automatizzazione', le quali rendono

² «I manifesti [futuristi] non erano granché interessati alla teoria. Per lo più si trattava di attacchi veementi contro la letteratura del passato e del presente, di tanto in tanto contro altri futuristi. L'obiettivo di épater les bourgeois spesso sopraffaceva quello di dichiarare la propria estetica» (Markov 1982: 169).

l'oggetto 'strano' (*ostran(n)enie*) o 'inconsueto'. In questo modo l'arte crea quel tipo di esperienza percettiva profonda e prolungata che egli chiama esperienza artistica.

Gli esempi utilizzati da Šklovskij ne "L'arte come procedimento" sono stati analizzati nel corso dei decenni non senza qualche esitazione e, a volte, persino con palese irritazione (Naiman 1998), dato che, come Šklovskij medesimo nota scusandosi, risultano «pesanti» (1968: 83). Sono tratti quasi esclusivamente dalla letteratura (racconto popolare compreso) e dalla linguistica, i due campi nei quali i membri dell'OPOYAZ erano più versati. La scelta nel complesso risulta incomprensibile, in qualche modo grottesca. A detta di Èjchenbaum, invero, gli esempi sono stati scelti in maniera del tutto casuale così da costituire un vero e proprio test della teoria (1968: 47); nel testo stesso si sostiene servano solamente a illustrare il punto («In questo saggio voglio illustrare [un modo] di cui si servì quasi costantemente L. Tolstoj», scrive Šklovskij) (1968: 83). Eppure, sembrano essere stati scelti per la loro capacità di scioccare il lettore o forse di divertirlo, bombardarlo con un assortimento di casi palesemente incompatibili, tratti da Tolstoj, Puškin e Gogol', da una raccolta di indovinelli erotici, da *Guerra e pace* e dal *Decamerone*. Un passaggio particolarmente degno di nota riprende un racconto popolare in cui un contadino tortura un orso, una gazza e una mosca fingendo di fare altro, per poi torturare la moglie tentando di «ficcarle uno zeppo nel sedere», come osserva la mosca: ovviamente si suppone che i lettori siano più smaliziati (molte versioni de "L'arte come procedimento" compendiate sui libri di testo o disponibili su internet tagliano questo passaggio).

Molte sono le ragioni che fanno del saggio un oggetto difficile da interpretare: è un testo ambiguo e provocatorio, non è né esplicativo né descrittivo, contiene esempi spiazzanti, rovescia prospettive consolidate, eccetera. Ancora più difficile è apprezzarlo in un contesto culturale come quello degli studi letterari del dopoguerra, dominato dal New Criticism e dallo strutturalismo francese. Se si è alla ricerca di un lavoro rigoroso non si può che essere delusi da un testo che è stato sostenuto essere «imbarazzantemente facile da attaccare» (Lemon e Reis 1965: ix). Questi ostacoli disseminati da e ne "L'arte come procedimento" non ci impediscono tuttavia di leggervi in controluce l'influenza della «nascita del cinema» sulle avanguardie culturali. È significativo, per esempio, che tutti gli esempi utilizzati da Šklovskij, in un contesto culturale «turbato» dall'introduzione delle nuove tecnologie in grado di «ri-animare» la realtà, dimostrino esplicitamente «l'instabilità ontologica di ogni rappresentazione mimetica» (Gunning 2003: 49). Ed è in tale contesto che si comprende come l'insistenza «sull'effetto perturbante

insito nell'associazione di qualità realistiche e non realistiche proprie della nuova attrazione» stesse a indicare una crisi nel funzionamento mimetico del medium cinematografico (*ibid.*). Il cinema infatti aveva il potere di rendere 'strana' o 'inconsueta' ogni cosa apparsa sullo schermo (si noti che tutti gli esempi presentati da Šklovskij hanno a che fare con modalità e forme della visione). In effetti, è possibile rintracciare nel dispositivo cinematografico la causa di una vera e propria crisi epistemologica, una crisi rispetto alla quale l'incremento dei dibattiti attorno al sovvertimento dell'esperienza spettatoriale è da considerarsi un sintomo. In questo contesto teorico e culturale, "L'arte come procedimento", con la sua enfasi sulla 'strane' qualità del visibile e i loro effetti sulla percezione, difficilmente potrebbe essere considerato originale. Lo straniamento è, in essenza, esperienza comune a tutti i primi spettatori del nuovo medium.

Conclusioni

Sebbene il testo noto come "L'arte come procedimento" sia stato scritto alla fine del 1916 e pubblicato nel 1917, la sua concezione risale al periodo precedente: Šklovskij ne elabora le idee principali già con la conferenza al "Cane vagabondo" del dicembre 1913 (Sheldon 1970) e con gli scritti del 1914 (Ėjchenbaum 1968). Il 1913, l'anno in cui «la follia collettiva per il cinema raggiunse il proprio apice in Russia» (Tsivian 1994: 12), è un momento chiave: l'influenza culturale del cinema si espande al di fuori della sala cinematografica. È chiaro, pertanto, che il tentativo šklovskiano di ripensare la problematica dell'arte – proprio in quell'anno cruciale, per giunta in un cabaret d'avanguardia – sia inscindibile dal ripensamento, proprio dell'avanguardia, delle possibilità percettive delle nuove tecniche e per estensione delle nuove tecnologie, della loro potenzialità rivoluzionaria e della forza del loro impatto sul pubblico. In quanto compagno di viaggio dei futuristi, Šklovskij approccia la questione dalla prospettiva, di per sé piuttosto insolita, della percezione (Ėjchenbaum 1968: 38) e con una «spiccata irriverenza» nei confronti della tradizione (Erlich 1973: 638).³ La sua teoria, strettamente connessa all'affermazione del cosiddetto formalismo russo (Ėjchenbaum 1968), costituisce parte integrante della storia dell'influenza culturale del

³ È doveroso dubitare dell'accezione positiva di tali termini da parte di Erlich. Molti contemporanei, così come in seguito molti studiosi, si sono soffermati sull'"arroganza" degli attacchi dell'avanguardia contro la tradizione esprimendo riserve.

cinema delle origini su scrittori, artisti e accademici nella Russia pre-rivoluzionaria (Tsivian 1994). Il crescente interesse accademico nei confronti di questa influenza, specialmente nel contesto dei movimenti di avanguardia, solleva una domanda pressante (van den Oever 2010a; 2010b): se il celebre "L'arte come procedimento" è da annoverarsi tra le reazioni dell'avanguardia nei confronti del cinema delle origini, come dobbiamo comprenderne le premesse e i concetti principali (*ostran(n)enie*, arte, tecnica), l'opposizione radicale agli assunti più tradizionali (forma/contenuto), i metodi interpretativi, gli innovativi «principi teorici» (l'appello all'analisi delle nuove tecniche e del loro impatto) e le implicazioni generali per lo studio delle arti, compresa la sostituzione del concetto di 'forma' con quello di 'tecnica'?

Diventa quindi chiaro che, riletto nel contesto delle risposte delle avanguardie alle trasformazioni tecnologiche del tempo, "L'arte come procedimento" non ha per obiettivo la promozione di un metodo formale per affinare l'interpretazione, come è stato forzatamente affermato da alcuni interpreti del dopoguerra (a conferma dei timori già sollevati a suo tempo da Ėjchenbaum).⁴ Diventa pure chiara l'importanza di rivalutarlo in quanto manifesto, scritto in un periodo di grandi trasformazioni tecnologiche in cui, proprio come oggi, i 'nuovi media' e la loro influenza sull'esperienza erano al centro del dibattito pubblico. Può darsi che sia più facile capire cosa Šklovskij stesse indicando per noi lettori di oggi che per i lettori degli anni Sessanta o Settanta.

Il mio schizzo archeologico dell'*ostran(n)enie* nel contesto di una riletture de "L'arte come procedimento" ha voluto contribuire a «defami-

⁴ Erlich si rammarica che "L'arte come procedimento", al contrario dei lavori di Roman Jakobson, non sia particolarmente produttivo in questo contesto. Nello specifico, osserva: «I termini introdotti da Šklovskij (per esempio, 'straniamento' o 'de-automatizzazione' hanno goduto di una certa fortuna presso i formalisti russi. Ma nel complesso la tesi šklovskiana rispondeva a un ideale di formalismo più interessato alla sperimentazione poetica che alla sistematizzazione metodologica. Il tentativo da parte dei formalisti di risolvere i problemi fondamentali della letteratura per mezzo degli strumenti offerti dalla linguistica e dalla semiotica trovò un'espressione riuscita nei primi pionieristici studi di Roman Jakobson. Per Jakobson, il problema centrale non era l'interazione tra soggetto percipiente e oggetto percepito ma la relazione tra 'segno' e 'referente', non l'atteggiamento del lettore nei confronti della realtà ma quello del poeta nei confronti del linguaggio» (1973: 630). Non senza ironia vale la pena notare che l'approccio jakobsoniano è oggi decisamente più obsoleto di quello šklovskiano.

liarizzare» il testo da una tradizione interpretativa ambigua – espressione tramite cui non intendo biasimare le analisi precedenti quanto invece riconoscere come ogni rilettura, compresa la mia, rivesta una funzione specifica per la propria epoca e il proprio contesto. Noi viandanti della storia nel ventunesimo secolo siamo nella posizione di capire queste riflessioni sull'innovazione e sulla de-automatizzazione meglio dei nostri analoghi di metà secolo all'apice del New Criticism, fosse anche soltanto per la capacità de "L'arte come procedimento" di ritagliare uno spazio concettuale per riflettere sull'impatto culturale del 'nuovo'. D'altronde, non c'è disciplina che possa trarre maggior profitto dal rifiuto del concetto di 'forma' e dalla sua sostituzione con quello di 'tecnica' che gli studi sul cinema e sui media: la teoria di Šklovskij, infatti, ci indica direzioni da perseguire per misurare l'influenza culturale delle nuove tecniche, e quindi delle nuove tecnologie. In ogni campo in cui la tecnologia (macchine, dispositivi) interferisce direttamente con il processo creativo, "L'arte come procedimento" offre gli strumenti concettuali per analizzare gli sviluppi e l'influenza, mostrando pure quanto le genealogie dell'arte e quelle della tecnologia siano intrinsecamente connesse.

Translation by Giuseppe Fidotta

Bibliografia

- Beilenhoff, Wolfgang (ed.), *Poetika Kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2005.
- Boym, Svetlana, "Poetics and Politics of Estrangement: Victor Shklovsky and Hannah Arendt", *Poetics Today*, 26.4 (2005): 581-611.
- Èjchenbaum, Boris, "La teoria del 'metodo formale'", *I formalisti russi: teoria della letteratura e metodo critico*, Ed. Tzvetan Todorov, Torino, Einaudi, 1968 [or. 1926]: 29-72.
- Erlich, Victor, "Russian Formalism", *Journal of the History of Ideas*, 34.4 (1973): 627-38.
- Gunning, Tom, "An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)credulous Spectator", *Viewing Positions. Ways of Seeing Film*, Ed. Linda Williams, New Brunswick, Rutgers University Press, 1994: 114-33.
- Id., "Re-Newing Old Technologies: Astonishment, Second Nature, and the Uncanny in Technology from the Previous Turn-of-the-Century", *Rethinking Media Change: The Aesthetics of Transition*, Ed. David Thourburn and Henry Jenkins, Cambridge, MIT Press, 2003: 39-60.
- Id., "The Cinema of Attractions. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde", *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*, Ed. Thomas Elsaesser, London, BFI, 1990: 229-35.
- Lemon, Lee T., and Marion J. Reis, "Introduction," *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1965: ix-xvii.
- Markov, Vladimir, "Russian Futurism and Its Theoreticians", *The Avant-Garde Tradition in Literature*, Ed. Richard Kostelanetz, Buffalo, Prometheus Books, 1982: 168-75.
- Mulvey, Laura, *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*, London, Reaktion Books, 2006.
- Naiman, Eric, "Shklovsky's Dog and Mulvey's Pleasure: The Secret Life of Defamiliarization", *Comparative Literature*, 50.4 (1998): 333-52.
- Sheldon, Richard, "Introduction", *A Sentimental Journey*, New York, Cornell University Press, 1970.
- Id., "Introduction", *Literature and Cinematography*, Champaign and London, Dalkey Archive Press, 2008.
- Šklovskij, Viktor, *Viaggio sentimentale. Ricordi 1917-1929*, Bari, Di Donato, 1966 [or. 1923].
- Id., *Majakovskij*, Milano, Il Saggiatore, 1967 [or. 1941].
- Id., "L'arte come procedimento". *I formalisti russi: teoria della letteratura e metodo critico*, Ed. Tzvetan Todorov, Torino, Einaudi, 1968 [or. 1916]: 73-94.

- Id., *Il punteggio di Amburgo*, Bari, Di Donato, 1969 [or. 1928].
- Id., "La resurrezione dela parola", *La semiotica nei Paesi slavi: programmi, problem, analisi*, Ed. Carlo Prevignano, Milano, Feltrinelli, 1979 [or. 1914]: 101-8.
- Tsivian, Yuri, *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception*, London and New York, Routledge, 1994.
- Id., "The Gesture of Revolution or Misquoting as Device", *Ostrannenie: "Strangeness" and the Moving Image: The History, Reception, and Relevance of a Concept*, Ed. Annie van den Oever, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2010: 21-32.
- van den Oever, A.M.A (ed.), *Ostrannenie: On "Strangeness" and the Moving Image: The History, Reception, and Relevance of a Concept*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2010 (2010a).
- Ead., "Introduction: Ostran(n)enie as an 'Attractive' Concept", *Ostrannenie: On "Strangeness" and the Moving Image: The History, Reception, and Relevance of a Concept*, Ed. Annie van den Oever, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2010 (2010b): 11-20.
- Ead., "Ostranenie, 'The Montage of Attractions' and Early Cinema's 'Properly Irreducible Alien Quality'", *Ostrannenie: On "Strangeness" and the Moving Image: The History, Reception, and Relevance of a Concept*, Ed. Annie van den Oever, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2010 (2010c): 33-60.
- Ead., *Sensitizing the Viewer: The Impact of New Techniques and the Art Experience*, Groningen and Amsterdam, University of Groningen, Amsterdam University Press and Stedelijk Museum Amsterdam, 2011.
- Ead., "The Medium-Sensitive Experience and the Paradigmatic Experience of the Grotesque, 'Unnatural', or 'Monstrous'", *Leonardo* 46.1 (2013): 88-9.
- Ead. (ed.), *Technē/Technology: Researching Cinema and Media Technologies – Their Development, Use, and Impact*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2014.
- Wellek, René, "Russian Formalism", *The Avant-Garde Tradition in Literature*, Ed. Richard Kostelanetz. Buffalo, Prometheus Books, 1982: 155-67.

L'autrice

Annie van den Oever

A.M.A. (Annie) van den Oever is Associated Professor of Film and Head of the Film Archive & Media Archaeology Lab at the University of Groningen. She is also Professor by special appointment to the chair in "Film and Visual Media" at the University of the Free State, South Africa. Her books include: *Ostrannenie. On «Strangeness» and the Moving Image. The History, Reception, and Relevance of a Concept* (ed. 2010), *Sensitizing the Viewer. The Impact of New Techniques and the Art Experience* (2011), *Foundational Questions for a Film and Visual Media Programme* (inaugural lecture, 2014), *Technē/Technology: Researching Cinema and Media Technologies - Their Development, Use, and Impact* (ed. 2014), *Exposing the Film Apparatus. The Archive as a Research Lab* (ed. 2016, with Giovanna Fossati), *Stories. Screen Narrative in the Digital Era* (ed. 2018, with Ian Christie). For more information, look here <https://www.rug.nl/staff/a.m.a.van.den.oever/>

Email: a.m.a.van.den.oever@rug.nl

L'articolo

Invited paper / Contributo su invito.

Come citare questo articolo

Van den Oever, Annie, "Una archeologia della teoria dell'ostran(n)enie", *Straniamenti*, Eds. S. Adamo - N. Scaffai - M. Pusterla - D. Watkins, *Between*, XII.23 (2022): 365-381, www.betweenjournal.it

Anna Julia Cooper: an African-American Woman Between Pan-Africanism, Atlanticism and Orientalism

Elisabetta Vezzosi

Abstract

Anna Julia Copper's life can be considered as the epitome of a continuous sense of estrangement that was translated into intellectual and moral agency, into leadership in the field of education as a vehicle for social, economic, political freedom, and into intense community work and into a major activism in black women's rights organizations. Her estrangement was experienced on several fronts: towards her condition as a black woman, ex-slave, and the subordinate role often reserved for African-American women even within the communities to which they belonged; towards her sense of citizenship in a Western country considered the bulwark of democracy, in which segregation and racial violence were a daily reality; against a nationalism from which she felt distant, as a convinced supporter of Pan-Africanism and a black global community.

Keywords

Anna Julia Cooper; Pan-Africanism; Atlanticism; Orientalism: Black feminism

* Invited paper

Between, vol. XII, n. 23 (maggio/May 2022)

ISSN: 2039-6597

DOI: 10.13125/2039-6597/5068



Anna Julia Cooper: una donna nera tra panafricanismo, atlantismo, e orientalismo

Elisabetta Vezzosi

Introduzione

Quando nel 1925 Anna Julia Cooper, intellettuale nera di assoluta modernità, discusse la sua tesi di dottorato alla Sorbona - "L'attitude de la France à l'égard de l'esclavage pendant la Révolution" - aveva 66 anni e la sua vita era stata l'emblema di un continuo senso di straniamento che si era tradotto in *agency* intellettuale e morale, in una leadership nel campo dell'istruzione come veicolo di libertà sociale, economica, politica, in un intenso lavoro di comunità e un importante attivismo nelle organizzazioni per i diritti delle donne nere¹. Il suo straniamento fu vissuto su più fronti: nei confronti della sua condizione di donna nera, ex-schiava, e del ruolo subordinato spesso riservato alle afroamericane anche all'interno delle comunità di appartenenza; nei confronti del proprio senso di cittadinanza in un paese occidentale considerato il baluardo della democrazia, in cui la segregazione e la violenza razziale erano realtà quotidiana; nei confronti di un nazionalismo da cui, convinta sostenitrice del panafricanismo e dell'esistenza di una *black global community*, si sentiva lontana. La sua ricerca storica e filosofica ha intrecciato antisessismo e antirazzismo attraversando lo spazio di diversi continenti, rendendola un'icona del femminismo nero² e una esponente di quello che è stato definito 'Africana Womanism' per la sua insistenza sull'esperienza unica delle donne africane o di origine africana a favore della rigenerazione e del progresso razziale. I suoi scritti mostrano i molteplici *displacement* vissuti dalle donne nere sul terreno della parità di genere e di razza, così come la sua volontà di costruire il modello

¹ Cfr. Lemert e Bhan 1998; May 2007.

² Nel 2008 la Penn State University le ha dedicato un seminario i cui risultati sono contenuti in un numero dell'*African American Review*, 43, 1, Spring, 2009.

di una moderna *womanhood* nera. Se è vero del resto che l'attivismo delle donne nere nel XIX secolo ha mutato i confini di razza, spazio, nazione e tempo, «creating new cognitive mapping of community» (Glass 2005: 23), questi spazi sperimentali sono stati caratterizzati dal superamento delle divisioni sociali e culturali tradizionali, nonché dall'individuazione di un terreno di incontro comune tra persone di razze, generi, religioni e culture diverse.

Sostenitrice dei diritti umani, storica, scrittrice, oratrice, educatrice, viaggiatrice, forza vitale nel movimento dei club delle donne nere del XIX secolo, la sua esperienza è stata molto spesso trascurata dalle ricostruzioni delle genealogie relative alla creazione di una coscienza razziale transnazionale (Runstedtler 2018) e dalla ricerca sulla diaspora nera in Europa. Teorica e attivista visionaria, le sue idee profetiche e il suo ruolo di 'public intellectual' fino a tempi recenti non hanno ricevuto l'attenzione che meritavano, così come sottovalutata è stata la funzione analitica e politica del suo discorso nei diversi campi della linguistica, della storia, del *social work*, della leadership educativa, della filosofia, della letteratura, della teologia, delle gerarchie di genere e del lavoro.

La sua opera maggiore, *A Voice of the South* (1892), è considerata una delle prime elaborazioni dell'intreccio tra segregazione razziale e mascolinità nera egemone, con le sue implicazioni antipatriarcali e anti-imperialiste³. In quello studio, riferendosi alle afroamericane del Sud, Cooper insisteva sul trionfo universale della giustizia, sui diritti delle donne come diritti umani e sul loro ruolo per la rigenerazione della razza, come recitava il titolo del discorso da lei tenuto nel 1886 alla Convocation of Clergy of the Protestant Episcopal Church: "Womanhood: A Vital Element in the Regeneration and Progress of a Race".

Per questi motivi Cooper è divenuta una vera anticipatrice sia dei Feminist Black Studies⁴, sia delle teorie intersezionali, anche se l'impatto del suo pensiero e del suo lavoro intellettuale e militante sulla politica e l'internazionalismo afroamericano vanno molto oltre la sua opera maggiore. Le sue teorie sembrano infatti aver influenzato il pensiero del leader afroamericano W.E.B. Du Bois, mentre le analisi transatlantiche sulla Rivoluzione haitiana hanno ispirato molti/e studiosi/e post-coloniali/e rendendola un'esponente dell'internazionalismo nero: «Thus, in addition to being a

³ Cfr. Lindquist 2006.

⁴ Cfr. Guy-Sheftall 2009.

voice of the South, Cooper also should be acknowledged as a key theorist in the emergence of new forms of black internationalism» (Moody-Turner: 7-9). Un ruolo che, come ha scritto Vivian May, non è dovuto solo alla sua partecipazione a momenti salienti del panafricanismo, ma ai contenuti innovativi della sua tesi di dottorato.

Segregata negli Stati Uniti e protetta dalla cittadinanza statunitense all'estero, era il suo passaporto a permetterle di liberarsi dal ruolo assegnato alle afroamericane nel suo paese, consentendole di sentirsi membro di una comunità nera globale⁵.

1. L'istruzione per la rigenerazione e il progresso della razza

Nata nel 1858 a Raleigh, North Carolina, in condizione di schiavitù, aveva 7 anni quando gli schiavi furono liberati a conclusione della Guerra civile americana. Iniziati nel 1868 gli studi alla St. Augustine's Normal School e Collegiate Institute a Raleigh, nel corso della sua carriera scolastica conclusasi nel 1877 aveva avviato la protesta contro le differenze di curriculum tra studenti e studentesse e si era opposta al sostegno economico destinato soltanto ai primi rivendicando precocemente la parità di genere. Dal 1879, dopo soli due anni di matrimonio, era vedova di George A. Christopher Cooper (ministro episcopaliano e studente di teologia nativo di Nassau, Bahamas, nelle Indie Occidentali), una condizione che l'accompagnò per tutta la vita.

Il suo vero trampolino di lancio fu l'Oberlin College - il primo prestigioso college ad aprire le porte agli afroamericani molti anni prima della Guerra civile, luogo privo di pregiudizi e in prima linea nella battaglia antischiavista, sede di una sorta di utopia interrazziale - a cui Cooper si iscrisse nel 1881 e dove, lavorando contemporaneamente come tutor, si laureò nel 1884 con una specializzazione in matematica. Fu a Oberlin che conobbe Ida Gibbs Hunt e Mary Church Terrell, che sarebbero divenute due importanti attiviste nei movimenti delle donne afroamericane. Negli anni successivi insegnò corsi di lingua francese, tedesca, letteratura e matematica alla Wilberforce University in Ohio e tra il 1885 e il 1887 tornò al Saint Augustine's Normal and Collegiate Institute per insegnare matema-

⁵ Paul P. Cooke, *Anna Julia Cooper*, Anna Julia Cooper Collection, Morland-Spingarn Research Center, Howard University: 33.

tica, greco e latino, battendosi con la North Carolina Teachers Association a favore di misure che fornissero opportunità educative ai giovani afroamericani. Si spostò successivamente a Washington per insegnare alla M Street School, una delle più antiche *high school* per studenti afroamericani situata presso la Howard University, l'università nera fondata nel 1891 e luogo di formazione tanti leader neri. Di essa fu anche preside (1902-1906), la seconda donna dopo Emma J. Hutchins, raggiungendo ottimi risultati dal momento che molti studenti diplomati alla M Street School riuscirono poi ad iscriversi a prestigiose università come Harvard, Yale, Brown, Oberlin. Un'esperienza importante che si interruppe quando, a causa di contrasti con il supervisore bianco della scuola, Perry Hughes, fu licenziata. A essere contestati furono i suoi metodi educativi non convenzionali, come la creazione nel 1904 di un corso per studentesse con letture settimanali su *improvement* personale e sociale, e la sua insistenza su una formazione classica per gli afroamericani, solo apparentemente in contrasto con la formazione professionale sul modello proposto dal leader afroamericano Booker Washington. Come ha scritto Paul P. Coker «Anna Cooper could not however – in finding value in manual training – permit the technical to replace the classical – rather to take its place alongside» (*Ibid.*).

Trasferitasi per alcuni anni (1906-1910) al Lincoln Institute a Jefferson City, Missouri, dove insegnò lingue, tornò a M Street School (rinominata Dunbar High School nel 1916) fino al momento del pensionamento nel 1930, per poi trascorrere i suoi ultimi anni di insegnamento (fino al 1941) alla Frelinghuysen University, una scuola per adulti lavoratori. Da molto tempo del resto Cooper sosteneva l'importanza dell'istruzione degli adulti, aderendo al movimento affermatosi negli Stati Uniti dopo il 1920 che promuoveva per gli afroamericani il senso del progresso razziale, della moralità, della trasformazione sociale e del miglioramento individuale⁶.

Il suo obiettivo, in una fase storica in cui la scuola non favoriva spazi per individualità, idee personali, indipendenza, originalità, era quello di garantire equità, *empowerment* ed educazione alla leadership a studenti e docenti afroamericani. Per Cooper le opportunità educative facevano parte dei diritti umani fondamentali garantiti ai cittadini statunitensi indipendentemente dalla classe, dalla razza e dal genere, e l'istruzione doveva costituire una forza liberatoria per resistere alle strutture di oppressione che caratterizzavano la vita di uomini e donne afroamericani. Come insegnante Cooper credeva nel potere trasformativo dell'istruzione e attribuiva alle

⁶ Cfr. Johnson 2009.

donne nere la capacità di farsi carico dell'elevazione economica, di genere e di razza. La sua concezione dell'insegnamento era inclusiva, volta a formare persone nella loro interezza, e per questo sollecitò gli insegnanti neri a forgiare curriculum in grado di stimolare coscienza critica su temi come disuguaglianza e oppressione strutturale, introducendo un approccio globale alla *black history*. I temi della giustizia sociale e dell'equità di genere e razziale caratterizzarono dunque sempre il suo impegno come amministratrice e insegnante, così come il suo attivismo sociale⁷.

Cooper fu inoltre una *long-life learner*, avventurandosi per tutta la sua lunga vita (morì a 105 anni) in ricerche con implicazioni politiche e in teorizzazioni culturali sulla giustizia sociale⁸. Nella primavera del 1911 Cooper si iscrisse alla *Guilde Internationale* a Parigi, dove tornò nell'estate del 1912 e 1913 per studiare storia della civiltà francese con il professor Paul Privat Deschanel, ottenendo un certificato di *Honorable Mention* e nel luglio 1914 la *Columbia University* di New York City la accettò come candidata per il dottorato. Nell'estate del 1924 – nel bel mezzo del decennio più intenso della *Harlem Renaissance*, il movimento intellettuale e culturale di musica, danza, arte, moda, letteratura, teatro e politica afroamericani - trasferì i crediti maturati presso l'Università statunitense alla Sorbona di Parigi, imboccando un percorso che l'avrebbe portata a divenire la quarta donna nera ad ottenere un dottorato negli Stati Uniti e la prima ex-schiava ad ottenerlo alla Sorbona. La sua agenda di ricerca e le sue scelte accademiche riflettevano la tendenza di una parte dell'accademia nera a costruire la propria identità su basi internazionali. Il desiderio di viaggiare e conoscere aveva del resto segnato la sua intera esistenza: negli anni novanta dell'Ottocento Cooper era stata una delle tre afroamericane a partecipare a Toronto a un programma di scambio organizzato dalla *Bethel Literary and Historical Association*, mentre in seguito (1896-1897) si era recata nelle Indie occidentali e dai primi anni del Novecento aveva visitato importanti paesi europei: Gran Bretagna, Scozia, Francia, Germania, Italia.

2. Visioni panafricane

L'inclinazione di Cooper a praticare una intensa mobilità internazionale non le impedì di essere un'instancabile attivista politica, sociale e di

⁷ Cfr. Johnson 2007.

⁸ Cfr. Evans 2009.

comunità nel proprio Paese. Fu una delle tre donne (con Helen A. Cook e Josephine St. Pierre Ruffin) a rivolgersi alla platea della prima National Conference of Colored Women, di cui Mary Church Terrell fu la prima presidente nel 1895, e l'anno successivo a quella della National Federation of Afro-american Women a Washington. Organizzò inoltre la Colored Woman's League (1892), fondò la Colored Women's Young Women's Christian Association – Phyllis Wheatley YWCA nel 1904 e fu una delle creatrici della Colored Settlement House nel 1905. Unica donna a essere invitata a far parte della élite intellettuale afroamericana riunita nella American Negro Academy (guidata tra gli altri dal leader nero W. E. B. Du Bois e tra i cui membri erano Arthur A. Shomburg, Carter G. Woodson, Francis Grimké, Alexander Crummel), il suo pensiero fu spesso sottovalutato dallo stesso Du Bois, che dimostrò disinteresse per le sue proposte di pubblicare sulla rivista della National Association for the Advancement of Colored People, "The Crisis", una serie di articoli sulla vita dell'attivista nera Charlotte Forten Grimké. Un esempio, questo, del modo in cui la politica dell'editoria afroamericana tendeva a offuscare la storia intellettuale delle donne nere⁹.

Nel 1900 Cooper fu relatrice, insieme alla suffragista canadese Anna H. Jones (la sua relazione si intitolò "A Plea for Race Individuality") alla First Pan-African Conference a Londra - che secondo Du Bois «put the word "Pan African" in the dictionary for the first time». (Gates 2014: 5) Di fronte a una platea di africani, afro-caraibici e afroamericani, tra cui le attiviste afroamericane Ella D. Barrier e Fannie Barrier Williams, presentò una relazione su "The Negro Problem in America" che riscosse molto interesse. Fu grazie all'autorevolezza da lei dimostrata che a conclusione della conferenza venne eletta, con Anna H. Jones, membro della Executive Committee della Pan African Association di 6 persone (4 uomini e due donne) e fu tra gli estensori di un memoriale alla regina Vittoria sull'apartheid in Africa (Asante 2007). Sebbene Cooper sminuisse la sua partecipazione alla Conferenza definendosi una "globe trotter" (Lemert e Bhan 1998: 324; Di Kinni 2015: 775), svolse un ruolo chiave soprattutto a favore della causa antimperialista e dei diritti umani. Rientrata negli Stati Uniti, le fu infatti chiesto di far parte della commissione organizzativa del previsto convegno panafricano di Boston del 1902, che non ebbe luogo probabilmente perché il Dipartimento della Difesa americano stava monitorando gli attivisti neri di Filippine e Cuba, dove si rumoreggiava di un'imminente rivoluzione

⁹ Cfr. Moody-Turner 2015

(1900-1901). Allo stesso modo non ebbe luogo la Conferenza che avrebbe dovuto tenersi ad Haiti nel 1904 e, probabilmente per contrasti interni, l'organizzazione stessa non sopravvisse¹⁰.

Alla fine del Pan-African Congress del 1900, accompagnata da Du Bois, Cooper si recò a Parigi per visitare l'esposizione universale e soprattutto la American Negro Exhibit. I suoi viaggi in Europa continuarono periodicamente fino al 1925, l'anno della traduzione in francese moderno del suo *Leèlerinage de Charlemagne* (1925) e della discussione della sua tesi di dottorato sulla Rivoluzione haitiana¹¹, che mostrò con forza i suoi convincimenti panafricanisti. L'intersezione di razza, genere, nazionalità, linguaggio e cultura sono evidenti nel suo elaborato, che collocava la Rivoluzione haitiana in un contesto transatlantico. Cooper discusse la tesi con una commissione composta da nomi di rilievo nell'accademia francese, Philippe Sagnac, Charles Castre e Célestin Bouglé – tre noti professori maschi di storia della rivoluzione francese, lingua e letteratura inglese e sociologia – e nel farlo riposizionò se stessa in termini di luogo, tempo e identità politica. La sua discussione, un vero e proprio trattato dal titolo *Equality of Races and the Democratic Movement*, era una critica articolata alle tesi del suo relatore, Célestin Bouglé, sulla supposta superiorità anglosassone e nordica in termini di civiltà, illuminismo e uguaglianza, a cui Cooper contrapponeva il valore della resistenza dei neri a livello globale.

Il suo posizionamento al lato opposto della cattedra al momento della discussione rappresentò sul piano spaziale la distanza di Cooper dal pensiero politico e sociale del suo relatore, come scriverà lei stessa in un testo autobiografico: «to make matters worse, I found myself on the opposite side in some pronouncements from his own thesis on Egalité» (Cooper 2017a: 12). Per Bouglé la popolazione non bianca mancava della capacità di modernizzarsi e di creare istituzioni democratiche, mentre Cooper ribatteva che la presenza di Dio in tutti gli esseri umani era alla base dei principi di uguaglianza, giustizia e libertà democratica e che proprio le origini divine dei diritti umani non permettevano agli uomini di negarli.

Alla Sorbona il progetto intellettuale di Cooper generò «a new landscape of the visible, the sayable and the doable» (Rancière 2011: 149) all'interno del sistema accademico francese attraverso una nuova interpretazione del panorama intellettuale e politico della Francia coloniale del

¹⁰ Cfr. Adi 2018.

¹¹ Cfr. Shearin 2007; Vezzosi 2020.

Settecento e dell'Ottocento. Enfatizzando il ruolo di schiavi e mulatti a Santo Domingo come agenti di coscienza politica che cercarono di rendere la nascente repubblica francese una democrazia più inclusiva e visionaria, e sottoponendo a pesante processo il colonialismo francese, la discussione di tesi di Cooper accese i riflettori sui temi della democrazia e dell'uguaglianza razziale all'interno della prestigiosa istituzione universitaria (Edwards 2003; Vezzosi 2020).

Come cittadina statunitense Cooper voleva affermare valori e ideali di democrazia e libertà per i neri in Francia, sebbene la sua esperienza di donna nera dimostrasse le contraddizioni del suo paese di appartenenza. Contrastando l'approccio eurocentrico, Cooper analizzò la natura dialettica delle rivoluzioni haitiana e francese, rilevando come le due rivolte politiche fossero il risultato di una complessa coscienza transatlantica e come la visione trionfale della storia francese dovesse essere ricollocata in quel contesto, caratterizzato dall'intreccio tra capitalismo, colonialismo e sfruttamento razziale (May 2021). La storia francese era dunque caratterizzata da una frattura tra affermazione di teorie democratiche e pratiche schiaviste, sulla base della distinzione tra diritti naturali e politici. Per Cooper invece, le gerarchie sociali e razziali erano costruite socialmente e quindi non immutabili, così come la schiavitù non era uno status naturale, ma un costrutto mutabile storicamente, un sistema economico e una struttura politica sovvertibili.

La narrazione della Rivoluzione haitiana fatta da Cooper minava l'illusione di un sistema ben ordinato dal punto di vista razziale e sociale, mostrando la visione limitata delle autorità francesi, mentre la sua riscrittura della storia francese cambiava la gerarchia razziale di potere, moltiplicando gli attori. Il racconto vivido e umano di Haiti scavava nei sentimenti e nei comportamenti di tutti i soggetti storici, iscrivendo le loro azioni in una storia globale. Come afroamericana, parte di una comunità panafricana e transatlantica, la voce di Cooper introduceva una prospettiva nuova e autorevole. Arrivata a Parigi da un altro luogo e con un diverso senso della storia, presentò un lavoro che imponeva una diversa percezione del tempo e dello spazio, attraverso un discorso che aveva radici nell'esperienza razziale del proprio paese. Donna afroamericana di fronte a una commissione di soli uomini bianchi, presentò un'analisi che condannava duramente il comportamento della Francia nei confronti della schiavitù (May, 2008). La sua presenza incarnava la soggettività e la *agency* che i precetti astratti di universalismo e diritti umani della repubblica francese non avevano applicato, enfatizzando al tempo stesso la *agency* e la soggettività dei neri.

Attualizzando i temi della libertà e dell'uguaglianza alla Sorbona, Cooper ridefinì i modi in cui le intellettuali afroamericane potevano imprimere un segno forte sulla storia. Il suo corpo di donna nera alla Sorbona, la centralità attribuita ai neri nell'ambito della rivoluzione haitiana, la creazione di uno spazio accademico libero da confini di razza, classe e genere, divennero un momento della battaglia per l'emancipazione di tutte le donne nere.

Esaltando la agency e la soggettività degli attori non bianchi, Cooper propose una storia globale della resistenza nera che nel suo paese faceva risalire al 1619, mentre il suo approccio intersezionale¹² e transatlantico sottolineava a «long-standing transatlantic circuitry of knowledge» (May 2007: 171). Il rilievo storico e il significato politico che Cooper attribuì ad assenze e silenzi nella storia francese ne evidenziava i paradossi e permise dunque ad altri attori di apparire, agire e parlare, configurando uno spazio per nuove forme di soggettività. Molti francesi neri assistettero alla sua difesa della tesi alla Sorbona e la filosofa e scrittrice Jane Nardal, nata in Martinica (Boittin 2005), avrebbe scritto successivamente dell'evento confessando di aver ritrovato in quella occasione un rinnovato interesse per i *black studies*.

In seguito alla discussione alla Sorbona l'Ambasciata francese negli Stati Uniti si adoperò perché Cooper ricevesse il diploma nel suo paese, un nuovo elemento di quella visione transatlantica che caratterizzava il suo pensiero e la sua esperienza di vita. L'ambasciatore francese negli Stati Uniti, l'ambasciatore in Francia Emile Daeschner e un rappresentante della Columbia University le conferirono il diploma di PhD alla Cappel Rankin della Howard University il 29 dicembre 1925 in una cerimonia ospitata dalla Xi Omega chapter della Alpha Kappa Alpha Sorority, mentre Alain Locke, docente di filosofia e attivista di quel Negro Movement che si sarebbe trasformato in Harlem Renaissance, fu relatore dell'evento che Cooper narra nel suo racconto autobiografico (Cooper 2017a).

I viaggi in Europa, che Cooper considerava estremamente stimolanti, avevano sollecitato la sua attenzione per le politiche di espansione imperialista messe in atto dai paesi europei, che si tradusse nel progressivo

¹² Riconosciuto e apprezzato dalla maggiore teorica dell'intersezionalità, Kimberlé Crenshaw, nel suo saggio *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex* (1989). Si veda inoltre May 2012.

affinamento di un approccio storiografico afrocentrico in grado di analizzare la storia di uomini e donne afroamericani superando le pregiudiziali eurocentriche. Come per la poetessa nera Phillis Wheatley, agli spostamenti da un continente all'altro di Anna Julia Cooper è stata attribuita la definizione di «diaspora» nell'interpretazione di Paul Gilroy (1993) e Brent Hayes Edward (2003): il decentramento del continente africano e il posizionamento della soggettività nera nel mondo atlantico. È in gran parte in questa forma di diaspora che lo straniamento di Cooper si trasforma in energia intellettuale e politica, nella celebrazione di «power and dynamics of chosen places» (Cooper 2017). Nelle loro diverse pratiche narrative le due afroamericane avevano sovvertito l'immagine tradizionale dell'intellettuale e, riconfigurando spazi e ruoli, con la loro *agency* avevano sfidato «the imagined and accepted distribution of places, actions, and roles in the intellectual and political life of their times» (Frund 2016: 39), affermandosi sulla scena internazionale. Tuttavia, sebbene Gilroy nel suo noto *Black Atlantic* menzionasse le due scrittrici con Ida B. Wells, Lucy Parsons, Nela Larsen, Sara Parker Remond, Edmonia Lewis, Jessie Fauset, Gwendolyn Bennett, Lois Malliou Jones, sia in riferimento al pensiero delle femministe nere sia alla percezione della dominazione razziale statunitense da parte degli afroamericani che avevano visitato l'Europa, le loro esperienze di scrittura non furono analizzate profondamente. Anche Gilroy, infatti, finì per attribuire maggior peso e visibilità alla vita e ai testi dei maschi neri americani, offuscando l'esperienza delle donne.

3. Il tropos orientalista

Per Cooper le donne erano un'avanguardia e una misura del progresso degli afroamericani e della razza umana e soltanto loro avrebbero potuto farsi carico della sfida ai preconcetti di razza e genere. Il loro discorso, come spiegò nel 1893 alla fine del suo intervento alla Columbia Exposition, era universale:

The colored woman feels that woman's cause is one and universal... not till the universal title of humanity to life, liberty, and the pursuit of happiness is conceded to be inalienable to all; not till then is woman's lesson taught and woman's cause won, not the white woman's, nor the black woman's, not the red woman's, but the cause of every man and

of every woman who has writhed silently under a mighty wrong.¹³

Charlotte Forten Grimké – attivista, educatrice e poeta antischiavista, nipote delle sorelle Grimké, organizzatrice con Cooper, Mary Church Terrel e altre la Colored Women's League a Washington – fu una delle sue mentori, mentre le sue eroine erano le attiviste Harriet Tubman, Sojourner Truth, Frances Watkins Harper, Fanny Jackson Coppin, che avevano partecipato a progetti di elevazione razziale già nell'Ottocento superando barriere di razza, spazio, nazione e tempo. Come molte di queste attiviste nere, Cooper individuava nella risposta patriarcale degli uomini neri alla supremazia bianca uno dei principali ostacoli verso l'emancipazione delle donne nere.

Era per spiegare la loro condizione e contrastare il sistema patriarcale afroamericano che Cooper usò un concetto di orientalismo che considerava paesi come Cina e Turchia luoghi immobili per l'emancipazione delle donne, condannate ad una condizione simile a quella delle donne nere.

La rappresentazione orientalista di Cooper, centrata sulla dispotica e barbarica soggiogazione delle donne orientali, serviva dunque a persuadere la leadership nera ad abbandonare la tradizione restrittiva della domesticità che avrebbe minato il progresso storico afroamericano. Cooper si serviva del topos orientalista di una stagnazione premoderna per condurre ad una revisione del discorso della *black domesticity* e mettere in luce la violenza insita nella condizione delle donne nere negli Stati Uniti. In questa visione l'Occidente, visto come luogo di civiltà che favoriva la condizione emancipata delle donne, era segnato da grandi contraddizioni e da un trascorso di degradazione domestica, che Cooper tentava di relegare al passato mettendo in guardia contro le tendenze patriarcali della comunità nera. Per lei l'orientalismo poneva le popolazioni non bianche, considerate sottosviluppate, fuori dal futuro storico, giustificando colonizzazione, sradicamento e sfruttamento mentre tutte le popolazioni avrebbero potuto divenire soggetti moderni, destinatari di uguaglianza, giustizia, e libertà democratica.

La de-storicizzazione delle donne orientali e la loro subalternità richiamava lo sfruttamento delle donne nere negli Stati Uniti nonostante il

¹³ (1893) Anna Julia Cooper, "Women's cause is one and universal", January 28, 2007, <https://www.blackpast.org/african-american-history/1893-anna-julia-cooper-womens-cause-one-and-universal/>

distanziamento nel tempo e nello spazio. La loro esperienza destabilizzava la relazione binaria tra gli Stati Uniti come luogo di civiltà e modernizzazione e un oriente dispotico e arretrato, sottolineando le contraddizioni che la storia delle donne nere poneva alle ideologie della modernità americana. Una vita di reclusione domestica femminile era infatti destinata a distruggere la nazione nel suo complesso.

Nella visione di Cooper le donne nere negli Stati Uniti occupavano spazi materiali e discorsivi che contraddicevano la logica delle sfere separate – la sfera pubblica animata dagli uomini e sfera privata dalle donne –, mentre diversa era la posizione delle donne orientali, soprattutto in Cina, segnata da ignoranza e stagnazione, simbolo di una degradazione sessuale premoderna che Cooper legava alla storica regressione della civilizzazione asiatica. Di nuovo, la sua convinzione della presenza di Dio negli esseri umani sfidava le fondamenta epistemologiche dell’Orientalismo poiché nella sua visione ogni persona aveva le capacità di divenire un soggetto moderno. Cooper rappresenta dunque l’Oriente come un monolite pre-moderno, luogo di immobilismo e dispotismo, soprattutto attraverso la sottomissione delle donne, ma lo immagina anche come femminilizzato perché possibilmente inerme di fronte all’aggressione coloniale¹⁴.

Conclusioni

L’immaginario sociale di Cooper, inclusivo ed egualitario, era fondato su un approccio intersezionale e border-crossing che condannava il pensiero suprematista delle femministe bianche, la misoginia degli attivisti neri per i diritti civili, il classismo globale. Schiavitù, colonialismo, misoginismo, supremazia bianca, sfruttamento economico e imperialismo si intrecciavano nel suo pensiero mettendo in luce il protagonismo anticipatore di Cooper rispetto al pensiero femminista nero nonché il suo contributo al pensiero atlantico.

Confrontandosi con l’assenza come forza normativa, Cooper sviluppò una varietà di tattiche interpretative e di strategie narrative utili per analizzare silenzi, straniamenti e ricollocazioni¹⁵. Il suo lavoro ha messo in luce contraddizioni a lungo ignorate (la Francia ad Haiti), ricollocando gerarchie di potere e di responsabilità e confrontandosi con le opacità. Ascoltò

¹⁴ Cfr. Jun 2011.

¹⁵ Cfr. Owen, Rietzler 2021.

il silenzio e rifiutò le logiche prevalenti, superando non solo il ruolo a lei riservato dalla società statunitense ma anche quello imposto dalla comunità nera. Sebbene valorizzato negli ultimi decenni da tanti studi multidisciplinari per la sua ricerca degli intrecci tra razza, genere e impero e per l'accento sul protagonismo delle donne nere su scala globale, il valore delle sue teorie è ancora sottovalutato sul piano internazionale.

Eppure il suo approccio transnazionale alla cultura e alla storia nera ha riconfigurato una storia globale di resistenza collettiva e coscienza critica in cui le donne nere emergono come leader, teoriche, pensatrici e organizzatrici nell'ambito di alcuni dei maggiori movimenti del XX secolo.

Bibliografia

- Adi, Hakim, *Pan-Africanism. A History*, London, Bloomsbury Academic, 2018.
- Asante, Molefi K., *The History of Africa*, New York & London, Routledge, 2007.
- Boittin, Jennifer Anne, "In Black and White: Gender, Race Relations, and the Nardal Sisters in Interwar Paris", *French Colonial History*, 6 (2005): 119-135.
- Cooper, Anna Julia, *Le Pèlerinage de Charlemagne*, Paris, A. Lahure Imprimeur Editeur, 1925.
- Ead., *A Voice from the South*, New York, Oxford University Press, 2005.
- Ead., *Slavery and the French and Haitian Revolutionists. L'Attitude de la France a l'égard de l'esclavage pendant la revolution*, Ed. Frances R. Keller, Lanham (Ma), Rowman & Littlefield Publishers, 2006.
- Ead., *Equality of Races and The Democratic Movement 1945*, 2017, in *Published Materials by Anna J. Cooper*, vol 27, http://dh.howard.edu/ajc_published/27.
- Ead., *The Third Step (Autobiographical)*, 2017a, in "Manuscripts and Addresses", vol. 24, http://dh.howard.edu/ajc_addresses/24.
- Crenshaw, Kimberlé, "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics", *University of Chicago Legal Forum*, 1.8 (1998): 139-167.
- Edwards, Brent Hayes, *The Practice of Diaspora: Literature, Translation, and the Rise of Black Internationalism*, Cambridge, Harvard University Press, 2003.

- Evans, Stephanie Y., "African American Women Scholars and International Research: Dr. Anna Julia Cooper's Legacy of Study Abroad" *Frontiers. The Interdisciplinary Journal of Study Abroad*, 18, (Fall 2009): 77-100.
- Frund, Arlette, "Emancipation through Mobility: Phillis Wheatley, Anna Julia Cooper and the Black Atlantic Diaspora", *Revue française d'études américaines*, 149.4 (2016): 39-50.
- Gates, Henry Louis Jr.- Du Bois W.E.B., *The World and Africa and Color and Democracy*, Oxford. University Press, 2014.
- Gilroy, Paul, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Verso Books, 1993.
- Glass, Kathy L., "Tending to the Roots: Anna Julia Cooper's Sociopolitical Thought and Activism", *Meridians*, 6.1 (2005): 23-55.
- Guy-Sheftall, Beverly F., "Black Feminist Studies: The Case of Anna Julia Cooper", *African American Review*, 43.1 (Spring 2009): 11-15
- Johnson, Karen A., " 'In service for the Common Good' ": Anna Julia Cooper and Adult Education, *Afrii*, 43.1 (Spring 2009): 45-56.
- Johnson, Karen A., "The Educational Leadership of Anna Julia Haywood Cooper", *Advancing Women in Leadership Online Journal*, 22, (Winter 2007), https://issuu.com/advancingwomeninleadershipjournal/docs/2_11d7c421440717.
- Jun, Helen Heran, *Race for Citizenship. Black Orientalism and Asian Uplift from Pre-Emancipation to Neoliberal America*, New York-London, New York University Press, 2011.
- Kinni, Fongot Kini-Yen, *Pan-Africanism. Political Philosophy and socio-Economic Anthropology for American Liberation and Governance*, Mamkon, Bamenda, Langae Research & Publishing CIG, 2015.
- Lemert, Charles - Bhan Esme (eds.), *The Voice of Anna Julia Cooper*, Lanham, MD, Rowman & Littlefield Publishers, 1998.
- Lindquist, Malinda A., " 'The world will always want men': Anna Julia Cooper, Womanly Black Manhood, and 'Predominant Man-Influence'", *Left History*, 11.2 (Fall 2006): 13-46.
- May, Vivian M., *Anna Julia Cooper, Visionary Black Feminist*, New York, Routledge, 2007.
- May, Vivian M., "'It Is Never a Question of the Slaves': Anna Julia Cooper's Challenge to History's Silences in Her 1925 Sorbonne Thesis", *Callaloo*, 31.3 (Summer 2008): 903-918.
- May, Vivian M., "Intellectual Genealogies, Intersectionality, and Anna Julia Cooper", Vaz Kim Marie, Lemons Gary L. (eds.), *Feminist Solidarity at the Crossroads. Intersectional Women's Studies for Transracial Alliance*, New York-London, Routledge, 2012: 59-71.

- May, Vivian M., "Anna Julia Cooper on Slavery's Afterlife: Can International Thought "Hear" Her "Muffled" Voice and Ideas?", Owens, Patricia - Rietzler, Katharina (eds.), *Women's International Thought: A New History*, Cambridge, Cambridge University Press, 2021: 29-51.
- Moody-Turner, Shirley, "Anna Julia Cooper: A Voice beyond the South", *African American Review*, 43.1 (Spring 2009): 7-9.
- Moody-Turner, Shirley. "'Dear Doctor Du Bois': Anna Julia Cooper, W.E.B. Du Bois, and the Gender Politics of Black Publishing", *Melus*, 40.3 (Fall 2015): 47-68.
- Rancière, Jacques, *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, New York, Continuum, 2011.
- Runstedtler, Theresa, "More than Fellow Travelers: Women of Color and Transnational Politics", *Journal of Women's History*, 30.3 (Fall 2018): 177-187.
- Shearin, Glori, "Writing the Haitian Revolution, Unlifting the Race: The Divergent Views of William Wells Brown and Anna Julia Cooper", *Teaching American Literature: A Journal of Theory and Practice*, 1.4 (Fall 2007): 31-49.
- Vezzosi, Elisabetta, "La rivoluzione haitiana: coscienza transatlantica, genere, intersezionalità", *Acoma*, 18 (Primavera-Estate 2020): 115-119.

L'autrice

Elisabetta Vezzosi

Elisabetta Vezzosi insegna Storia degli Stati Uniti d'America e Storia delle donne e di genere all'Università di Trieste.

Email: vezzosi@units.it

L'articolo

Data invio: 30/10/2021

Data accettazione: 15/04/2022

Data pubblicazione: 30/05/2022

Come citare questo articolo

Vezzosi, Elisabetta, "Anna Jiulia Cooper: una donna nera tra panafricanismo, atlantismo, e orientalismo", *Straniamenti* Eds. S. Adamo – N. Scaffai – M. Pusterla – D. Watkins, *Between*, XII.23 (2022): 383-400, www.betweenjournal.it

With Veiled Eyes. Notes on Blurriness from W.G. Sebald

David Watkins

Abstract

In Sebald, defects of sight, a recurring feature of his characters, open up the possibility of a new perspective, in which both the concept of 'estrangement' and that of 'disturbing' come together. With a constantly disoriented gaze which renders unrecognizable what is most familiar, with veiled eyes that make borders and contours imperceptible, Sebald's characters are able to glimpse the continuity between different forms of life, and to perceive the peculiar way in which the dead coexist beside the living. The aim of this article is to examine the meanings of Sebald's 'blurred visions', with special focus on the ateliers and the moments of pictorial creation described in his works.

Keywords

W.G. Sebald; Blurriness; V.B. Šklovskij; Estrangement; Image; M. Proust; To Glimpse; S. Freud; Disturbing

Con gli occhi velati. Note sull'intravedere a partire da W.G. Sebald

David Watkins

Le immagini che popolano il nostro mondo sono sempre più nitide e definite. Più trasparenti, più leggere, più impercettibili. Forse, la ricaduta più inquietante che esse possono avere sul nostro modo di percepire consiste nel convincerci che quel nitore, quei confini, quelle identità così educatamente contenute nei propri contorni abbiano un corrispettivo reale. È il rischio di abituarci a vedere come se le cose potessero restare al loro posto, a pensare come se gli individui potessero rispecchiarsi in una tautologia che li confermi uguali a sé stessi.

Contrapporre un modo sfocato di guardare il mondo a questa tendenza all'alta definizione, a questo *trompe l'œil* costitutivo delle immagini che ci circondano non vuole essere un gesto nostalgico, per quanto le immagini sfocate siano intrise di una patina spettrale, che le allontana dal presente¹.

«Le linee non esistono in natura» (2019: 129). Ecco, lo sfocato è essenzialmente questo: una critica implicita a qualsiasi principio di individuazione che pretenda di delimitare un oggetto o un soggetto nel recinto di un'identità definita una volta per tutte. Interessarsi allo sfocato significa dunque tentare di mettere in discussione i confini che vorrebbero separare nettamente tra loro le cose, gli individui, le specie: farsi più ricettivi a ciò che passa in mezzo; allenarsi a una visione interstiziale.

Un caso altamente istruttivo per questo esercizio è quello di Sebald.

Diverse letture critiche hanno giustamente sottolineato l'importanza che le visioni dall'alto rivestono nella sua opera². Che si tratti di un aereo o di una finestra posta all'ottavo piano dell'ospedale di Norwich, di una

¹ Sulle immagini che negano il proprio statuto iconico, cfr. il recente Pinotti 2021.

² Cfr., per esempio, Rondini 2019: 104-26; Tedesco 2019: 12-3; Scaffai 2017: 33-6. Gli esempi che seguono sono tratti, rispettivamente, da Sebald 2010; 2012; 2003.

mongolfiera o della galleria superiore del Duomo di Milano, i suoi narratori e le loro controfigure si ritrovano spesso a osservare il mondo da una specie di prospettiva a sorvolo. Nelle interviste, Sebald ha più volte affermato l'impossibilità di ridurre un simbolo a un solo significato; se il simbolo funziona, strati di senso, anche distanti, convivono in esso: lo stesso si può dire di questo sguardo verticale, il cui significato è molteplice.

Talvolta, guardare un panorama da un'altura può essere un modo di perseguire quell'artificio ideale che in Sebald prende il nome di *Überblick*, una visione sinottica o d'insieme che consente di cogliere in simultanea le metamorfosi e le distruzioni che governano la storia e che inglobano, in un medesimo processo, tanto colui che guarda quanto ciò che viene guardato; altre volte, poiché il passato, per Sebald, non sta alle nostre spalle, ma coesiste con il futuro sotto ai nostri piedi, è la memoria a guardare verso il basso: lo sguardo verticale è allora il movimento stesso del ricordo e la causa della vertigine che al ricordo si accompagna, ma, in altri casi, quella stessa verticalità figura come l'esito estatico di una gioiosa levitazione, di un «innalzarsi oltre la pesante vita terrestre» (2012: 135) che libera il soggetto da sé stesso e lo mette in relazione a un che di più vasto. Come accade nelle inquadrature cinematografiche a campo lunghissimo, tali prospettive aeree tendono inoltre a neutralizzare la presenza delle figure umane e a rendere percepibile – al posto del loro rumore di fondo – un silenzio cosmico e irreali, o ancora, a lasciare il movimento in sospeso, come se tutto si muovesse a rallentatore o fosse rivisto da una sorta di moviola.

Accanto a questo paradigma sinottico e verticale della visione convive però un altro modo di guardare che è forse ancora più caratteristico dei narratori e dei personaggi di Sebald, e che è appunto lo sfocato³. Non sono soltanto le fotografie a presentarsi spesso in una patina sgranata; sono i personaggi stessi, il più delle volte, a essere affetti da disturbi alla vista che offuscano tutto ciò su cui si posa il loro sguardo.

Sin da *Vertigini*, il narratore incontra un personaggio di cui si dice che «aveva l'abitudine di tenere le palpebre semiabbassate» (2003: 45) e che, nel corso della propria esistenza, «aveva percepito il mondo come da una rete impalpabile che gli velava gli occhi» (*ibid.*: 44); tali caratteristiche, come è tipico di Sebald e della sua 'poetica delle coincidenze', sembrano tra-

³ Sull'importanza dello sfocato in Sebald, cfr., per esempio, Jacobs 2015: 25-41, dove questo aspetto viene analizzato a partire dalle poesie di *Secondo natura*; in relazione alla fotografia e all'effetto sfocato di Gerard Richter, cfr. Calzoni 2016: 49-66.

smigrare da un personaggio all'altro e finiscono per coincidere con i tratti peculiari del narratore stesso. Sdraiato sul letto di un albergo, nel dormiveglia mattutino, egli avrà dapprima l'impressione di essere avvolto «in un mare di nebbia» (*ibid.*: 64) e di essere divenuto incapace di scorgere il panorama che si profila al di là delle «finestre semiaperte» (*ibid.*); poi, seduto in un bar, sarà colto da un improvviso offuscamento della vista, sintomo ed effetto delle crisi che continueranno a riaffiorare nel corso del racconto: «vidi d'un tratto tutto sfocato, quasi stessi guardando attraverso un paio di lenti non adatte ai miei occhi» (*ibid.*: 93-4). Similmente, ne *Gli emigrati*, troviamo una serie di personaggi dagli «occhi appannati», presbiteri o miopi (2007: 15, 39, 127), colpiti da accecamenti temporanei o descritti nel loro «progressivo indebolimento della vista» (*ibid.*: 64-5). Ne *Gli anelli di Saturno* e in *Austerlitz*, queste visioni sfocate, concomitanti a stati crepuscolari della coscienza, sono ancora più ricorrenti, e anche quando la vista del narratore o dei personaggi non fa difetto, è il mondo circostante a farsi umbratile e sfumato, avvolto nella caligine o nella foschia, in «un'atmosfera così meravigliosamente ovattata da farti credere d'essere già per un tratto al di là del mondo terreno» (2010: 100).

Se è vero che ogni scrittore, come sosteneva Proust nel *Contre Sainte-Beuve*, porta con sé un'atmosfera che gli è peculiare e che definisce il tratto più intimo del suo stile (1954: 157), possiamo dire che l'atmosfera più tipicamente sebaldiana gravita attorno a tinte ovattate, e che il mondo in cui i suoi personaggi vanno girovagando senza sosta è essenzialmente sfocato: «un mondo privo di contorni, riconoscibile soltanto dai suoi pallidi colori» (2002: 44).

Nelle pagine che seguono, tenterò di far emergere il modo in cui queste visioni sfocate siano connesse ai procedimenti stranianti e perturbanti che costellano da una parte all'altra l'opera di Sebald, intersecandosi con alcuni elementi essenziali della sua poetica⁴. Il senso di radicale estraneità con cui i suoi personaggi percepiscono i luoghi più familiari; l'affermazione di una sostanziale continuità che lega le varie forme di vita, siano esse umane, animali o vegetali, organiche o inorganiche; le apparizioni dei *revenants* e il modo spettrale e concreto con cui, nella sua opera, i morti coesistono a fianco ai vivi: vedremo come una condizione necessaria alla resa artistica di questi fenomeni sia proprio uno sguardo capace di rendere impercettibili i confini e di porsi nella «zona grigia» (2000: 77) dei loro interstizi. Attraversando alcuni momenti significativi dell'opera di Sebald,

⁴ Agazzi 2007: 103-4.

soffermandomi sugli *atelier* e i momenti di creazione pittorica rappresentati nelle sue pagine, vorrei mostrare il senso in cui i difetti della vista possono venire a coincidere con una messa a punto della visione.

Non riconoscere

«Una sensazione che sia visione e non solo riconoscimento» (Šklovskij 1966: 17). Sin dalla prima formulazione di Šklovskij, la visione che i procedimenti stranianti rendono possibile si definisce in opposizione a un altro termine, un altro modo del vedere, che è quello del riconoscimento. Tra riconoscere e vedere passa la stessa differenza che separa un'abitudine da una prima volta, un automatismo percettivo dalla sua brusca, rivelativa interruzione. Per Šklovskij, in linea con altre posizioni estetiche di inizio Novecento (si pensi per esempio a Bergson o, ancor prima, a Nietzsche), vedere significa non (limitarsi a) riconoscere ciò che si guarda. Per quanto familiare – e anzi, soprattutto se familiare –, l'oggetto della visione dovrà essere reso irriconoscibile, o quasi; straniante sarà appunto quel procedimento capace di porre l'ovvio e il già noto in una prospettiva che non consenta allo spettatore di mantenere intatte le categorie e le dinamiche percettive che egli aveva già a propria disposizione, di far sì che non soltanto l'oggetto, ma anche il soggetto della percezione divenga, almeno per un attimo, straniero a sé stesso.

È in questo schivare la logica del riconoscimento che si gioca il primo punto di contatto tra i procedimenti stranianti e la visione sfocata. D'altronde, è sufficiente aver indossato occhiali da vista inadatti alla propria gradazione per aver conosciuto, foss'anche per pochi secondi, il peculiare senso di spaesamento che deriva da questa piccola esperienza. I contorni che delimitano le forme degli oggetti più familiari vengono meno, le figure si confondono le une con le altre, i colori si fanno sbiaditi. La prospettiva vacilla, i rapporti tra le cose si invertono, o quanto meno sono resi omogenei, liquefatti su un piano univoco: tutto ciò che fino a qualche secondo fa era posto in primo piano, appare adesso indistinguibile dallo sfondo, e viceversa. I volti, le superfici dei muri, il paesaggio circostante: nessuna linea di demarcazione separa più le sagome tra loro, né l'orizzonte dai suoi rilievi. Il vicino e il lontano cessano allora di opporsi, presi in un corto circuito che li rende come intercambiabili. Se l'esperimento si prolunga, sopraggiunge un vago senso di nausea, qualcosa di simile a una vertigine. Perdute le geometrie, le misure e le proporzioni che regolavano i rapporti tra le cose, è la percezione che abbiamo della nostra stessa posizione

nel mondo a mutare e a farsi incerta, umbratile, evanescente. Nello stesso processo mediante cui gli oggetti della visione convergono in una confusa fantasmagoria, il soggetto che guarda assume, al proprio cospetto, le sembianze di un fantasma che avanza a tentoni.

Un fantasma che avanza a tentoni potrebbe essere un buon modo di definire la situazione media dei personaggi e dei narratori di Sebald. Nel loro passeggiare, nella sorda esigenza che li costringe a mettersi sempre di nuovo in cammino, troviamo una sorta di palinsesto di alcune delle opere su cui Sebald non ha mai smesso di tornare. È come se i vagabondaggi letterari di Sebald fossero riusciti a coniugare, sfumandoli gli negli altri, il lato contemplativo delle *promenades* di Jean-Jacques Rousseau con il ritmo convulso e logorroico in cui camminano i personaggi di Thomas Bernhard, l'andamento arioso della passeggiata di Robert Walser con quello rattrappito del Gregor Samsa kafkiano. Nei suoi personaggi, questi modi diversi di attraversare il tempo e lo spazio talvolta convivono tra loro, altre volte uno di essi sembra prevalere sull'altro, ma ciò che sempre permane al fondo dei loro passi è una sensazione di radicale spaesamento – visivo e cognitivo – che li rende più simili a degli spettri che a degli esseri umani in carne e ossa. A prescindere dal luogo geografico in cui si trovano fisicamente, essi passeggiano sempre al confine tra la vita e la morte, in una condizione psicofisica che recide i rapporti tra il loro sguardo e ciò che più era loro familiare.

Nelle prime pagine de *Gli anelli di Saturno*, per esempio, il narratore, dopo aver portato a termine un lavoro impegnativo, avverte la necessità di intraprendere un viaggio a piedi. La sensazione di «splendida libertà» (2010: 13) che trae inizialmente dal vagabondare senza meta viene interrotta da un «orrore paralizzante» (*ibid.*) provocato dalle tracce della distruzione intraviste ovunque, orrore che, con l'avanzare del tempo, lo costringerà a farsi ricoverare. Disteso sul letto dell'ospedale, ecco tornare in lui l'esigenza di mettersi in moto e di raggiungere la finestra «stranamente velata da un reticolo nero» (*ibid.*: 15), per assicurarsi che un mondo, là fuori, esista ancora. Ma il breve tragitto è tutt'altro che scontato: vediamo il narratore «scivolare giù dal letto» e «raggiungere gattoni la parete» (*ibid.*), sentiamo tutta la fatica necessaria a lasciare la posizione orizzontale e brancolare sui propri piedi, quasi fosse la sua prima volta, un gesto preceduto da nessuna abitudine. È la prima descrizione che compare nel testo; la luce è quella incerta del crepuscolo e il soggetto che guarda, come il Gregor Samsa con cui mentalmente si identifica, sembra aver perduto gli attributi umani e essere diventato straniero al proprio habitat e alla propria città, a quel paesaggio tanto familiare che la sua «vista offuscata»

rende del tutto irriconoscibile:

Tutto contratto come una creatura che ha assunto per la prima volta la stazione eretta, me ne stavo appoggiato al vetro e, senza volerlo, finii per pensare alla scena in cui il povero Gregor, aggrappandosi con le zampe tremanti allo schienale della poltrona, guarda fuori dalla sua stanzina nel vago ricordo, così sta scritto, della sensazione di libertà che provava un tempo per il solo fatto di potersi affacciare alla finestra. È proprio come Gregor, che con la sua vista offuscata non riconosceva più la tranquilla Charlottenstraße, dove da anni abitava con i suoi, e la scambiava per un grigio deserto, anche a me quella città a suo tempo familiare, che si stendeva dai cortili dell'ospedale sino a grande distanza sul filo dell'orizzonte, pareva adesso totalmente estranea (*ibid.*).

Ecco dunque apparire nelle parole di Sebald il primo raccordo tra lo sfocato e lo straniamento: entrambi ci inducono a sottrarre il familiare a sé stesso, a scambiare ciò che più ci è consueto per «un grigio deserto». Notiamo inoltre come le visioni dall'alto – in questo caso, una finestra – non siano correlate da un nitore della vista, ma vadano di pari passo con un suo offuscamento: se verticale è la direzione dello sguardo, sfocato è il modo della visione, strategia grazie alla quale, in Sebald, il gesto di guardare dall'alto in basso è reciso da tutte le idee di supremazia, dominio e senso di superiorità che questo gesto porta solitamente con sé⁵. Guardare dall'alto, per Sebald, significa anche mostrare uno sguardo in bilico, sempre sul punto di venire meno, come se l'altura, anziché conferire più sicurezza al soggetto che guarda, contribuisse a renderlo più incerto e più impotente, incapace di riconoscere e nominare ciò che vede: «di lassù, in preda a ricorrenti attacchi di vertigine – dice il narratore di *All'estero*, arroccato nella galleria superiore del Duomo di Milano – osservai il panorama offuscato dall'afa di quella città che mi era divenuta completamente estranea. Là dove sarebbe dovuta affiorare la parola "Milano", altro non si manifestava se non un doloroso senso di impotenza» (2003: 108).

Intravedere

Lungi dall'esaurirne la portata, questo primo raccordo tra visione sfocata e procedimenti stranianti costituisce, per così dire, la *pars destruens*

⁵ A questo proposito, cfr. Rondini 2019: 109 e sgg.

del discorso. Per Sebald, mettere in scena un narratore che non riconosce ciò che guarda non significa necessariamente suggerire l'impossibilità di vedere la realtà che ci circonda, ma è una propedeutica a un modo altro di guardare, come mostrano gli episodi della sua opera in cui compaiono pittori presi nel vivo del proprio lavoro: momenti in cui, descrivendo le loro tecniche, le loro strategie e i rituali adempiuti per rapportarsi alla tela, Sebald lascia intravedere, come in controluce, i segreti della sua stessa poetica.

In questo senso, il prozio di Austerlitz, Alphonso, è senza dubbio un caso esemplare. Seguace della tradizione naturalista, questo curioso pittore – giovane malgrado l'età, «sempre sereno» – aveva l'abitudine di «fare lunghe escursioni all'aperto persino con le condizioni atmosferiche più avverse» (2002: 99). Nelle belle giornate, invece, egli era solito rimanere «seduto su una seggiolina pieghevole da qualche parte della casa» a dipingere acquerelli; ma ciò che è più interessante è che, in tali occasioni, Alphonso avesse il vezzo di indossare «un paio di occhiali, nella cui montatura in luogo delle lenti era tesa della seta grigia» (*ibid.*, corsivo mio), artificio che gli consentiva di «vedere il paesaggio dietro un velo sottile, attraverso il quale i colori sbiadivano e il peso del mondo andava dissolvendosi» (*ibid.*).

Questo rovesciamento della funzione degli occhiali – il cui scopo non è più la nitidezza, bensì quello di velare gli occhi di chi guarda – è estremamente indicativo. Utilizzati intenzionalmente dal pittore, e proprio nei giorni in cui il cielo è più limpido e sereno, questi occhiali velati ci dimostrano che lo sfocato, per Sebald, è l'esito di un procedimento stilistico. Allo stesso tempo, essi ci dicono che per far sì che qualcosa come una visione possa darsi, occorre forse difettare i nostri occhi, vedere meno. Il che, d'altronde, partecipa della stessa logica che sottende allo straniamento, poiché il cuore di questa nozione ha sempre intrattenuto con il difetto un rapporto per così dire privilegiato. Le figure che più tradizionalmente hanno incarnato i suoi procedimenti sono sempre state figure minoritarie e defilate, figure poste sotto il segno del meno, che sembravano essere meno consapevoli, meno intelligenti, meno inserite, meno colte e preparate, perché, come scrive Ginzburg a proposito della figura del *naïf*, dell'ingenuo *à la Montaigne* in cui tutti questi meno vengono a convergere, «capire meno», talvolta, «può portare a vedere di più» (2019: 28).

Tornando al pittore di *Austerlitz*, al velo di seta grigia che egli interpone tra i propri occhi e il paesaggio circostante, potremmo forse aggiungere: anche vedere meno – apparente paradosso – può portare a vedere di più. Difettare la vista, trattenersi al di qua della sua norma, può essere un espediente per portare la vista al di là di sé stessa. Nulla di esoterico: si tratta,

semplicemente, di passare dal piano del vedere a quello dell'intravedere⁶. È in questo sottile passaggio che, assieme ai contorni che separano nettamente le cose le une dalle altre e ai colori che conferiscono loro una riconoscibile identità, anche «il peso del mondo» sembra scomparire.

Intravedere si dice infatti in molti modi⁷. Non significa soltanto guardare di sfuggita, imbattersi, come per caso, in un determinato oggetto, ma significa anche vedere attraverso, osservare non tanto gli oggetti, quanto piuttosto ciò che passa tra di essi, tenendoli assieme. Quale realtà si fa visibile negli acquerelli di Alphonso? A prima vista, le sue opere non hanno nulla di eccezionale; più che quadri veri e propri, esse sembrano essere «soltanto accenni di quadri, qui un pendio roccioso, lì una scarpata o una nube cumuliforme – niente di più, frammenti quasi privi di colore, tenuti insieme da una velatura» (2002: 100-1), ma ciò che questi bozzetti sbiaditi e apparentemente privi di valore tentano di rintracciare è un mondo più profondo e in via di estinzione, un mondo, cioè, in cui brulicano creature «solitamente precluse al nostro sguardo» (come «le tignole» descritte nelle pagine stupende che inframezzano i ricordi del pittore, *ibid.*: 102) e dove le molteplici forme di vita «oscillanti tra regno vegetale, animale e minerale» (*ibid.*: 101) non si lasciano separare, ma convivono tutte su un piano univoco, in una medesima «caligine perlacea», come quella che il pittore, da bambino, poteva ammirare sulla baia di Barmouth:

era soprattutto nelle chiare giornate estive che sull'intera baia di Barmouth era sospeso uno scintillio talmente uniforme da rendere indistinguibili le superfici della sabbia e dell'acqua, della terraferma e del mare, del cielo e della terra. In una caligine perlacea le forme e i colori si dileguavano; non c'erano più né contrasti né gradazioni, solo passaggi fluidi, animati dalla luce, un unico insieme indistinto dal quale affioravano soltanto i fenomeni più fugaci, e stranamente – me ne ricordo assai bene – era stata proprio la fugacità di quei fenomeni a darmi allora come il senso dell'eterno (*ibid.*: 107).

⁶ In questo senso, la fenomenologia della visione offuscata che prende forma nelle pagine di Sebald è diversa dalla cecità e del necessario interseco di visibile, invisibile e 'invisto' di cui parla Derrida, le cui argomentazioni sembrano spesso strutturarsi attorno a una «teologia negativa». A questo proposito, cfr. Ghilardi 2011: 45.

⁷ Per queste note sull'intravedere, mi sono state particolarmente utili le analisi di Guerra 2020, oltre a quelle di Didi-Huberman 2005; 2007; 2011.

Intravedere indica allora un tipo di visione in cui anche i confini tra terra, mare e cielo sono come sospesi in «uno scintillio uniforme» che, pur facendoci scorgere soltanto i fenomeni più fugaci, riesce a distillare in noi «il senso dell'eterno»: una visione in cui le varie forme di vita sfilano davanti ai nostri occhi senza interruzioni, in una sorta di prodigioso *continuum*. Oltre a essere rivelative della poetica e della prosa stessa di Sebald – capace di trascinarci tra i vari blocchi narrativi senza farci percepire il punto che li separa gli uni dagli altri⁸ – queste parole sono molto simili a quelle con cui Marcel Proust descrive i quadri e le marine di Elstir, il personaggio che più di ogni altro incarna l'estetica della *Recherche*. Come per l'Alphonso di Sebald, così anche per l'Elstir proustiano sopprimere «ogni demarcazione tra la terra e il mare» (2017: 419) era il gesto necessario a introdurre nella tela una «multiforme e potente unità» (*ibid.*: 420) in cui tutti gli elementi potessero «sconfinare l'uno nell'altro» (*ibid.*: 421); anche Elstir, inoltre, aveva dovuto compiere uno «sforzo» per straniare la propria vista, ovvero «per spogliarsi, di fronte alla realtà, di tutte le nozioni della sua intelligenza» (*ibid.*: 424) e per rendere possibile un «ritorno sincero alla radice stessa dell'impressione» (2011: 506); anche in quel caso, soprattutto, questo esercizio veniva a coincidere con il tentativo di «abituare gli occhi a non riconoscere frontiere rigide, delimitazioni assolute» (2017: 421).

In Sebald, questo disabituare l'occhio al riconoscimento delle frontiere rigide, questo sconfinare lo sguardo verso un più profondo intravedere, è legato anche a un altro tema essenziale della sua opera: l'impossibilità di stabilire dei confini tra il mondo dei morti e quello dei vivi. Il sottile velo di seta grigia che abbiamo visto negli occhiali di Alphonso, infatti, non è soltanto il *medium* da interporre tra i propri occhi e il mondo circostante per immergersi in uno «stupito contemplare» (2002: 102); esso è anche il simbolo del poco più di niente che separa i viventi dai non viventi. Come riferisce Austerlitz, mostrando l'altro lato di questa immagine, «è un simile velo di seta grigia, e nulla di più, a separarci dall'aldilà» (*ibid.*: 64). Tuttavia, la «prossimità della vita alla morte» – che nel saggio sulla pittura di Tripp, Sebald arriva a identificare con il «tema dell'arte» (2012: 145) – non è da intendersi in senso unilaterale, come la possibilità, sempre presente, per chi vive, di morire una volta per tutte, alla stregua di un heideggeriano essere-per-la-morte che definirebbe il *proprium* dell'ente nella sua costitutiva finitudine; tutt'al contrario, per Sebald, tale prossimità è da intendersi come una zona di passaggio in cui tanto i vivi quanto i morti «possono entrare e

⁸ Cfr. Didino 2021.

uscire a seconda della loro disposizione d'animo» (2002: 199). Non un punto di tangenza, dunque, bensì una soglia permeabile in ogni direzione.

Sfocato è l'esito di questo transito, questo «regno delle ombre dilaganti fin nel pieno giorno» (2011: 47); sfocata è la natura delle immagini mediante cui i morti divengono visibili ai vivi, e viceversa. Da una parte, le apparizioni dei *revenants* si offrono agli occhi dei vivi nella forma di un'immagine dai bordi incerti, immagini tremolanti e sempre sul punto di dileguare. Nel descriverli, con parole che ritornano pressoché identiche in molte delle sue opere, Sebald parla appunto di «pallide ombre», «esseri dai contorni indefiniti e per così dire incongrui [...] come rimpiccioliti e miopi» (2011: 45, 48): «non appena li si guardava con particolare attenzione, i loro volti perdevano nitidezza e tremolavano un poco ai bordi, come i visi degli attori in un vecchio film» (2011: 46). D'altra parte, sono i viventi stessi ad assumere «agli occhi dei morti», miopi anch'essi, «l'aspetto di esseri irreali e visibili solo in particolari condizioni atmosferiche e di luce» (2002: 199). Se l'atmosfera che più aleggia nelle pagine di Sebald gravita attorno alle tinte dello sfocato, è anche per dare spazio e consistenza a quest'aria spettrale, questa «zona grigia» in cui i viventi e i non viventi possono darsi continuamente il cambio, spiarsi a turni alterni, incrociarsi per un attimo in un medesimo corridoio.

«La prospettiva grigio-polvere»

Entriamo così nel lato perturbante dello sfocato. Nel saggio di Freud sull'*Unheimliche*, questa zona di indecidibilità tra il vivente e il non vivente, così come le credenze negli spettri e nei fantasmi, vengono analizzate a più riprese. Sin dalle prime pagine, rileggendo Jentsch, Freud si sofferma su quella particolare «incertezza intellettuale» nello stabilire «se qualcosa sia o non sia vivente» (1984: 40) e, sul finire del saggio, torna a interrogarsi circa le ragioni che rendono tanto perturbante tutto «ciò che ha rapporto con la morte, con i cadaveri e con il ritorno dei morti, con spiriti e spettri» (*ibid.*: 58). Secondo Freud, se queste credenze superstiziose ci angosciano e ci perturbano, è perché «noi, o i nostri primitivi antenati», le «abbiamo ritenute vere in passato» (*ibid.*: 72-3), e anche se abbiamo la pretesa di avere superato questi modi di pensare, «non ci sentiamo completamente sicuri di questi nuovi convincimenti, giacché le antiche credenze sopravvivono ancora in noi e stanno lì, in attesa di conferma». Così, non appena veniamo sfiorati da una situazione che «sembra convalidare» queste credenze arcaiche, «nasce in noi il senso del perturbante» (*ibid.*).

La «natura segreta» (*ibid.*: 57) dell'*Unheimliche*, per Freud, risiede infatti nel rimosso, nella sua disponibilità a tornare nel presente di una vita psichica. Perturbante non è il nuovo, l'esperienza inedita o inconsueta, ma l'antico che ritorna, «un che di familiare alla vita psichica fin dai tempi antichissimi e a essa estraniatosi soltanto a causa del processo di rimozione» (*ibid.*). Schematizzando, potremmo dire che se lo straniamento consente di allontanare sino a rendere di nuovo estraneo un oggetto che – per abitudine – era diventato troppo familiare, il perturbante costringe invece a riavvicinare qualcosa che – seppur familiare sin dall'infanzia o addirittura da tempi ancestrali – era stato inconsciamente estraniato per un meccanismo di difesa. Se l'uno de-familiarizza proprio ciò che più ci sembrava essere evidente, l'altro fa riaffiorare proprio ciò che «avrebbe dovuto rimanere nascosto» (*ibid.*: 58) o che credevamo di esserci lasciati alle spalle.

L'importanza che il concetto di *Unheimliche* riveste nell'opera di Sebald è cosa nota; ciò che è più interessante notare, però, è il senso positivo che queste credenze arcaiche, e in particolare quella sulla sopravvivenza e sul ritorno dei morti, vengono ad assumervi⁹. A un modo tutto contemporaneo di rapportarsi ai defunti, di sigillarli nel silenzio e in un inaccessibile altrove, Sebald oppone infatti un modo più antico di percepire la loro presenza, più capace di rendere giustizia della porosità e della permeabilità dei confini che ci separano da essi. Rispetto all'«amnesia individuale e collettiva» (2004: 23) delle rovine e dei morti che egli individua come un tratto costitutivo della letteratura e della società tedesca del dopoguerra; rispetto al «meccanismo di rimozione perfettamente funzionante» (*ibid.*: 24-5) con cui «i cadaveri» sono stati «murati nelle fondamenta del nostro edificio statale» (*ibid.*: 25), le credenze sul ritorno dei morti, come quelle rintracciate nelle sue ricerche rimaste incompiute sul popolo còrso, assumono il valore di un antidoto, un modo più sano e insieme più reale di rapportarsi alla vita e al suo rovescio spettrale. «Il modo con cui noi ci congediamo dai defunti – si legge in *Campo Santo* – rivela una meschinità e una fretta mal dissimulate» (2011: 49). Di qui l'urgenza, sempre operativa nei suoi testi, di infrangere questa frettolosa rimozione e la «cospirazione del silenzio» (2019: 49) che a essa consegue, per rendere percepibile lo strano modo che i morti hanno di persistere nel mondo, e mostrare come essi, lungi dallo

⁹ Un discorso analogo potrebbe essere svolto a proposito delle coincidenze, di ciò che Freud chiama «ripetizione di eventi consimili», e che in Sebald diventano spesso un dispositivo attraverso cui organizzare le vicende dei personaggi, istituendo tra loro una fitta trama di parallelismi biografici.

starsene rinchiusi in un cimitero, «sono ancora attorno a noi» (2011: 49), popolano l'aria stessa che respiriamo.

La «prospettiva grigio-polvere» – un curioso sintagma a cui Sebald ricorre con una certa frequenza – va in questa direzione. Una «prospettiva grigio-topo», per esempio, è tutto ciò che resta della vista di un personaggio de *Gli emigrati*, Paul Bereyter, quando giace disteso sul letto di un ospedale «con gli occhi bendati in seguito a un'operazione di cataratta» (2007: 61), ma riuscendo finalmente a percepire, proprio in virtù di questa perdita progressiva della luce – descritta in un modo simile a quello con cui Borges elogia la penombra nella sua più celebre poesia – «cose che non pensava esistessero ancora in lui» (*ibid.*). Ma il personaggio che più di ogni altro esemplifica il senso di questa curiosa espressione è un altro pittore: Max Ferber, protagonista dell'omonimo racconto. Ancora prima dei suoi quadri, è il luogo stesso in cui essi vengono concepiti a essere eloquente; anzi, potremmo dire che i quadri di Max Ferber altro non siano che una concrezione degli elementi che aleggiano nell'atelier, e che sia proprio questo, l'atelier, a costituire il vero fulcro della sua opera pittorica.

La prima cosa che viene detta a proposito di questo microcosmo in cui il pittore vive segregato da anni è che, entrandovi, si «ha bisogno di parecchio tempo prima che l'occhio riesca ad assuefarsi alle singolari condizioni di luce che regnano al suo interno» (2007: 172-3). È uno «spazio impenetrabile», dove l'oscurità si addensa negli angoli e tutto giace alla rinfusa, illuminato da una «luce grigia che cade dall'alto finestrone rivolto a nord e coperto dalla polvere di decenni» (*ibid.*: 173): è qui, sotto il grigiore di questa luce filtrata dalla polvere, che Max Ferber ha piazzato il suo cavalletto. Protagonista dell'atelier, infatti, non è l'uomo che ci lavora, bensì la polvere, e il metodo stesso del pittore, con il suo continuo grattare via dalla tela i grandi quantitativi di colore utilizzati, consiste in una continua produzione di polvere, «il solo vero risultato dei suoi diuturni sforzi e, al tempo stesso, la prova più incontrovertibile del suo fallimento» (*ibid.*). Questa materia leggera e impalpabile, solitamente relegata allo scarto, «era forse quanto di più caro avesse al mondo» (*ibid.*), mentre nulla gli «era più insopportabile di una casa dove si spolvera» (*ibid.*: 174). Tutte le cose presenti nel suo studio dovevano «restarsene indisturbate e ovattate sotto il sedimento di velluto grigio che si produce quando la materia, alito dopo alito, si dissolve nel nulla» (*ibid.*).

In questa ostinata devozione alla polvere, e nella conseguente riluttanza all'ordine e alla pulizia, possiamo leggere la metafora del tentativo, perseguito da Max Ferber, di rovesciare la logica della rimozione. Se la polvere, come suggerisce Sebald, è il simbolo dei morti (2019: 59-60), lo

spolverare, potremmo aggiungere, è il simbolo della loro rimozione dall'orizzonte dei vivi, del gesto psichico con cui i morti sono stati messi, per così dire, sotto il tappeto della coscienza, mentre lo studio del pittore è il luogo in cui essi permangono indisturbati, la zona liminale in cui viventi e non viventi possono continuare a intrattenere un rapporto, convivere in un tempo che non ha nulla di lineare.

Certo, nell'opera di Sebald, questa convivenza con i morti passa spesso per il tramite della memoria involontaria, del ricordo luttuoso che, indesiderato e improvviso, ci prende alle spalle e ci fa trasalire. Quasi tutti i suoi personaggi, inizialmente, sono bloccati da un meccanismo di difesa che istituisce intorno alla loro vita tutta una serie di confini tanto invisibili quanto concreti, come il non poter oltrepassare un certo luogo, non poter varcare la soglia di una determinata città o della propria camera da letto. È lo stesso meccanismo di difesa che condanna all'oblio interi periodi della loro vita, epoche della loro storia, nomi della loro famiglia; quasi tutti, a un certo, per caso o necessità, si ritrovano a infrangere quei confini e mandare in frantumi le proprie difese, perché le fortezze, siano esse di un paese o di una psiche, sono intrinsecamente votate al fallimento. Essi sono allora chiamati a affrontare, in un processo doloroso e talvolta devastante, l'esperienza pungente del ricordo, di una potenza troppo vasta che riaffiora dal passato, di tutte le morti e le distruzioni entro cui la loro stessa vita ha avuto luogo.

Ma la grandezza di Sebald sta forse anche nel non ridurre mai questa spettralità che ci avvolge a un processo esclusivamente psicologico, nel mantenerla in bilico tra la psiche di un personaggio e il mondo che lo circonda, nel collocare la spettralità a metà strada, in una zona indecidibile tra l'interno e l'esterno, tra psicologico e ontologico. La possibilità di mantenere aperta questa zona di indecidibilità è forse lo scarto che sussiste tra il discorso psicanalitico e quello letterario. Quando i personaggi di Sebald hanno delle allucinazioni e intravedono nel volto di un passante il volto di un loro antenato defunto, di un personaggio storico, di un artista o di un pensatore (Napoleone, Dante, Kafka, Wittgenstein, Nabokov) con cui si sentono uniti da «un sentimento di fratellanza che risale ben oltre il loro tempo e il tempo che li aveva preceduti» (2007: 180), noi non sappiamo più dire, a dispetto di tutti i migliori dettami della nostra logica, se siano quei personaggi a essere allucinati, o se non sia la realtà stessa a seguire una logica fantasmatica e allucinatoria. La nostra ragione ci ricorda che i fantasmi non esistono, ma intanto qualcos'altro, in noi, ha cominciato a persuadersi che soltanto i fantasmi esistono davvero, a percepire quanto sia assurdo pensare a un mondo dei vivi e a un mondo dei morti, a sentire con forza

che esiste soltanto un unico infra-mondo, in cui tanto gli uni quanto gli altri vagano nelle loro sagome incerte, nei loro contorni sbiaditi.

D'altronde, se il tempo non ha nulla di lineare, allora nulla vieta al suo corso di andare avanti e indietro, così come noi, ogni volta che passeggiamo per le strade della nostra città, non possiamo fare a meno di sprofondare in una stratificazione di epoche diverse, che si sovrappongono tra loro. Spettrale è dunque la natura stessa del tempo e della storia: e gli spettri non sono soltanto l'oggetto della memoria, ma se ne stanno lì, a mezz'aria, tra noi e qualcosa che è fuori di noi.

I quadri di Max Ferber, il suo modo di intendere e praticare l'arte del ritratto, non sono che le tracce visibili di questo infra-mondo. Più che l'esito di un disegno, essi sono il residuo di un processo di continue e sovrapposte cancellazioni, affiorano sulla tela in virtù dello stesso movimento che produce la polvere nell'aria circostante, «un inesausto cancellare con uno straccio di lana saturo di carbone quanto era stato disegnato» (*ibid.*: 174). Di volta in volta, alla fine di una giornata di lavoro, il pittore riusciva a «mettere insieme un ritratto di notevole immediatezza», ma al mattino appena successivo, gettando un rapido sguardo alla modella o al modello di turno, tornava a cancellare il ritratto, «per esumare ancora una volta, dallo sfondo già oltremodo danneggiato a seguito della reiterata opera di distruzione, i tratti del viso» (*ibid.*). A furia di cancellature, gli occhi della persona ritratta divengono del tutto «incomprensibili» al pittore e i tratti del viso, via via più sbiaditi, si moltiplicano e dissolvono in «una lunga discendenza di volti grigi» che si aggirano «come spettri» sulla «carta ormai scorticata» (*ibid.*: 175).

Ritrarre significa dunque sfocare il presente di una fisionomia, cancellare, sino a rendere incomprensibile, il volto della persona che si ha di fronte, per far riaffiorare sulla tela, come dal suo sfondo, il pulviscolo di esseri fantasmatici da cui quello stesso volto è composto. E forse è per questo che guardando il grigiore diffuso nei quadri di Max Ferber, come tra le pagine di Sebald, si è presi dall'impressione che le sostanze più aeree e impalpabili, come la cenere e la polvere, godano di una vita più consistente di quella che si agita nei nostri corpi, e che il luogo dell'arte sia là dove un'esistenza lascia intravedere i fantasmi che la precedono, che la circondano, che permangono al di là della sua fine.

Bibliografia

- Agazzi, Elena, *La grammatica del silenzio di W. G. Sebald*, Roma, Artemide, 2007.
- Balzac, Honoré de, *Le chef-d'œuvre inconnu. Pierre Grassou*, trad. it. di Davide Monda, *Il capolavoro sconosciuto. Pierre Grassou*, testo francese a fronte, Milano, BUR, 2019.
- Calzoni, Raoul, "Gli atlanti fotografici della memoria di Aby Warburg, Gerhard Richter e W.G. Sebald", Eds. M. Piazza - Sara Guindani-Riquier, *Effetti di verità: documenti e immagini tra storia e finzione*, Roma, Roma Tre-Press, 2016: 49-66.
- Id., "Poetica della distruzione e culto delle rovine in Austerlitz di W.G. Sebald". *Rovine future. Contributi per ripensare il presente*, Eds. Davide Borrelli e Paola di Cori, Lampi di Stampa, 2010: 113-28.
- Didino, Gianluca, "Coincidenze apparentemente significative", *L'indiscreto*, 2012, <https://www.indiscreto.org/coincidenze-apparentemente-significative/> (ultimo accesso 26/10/2021).
- Didi-Huberman, Georges, *Immagini malgrado tutto*, trad. it. di Davide Tarizzo, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2005.
- Id., *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, trad. it. di Stefano Chiodi, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.
- Id., *La conoscenza accidentale. Apparizione e sparizione delle immagini*, trad. it. di Chiara Tartarini, Torino, Bollati Boringhieri, 2011.
- Freud, *Das Unheimliche* (1919), trad. it. di Cesare L. Musatti, *Il perturbante*, Torino, Bollati Boringhieri, 1984.
- Ghilardi, Marcello, *Derrida e la questione dello sguardo*, Palermo, Aesthetica Preprint, 2011.
- Ginzburg, Carlo, *Occhiacci di legno. Dieci riflessioni sulla distanza* (1998), Macerata, Quodlibet, 2019.
- Guerra, Michele, *Il limite dello sguardo. Oltre i confini delle immagini*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2020.
- Jacobs, Carol, *Sebald's Vision*, New York, Columbia University Press, 2015.
- Pinotti, Andrea, *Alla soglia dell'immagine. Da Narciso alla realtà virtuale*, Torino, Einaudi, 2021.
- Proust, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1954.
- Id., *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (1918), trad. it. di Giovanni Raboni, *All'ombra delle fanciulle in fiore*, Milano, Mondadori, 2017.
- Id., *Le Côté de Guermantes* (1920, 1921), trad. it. di Giovanni Raboni, *La parte di Guermantes*, Milano, Mondadori, 2011.

- Rondini, Andrea, "La Torre e il Giardino. Per un'interpretazione de *Gli anelli di Saturno* di W.G. Sebald come viaggio iniziatico", *ENTHYME-MA*; XXIV; Milano, Università deli Studi di Milano, 2019: 105-26.
- Scaffai, Niccolò, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017.
- Scholz, Christian, "„Aber das Geschriebene ist ja kein wahres Dokument“: Ein Gespräch mit dem Schriftsteller W.G. Sebald über Literatur und Photographie", in *Neue Zürcher Zeitung*, 22000.
- Schwartz, L. Sharon (ed.), *Il fantasma della memoria. Conversazioni con W. G. Sebald*, trad. it. di Chiara Stangalino, Roma, Treccani, 2019.
- Sebald, W. G., *Schwindel, Gefühle* (1990), trad. it. di Ada Vigliani, *Vertigini*, Milano, Adelphi, 2003.
- Id., *Die Ausgewanderten* (1992), trad. it. di Ada Vigliani, *Gli emigrati*, Milano, Adelphi, 2007.
- Id., *Die Ringe des Saturn: Eine englische Wallfahrt* (1995), trad. it. di Ada Vigliani, *Gli anelli di Saturno: un pellegrinaggio in Inghilterra*, Milano, Adelphi, 2010.
- Id., *Logis in einem Landhaus: Über Gottfried Keller, Johann Peter Hebel, Robert Walser und andere* (1998), trad. it. di Ada Vigliani, *Soggiorno in una casa di campagna: su Gottfried Keller, Johann Peter Hebel, Robert Walser e altri*, Milano, Adelphi, 2012.
- Id., *Luftkrieg und Literatur* (1999), trad. it. di Ada Vigliani, *Storia naturale della distruzione*, Milano, Adelphi, 2004.
- Id., *Austerlitz* (2001), trad. it. di Ada Vigliani, *Austerlitz*, Milano, Adelphi, 2002.
- Id., *Le Alpi nel mare*, trad. it. di Ada Vigliani, Milano, Adelphi, 2011.
- Šklovskij, V. B., *Una teoria della prosa* (1917), trad. it. di M. Olsoufieva, Bari, De Donato, 1966.
- Tedesco, Salvatore, *Fuoco pallido. W. G. Sebald: l'arte della trasformazione*, Milano, Meltemi, 2019.
- Venturi, Riccardo, "Lontano da dove. Paesaggi dell'anima e figure della memoria in W. G. Sebald", ed. Roberto Franzini Tibaldeo, *Prospettive integrate. Il paesaggio tra etica estetica ed ecologia*, Edizioni Marcovaldo, 2006: 85-101.

L'autore

David Watkins

David Watkins è dottorando in Letterature comparate all'Università di Udine-Trieste, dove sta portando a termine una ricerca sul dormiveglia. Ha pubblicato articoli su Proust e su Rousseau, sulla psicologia francese dell'Ottocento e sul *pastiche*. È redattore di «Argo» e di «Charta Sporca». Insieme a Luca Chiurchiù, ha ideato la rubrica «Passaggi», dedicata alle pratiche della prosa breve.

Email: watkins.davidjohn@spes.uniud.it

L'articolo

Data invio: 30/10/2021

Data accettazione: 31/03/2022

Data pubblicazione: 30/05/2022

Come citare questo articolo

Watkins, David, "Con occhi velati. Note sull'intravedere a partire da W.G. Sebald", *Straniamenti*, Eds. S. Adamo - N. Scaffai - M. Pusterla - D. Watkins, *Between*, XII.23 (2022): 401-418, www.betweenjournal.it

Reflections on Distance: A Dialogue with Carlo Ginzburg and Gian Paolo Gri, Discussing *Wooden Eyes*

Edited by Sergia Adamo

Abstract

Seeing things as if it was the first time: this possibility opens up when we adopt a distant gaze, we operate an estrangement, a disorientation. “We are all disoriented in relation to something or someone,” wrote Carlo Ginzburg, while inviting us to reflect on the cognitive and ethical potential of an estranged gaze.

Starting from the recent re-edition of Ginzburg’s pivotal essay on distance, in this interview, Sergia Adamo talks with the author and Gian Paolo Gri, an anthropologist and scholar of traditional and popular knowledge. The 2019 edition of “Wooden Eyes” (not yet translated into English) has an additional essay, the tenth “Reflection on distance”, which is the focus of this interview.

The interview was carried out in Udine, on July, 3rd 2021, within the Vicino/Lontano festival. The video of the interview can be found on Youtube. The event was organized in collaboration with the “Straniamenti” research group of the Department of Humanities of the University of Trieste.

Keywords

Carlo Ginzburg; *Wooden Eyes*; Distance; Estrangement; Gian Paolo Gri; History; Methodology

Riflessioni sulla distanza: un dialogo a partire da *Occhiacci di legno*. Conversazione con Carlo Ginzburg e Gian Paolo Gri

A cura di Sergia Adamo

Vedere le cose come se si vedessero per la prima volta: potrebbe essere questa la possibilità che si apre nel momento in cui adottiamo uno sguardo a distanza, operiamo uno straniamento, uno spaesamento. «Tutti siamo spaesati rispetto a qualcosa e a qualcuno», ha scritto Carlo Ginzburg, nell'invitarci a riflettere sulle potenzialità cognitive ed etiche che si aprono a uno sguardo straniato.

A partire dalla recente riedizione del suo saggio fondamentale sulla distanza, *Occhiacci di legno*, Carlo Ginzburg viene intervistato da Sergia Adamo, in dialogo con Gian Paolo Gri, antropologo e studioso di saperi che intrecciano cultura materiale e valori simbolici nel rapporto fra tradizione e modernità. *Occhiacci di legno*, già pubblicato nel 1998 e anche nel 2011, è stato ripubblicato nel 2019 e porta come sottotitolo *Dieci riflessioni sulla distanza*, perché aggiunge una decima riflessione rispetto alle nove precedenti, in cui Ginzburg risponde ad alcune obiezioni che un ipotetico «avvocato del diavolo» avrebbe potuto fargli.

L'intervista è stata realizzata a Udine, il 3 luglio 2021, all'interno del festival *Vicino/lontano*. Il video dell'intervista si può trovare su Youtube. L'evento è stato organizzato in collaborazione con il gruppo di ricerca *Straniamenti* del Dipartimento di Studi umanistici dell'Università di Trieste.

Per iniziare, volevo soffermarmi sul titolo – Occhiacci di legno – che è una citazione da Collodi e da Pinocchio. È un momento importante, è il momento in cui Geppetto sta dando vita a quel pezzo di legno che non è ancora Pinocchio, che non è ancora quell’oggetto strano, vivo non vivo, bambino non bambino che poi vedremo nel corso della narrazione.

In quel momento, Pinocchio si sente osservato e reagisce con meraviglia. Io credo che qui le parole siano molto importanti: il primo elemento che metto sul tavolo è la possibilità della meraviglia che ci dà la distanza. E però c’è dell’altro: nel momento in cui Geppetto chiede a questi occhi che lui sta costruendo «perché mi guardate?» (è una meraviglia che spinge a fare delle domande, una meraviglia che interroga e ci interroga), lo dice con tono risentito e forse dietro questo risentimento c’è anche una sorta di timore, paura, angoscia, perturbamento. E però la cosa più interessante è che questo risentimento nasce dal fatto di vedersi guardare, Geppetto reagisce «vedendosi guardare», dice esattamente Collodi.

Non è qualcosa di consueto vedersi guardare, è una questione su cui mi piacerebbe che sia Carlo Ginzburg sia Gian Paolo Gri approfondissero alcune riflessioni. E la cosa ancora più interessante di questo episodio è che non c’è risposta: naturalmente il pezzo di legno non risponde; anche se risponderà poi in tanti modi e reagirà in tanti modi diversi nello svolgersi successivo della vicenda.

Ecco che cosa c’è dietro a questa idea degli Occhiacci di legno, questo titolo che già ci rimanda a una serie di possibilità e di letture. Ma ciò che io trovo veramente emozionante nel rileggere questa riedizione del testo è la definizione che Ginzburg dà della necessità di adottare questa distanza: «fecondità intellettuale». Ecco questo è quello di cui vorrei parlassimo: in che modo questa posizione dello straniamento e della distanza dà origine a una «fecondità intellettuale»? E perché abbiamo bisogno proprio di questa fecondità intellettuale? Quella che nasce dalla condizione che viene chiamata di volta in volta qui spaesamento, straniamento, distanza e molto altro, usando un ampio spettro terminologico.

Non si tratta di astratte affermazioni di principio, ma della costruzione di un metodo di ricerca. Sappiamo che il ‘metodo Ginzburg’ è irripetibile, inimitabile, quasi non si riesce a descrivere come funziona. Però è lo stesso Ginzburg che anche in questo libro ci dice di sentirsi in qualche modo

inadeguato, di avere la sensazione dell'insufficienza delle proprie conoscenze. Quindi questa distanza non dà la sensazione di possedere i nostri oggetti di studio, ma anzi dà un senso profondo di inadeguatezza che diventa fecondità. È di questo che vorrei parlare questa sera con entrambi, sono queste le questioni che mi interessano, quelle che possiamo portare dagli anni Novanta a oggi e probabilmente ancora avanti.

La prima domanda che vi faccio è quali sono gli oggetti ideali, gli oggetti d'elezione a cui avete applicato questi atteggiamenti e questo approccio e a quali altri vorreste applicarli. Ginzburg dichiara nella "Prefazione" di parlare della questione dell'immagine come presenza e come assenza e del rapporto tra Ebrei e Cristiani che si dà sempre in questa sorta di doppio legame tra vicinanza e lontananza. E per Gian Paolo Gri immagino che si tratti del rapporto con la cultura popolare del presente, ma anche soprattutto del passato. Per quanto mi riguarda è la questione della finzione, che in determinate cornici poi si chiama letteratura, ma non sempre e non necessariamente. Ma lascio la parola a voi. Che cosa facciamo di questa distanza? Come la facciamo diventare fecondità intellettuale, con la consapevolezza della sua inadeguatezza?

CARLO GINZBURG: Che cosa facciamo di questa distanza? Vorrei partire dall'epigrafe del mio libro: «Occhiacci di legno, perché mi guardate?». *Pinocchio* è un libro che ho letto da bambino come forse tutti noi e mi ha fatto una profondissima impressione. Solo col passare degli anni, riflettendoci sopra, ho capito che era anche un modello stilistico. L'elemento di straniamento in *Pinocchio* ricorre molto spesso: in una delle ultime interviste rilasciate a Maria Corti, Italo Calvino spiega come *Pinocchio* fosse per lui un modello stilistico: la concisione, lo stile magro. Io ho imparato moltissimo da Calvino, ho avuto la fortuna di essere suo amico; era molto amico di mia madre e, nonostante la differenza di età, ho avuto la possibilità di fare lunghe conversazioni con lui.

Ora, risentendo questa frase – «Occhiacci di legno, perché mi guardate?» – ho ripensato a tre parole latine che secondo me rappresentano l'eredità intellettuale più alta che ci venga dalla latinità: «Fingunt simul creduntque». Questa frase è di Tacito e vuol dire: «Lo creano» – qui c'è la 'fictio', il 'fictor' è il vasaio, però di qui si passa anche alla finzione – «e al tempo stesso ci credono». Il 'simul' è veramente

impressionante, contiene una profondità straordinaria, ci è voluto Freud per farci capire la profondità di questa frase.

Geppetto sta facendo il burattino, ma, nel momento in cui gli occhiacci lo guardano, si è dimenticato che li ha fatti lui; si manifesta una distanza imprevista. Qui l'elemento della distanza è quello che mi ha suggerito l'epigrafe; tuttavia, la distanza può essere anche costruita.

E qui arriviamo allo straniamento come espediente letterario. Io sono partito da un saggio celebre di Viktor Šklovskij e in cui lui parlava di straniamento riferendosi soprattutto a Tolstoj e a *Guerra e pace*. C'è quel momento straordinario in cui Nataša va a teatro e si è invaghita di Anatole e vede sulla scena qualcosa che non capisce che descrive in termini per l'appunto straniati. Ora, Šklovskij sottolineava il fatto che questo espediente letterario, e cioè il non capire, ci consente di capire di più.

Quello che ho cercato di fare in questo saggio è assumere una prospettiva più lunga di quella di Šklovskij, cercare di ricostruire in qualche modo la preistoria di questo espediente letterario; poi ho scoperto che in realtà di straniamenti la letteratura occidentale ne conosce due. Il primo è lo straniamento "politico", politico tra virgolette, con delle implicazioni politiche in senso lato, ed è quello usato da Tolstoj e analizzato da Šklovskij. C'è una bellissima novella di Tolstoj – *Cholstomer* – in cui un cavallo guarda gli uomini e parla degli uomini con occhio straniato:

Molti tra gli uomini che mi definivano il loro cavallo – *perché è in prima persona* – non mi cavalcavano, a cavalcarmi era tutt'altra gente – *qui il problema della gerarchia sociale emerge silenziosamente* – neppure mi davano il foraggio, anche questo erano altri a farlo – *ecco la gerarchia sociale nell'eguaglianza* – del bene me lo fecero non quelli che mi chiamavano il mio cavallo ma vetturini veterinari o comunque persone estranee – *eccetera*.

Qui l'occhio del cavallo vede e denuncia l'ineguaglianza sociale del mondo umano, senza farlo in maniera esplicita ma proponendone una descrizione. Io ho cercato di ricostruire la preistoria di questo espediente

letterario, ripartendo da Marco Aurelio, che era importantissimo per Tolstoj; credo quindi che in questa traiettoria ci sia anche un elemento genetico.

Quello che poi ho scoperto è che però esiste anche un altro straniamento che è uno straniamento di tipo estetico, che è quello di Proust. Nella *Recherche*, il pittore Elstir – che è un miscuglio di Manet, Monet, Degas – dipinge il mare come se fosse un prato, cioè non dipinge quello che sa ma quello che vede. Questo è lo straniamento estetico.

Torniamo al primo straniamento: credo che il primo straniamento abbia una ricchezza intellettuale, morale, politica che deve essere trasmessa nell'insegnamento: insegnare significa far capire che invece di dare per scontata la realtà bisogna guardarla e non capirla, al fine di capirla meglio. credo che questa sospensione possa essere insegnata. L'esperienza dello straniamento estetico, al contrario, è meno centrale dal punto di vista della trasmissione di quello che dovrebbe essere il nostro atteggiamento verso il mondo.

Ieri in una conversazione con una giornalista del *Messaggero veneto*, dicevo che l'esperienza della pandemia del Covid-19 ci ha imposto un esercizio di straniamento nel senso che tante cose ci sono apparse incomprensibili, la realtà è apparsa opaca o imprevedibile. Lo sforzo che bisogna fare è quello di cercare di utilizzare questa tragedia globale per capire meglio come funziona la realtà a seconda dei contesti. Ho detto «globale» ma quello che ha colpito tutti è il fatto che la pandemia ha generato delle risposte estremamente diverse nei vari Paesi e lo storico futuro dovrà analizzare queste risposte per capire meglio quello che era possibile fare, quello che non era possibile fare, quali sono state le forze che hanno moltiplicato la pandemia o al contrario quali le hanno impedito di moltiplicarsi.

Se qualcuno mi parla dell'Italia di fronte alla pandemia, soprattutto se si tratta di amici non italiani, io sottolineo che è emersa una diversità regionale e un ritardo del governo centrale. Quello che è successo in Lombardia non è successo in altre regioni e dovremo capirne le implicazioni: lo sfascio del sistema sanitario e della scienza medica prima della pandemia, le pressioni degli industriali lombardi che hanno

impedito la chiusura, se sarà possibile documentarle, anche se già sembrano presumibili...

Per esempio, io sono stato a Taiwan a fare delle conferenze e mi ha colpito che lì all'inizio della pandemia la diffusione del virus era molto bassa, la Cina non ha avuto assolutamente fino a oggi niente di comparabile a Taiwan... Che cosa è successo? Cosa è successo in Brasile e in India? Sono domande che implicano una riflessione politica e non è solo un compito degli storici del futuro, ma deve cominciare oggi: bisogna non dare per scontata la realtà e tanto meno dare per scontata la pandemia. Di fronte alla costruzione di una domanda, di un sentimento di opacità, bisogna tendere a una conoscenza più profonda.

Šklovskij diceva che lo straniamento consiste nel riuscire a vedere le cose come se si vedessero per la prima volta. La pandemia ci ha fatto vedere tante cose come se le vedessimo per la prima volta, ma forse adesso non siamo più in grado di rimettere in atto quello shock culturale, quel momento di grande cambiamento che abbiamo vissuto e potrebbe essere davvero una risorsa quella spinta che ci è stata data. Šklovskij scriveva – non dimentichiamolo – nel 1917, in un momento in cui le cose stavano veramente cambiando...

CARLO GINZBURG: Šklovskij scriveva di fronte alla tragedia della Prima guerra mondiale, ma allo stesso tempo diceva, riferendosi alla vita quotidiana, che l'abitudine acceca, e questo è un dato di fatto. D'altra parte, se non ci fossero abitudini non riusciremmo a stare al mondo, e questo potremmo dirlo a nome di tutte le specie animali, non solo della nostra. Quindi, da un lato, le abitudini ci consentono di stare al mondo e, dall'altro, sono un elemento di accecamento.

È l'assunzione di un rischio, non si sta tranquille in quello che già conosciamo, ma ci si mette in gioco, si mettono a nudo anche i meccanismi noti di costruzione della realtà... 'Straniamento' è stato tradotto in vario modo anche in italiano ('procedimento', 'artificio'...) e invece in questo libro – e mi piace molto – si parla di «congegno», come qualcosa che sembra meccanico ma che poi non lo è. Abbiamo visto che cosa significa fecondità intellettuale di una posizione, significa appunto poter ricostruire delle genealogie, ma significa anche poter avere a che fare con una fenomenologia, perché è necessario

accumulare anche tante prospettive, tante possibilità in cui questi straniamenti si diano, tante cornici.

CARLO GINZBURG: Vorrei ripartire dalla cornice del mio «avvocato del diavolo»; per molti anni il mio avvocato del diavolo è stato Claude Lévi-Strauss. Ho avuto la fortuna, quando avevo ormai riflettuto per anni, di incontrarlo una volta nel suo ufficio a Parigi. Era un ufficio piccolissimo, Lévi-Strauss mi ha ricevuto con una cortesia straordinaria. Sul muro c'erano tre oggetti: una maschera giapponese, una fotografia di Maurice Merleau-Ponty, filosofo a cui lui era molto legato, e una piccola fotografia in cui si vedeva solo la faccia di Merleau-Ponty, quindi un primo piano, un close-up, ritagliato dalla fotografia più grande: vicino/lontano, perché naturalmente il particolare dava la sensazione di una vicinanza che la fotografia intera non dava.

Lévi-Strauss dice che il fondatore dell'antropologia è stato Rousseau; io invece credo – e qui c'è una contestazione ideale che andrebbe fatta con Lévi-Strauss, ma anche con te e con tutti voi – che il vero fondatore dell'antropologia sia stato Montaigne. Il saggio su *I cannibali* è una lettura straordinaria che io consiglio a tutti. In quel saggio, Montaigne racconta che degli indigeni brasiliani erano stati portati in Francia e lì si erano accorti che c'erano tra noi uomini pieni fino alla gola di ogni sorta di agi e che le «loro metà» – l'espressione è di Montaigne – stavano a mendicare alle porte di quelli, smagriti dalla fame e dalla povertà; gli indigeni trovavano strano che quelle metà bisognose potessero tollerare una tale ingiustizia e che non prendessero gli altri per la gola o non appiccassero il fuoco alle loro case.

Credo che tutto questo sia una finzione, Montaigne non ha potuto parlare con gli indigeni brasiliani – in che lingua poi? – gli indigeni brasiliani diventano una specie di sguardo da lontano per descrivere nei termini più crudi l'ineguaglianza sociale delle società europee, della Francia in questo caso. L'antropologia nasce con questa proiezione in buona parte fittizia che consente una riflessione sulla nostra cultura e da questo un tentativo di conoscere le altre culture. La distanza gioca nei due sensi e la distanza fittizia può generare una distanza reale da superare, come dice Gian Paolo Gri.

E poi c'è il saggio sull'Uccidere un mandarino cinese in cui questi temi ritornano ampiamente, perché lo straniamento è quella distanza buona, è quella che ci mette in atto questa fecondità di cui abbiamo parlato; però poi c'è anche la distanza dell'alterità che non conosciamo, di quello che non vogliamo vedere, quella dei ciechi di Diderot, della sua Lettera sui ciechi. Questa distanza ci consente di stare a nostro agio, di non vedere quello che non vogliamo vedere; le cose lontane non ci toccano e non suscitano quel sentimento che si chiama empatia, questa capacità di metterci nei panni degli altri. Anche se devo dire che personalmente ho sviluppato negli ultimi tempi una sorta di insofferenza verso questo uso diffuso del termine empatia...

CARLO GINZBURG: Anch'io. In un'intervista, la persona che mi intervistava ha usato la parola 'empatia', e io ho detto che era un termine che detesto. Ma perché? Io credo che l'empatia sia un trucco, perché immedesimarsi negli altri è impossibile e la parola empatia dà per risolto un problema che invece esiste. Mentre l'empatia dà per scontato qualcosa che invece si vuole raggiungere, lo straniamento pone le premesse per una comprensione. Non serve l'empatia, ma la filologia nel senso di Giambattista Vico che sottolinea la distanza nei confronti della storia del passato e potenzialmente anche delle altre culture. Filologia è il termine che lui usa e ingloba anche lo studio delle immagini, come l'antiquaria. Ancora una volta, potremmo dire: il buon uso della distanza.

Il buon uso della distanza... Un'altra parola che circola moltissimo a cui dobbiamo fare molta attenzione è «narrazioni», a volte anche dal calco inglese «narrative». Su questa idea che le storie che ci aiutino in qualche modo a risolvere i problemi, a riparare, Walter Siti ha scritto recentemente un libro (Contro l'impegno. Riflessioni sul Bene in letteratura, ndr), contro l'idea che la letteratura possa riparare, ci possa dare conforto, ci possa fornire delle soluzioni. Mi sembra invece che proprio l'idea di finzione – la finzione pensata in questo stretto nesso con lo straniamento – ci dia la possibilità di non cadere in questa rete dello 'storytelling', che è una gabbia.

CARLO GINZBURG: Io sono completamente d'accordo, questa enfasi sulla narrazione nasconde una posizione contro cui ho combattuto per

decenni e cioè che tra le narrazioni di finzione e le narrazioni storiche non esista nessuna differenza rigorosa, nel senso che tutto è finto, tutto è finzione, tutto è narrazione. Secondo questa posizione, la differenza tra le narrazioni vere che cercano di essere vere e quelle di finzione non c'è, non c'è un confine rigoroso.

Tuttavia, questo è solo il primo passo della riflessione; perché in realtà noi dalle finzioni possiamo imparare moltissimo, a patto di tenere ben distinto il vero, il falso e il finto; citavo prima quella che credo sia una registrazione finta, cioè di un evento che non si è mai verificato, da parte di Montaigne: gli indigeni brasiliani non gli hanno parlato, è lui che proietta una finzione e costruisce una finzione. La nostra specie è in grado di produrre finzioni ed è in grado di imparare dalle finzioni, è in grado di distinguere tra le finzioni vere e quelle che non lo sono. La verità della letteratura e della finzione si situa a un livello diverso rispetto a quella della storia...

GIAN PAOLO GRI: Questa questione del vero e del falso, della capacità di riuscire a distinguere fra la narrazione che tende verso la verità e la narrazione finta pone un problema. Tra i tanti saggi del libro, in questa nuova edizione, mi ha interessato l'ultimo saggio, il nuovo, il decimo, che pone il problema dell'esperimento. Qui giochi duro: dici che per distinguere il vero dal falso, si passa attraverso l'invenzione di procedure.

Nella mia disciplina, a pagina tre del manuale di antropologia culturale, c'è scritto "osservazione partecipante" e "comparazione", i due pilastri. Leggendo il tuo saggio, dovremmo ragionare bene su questi pilastri che dovrebbero renderci capaci di creare distanza e di superare la distanza allo stesso tempo, di avvicinare il punto di vista emico il più possibile, senza cadere nel tranello dell'empatia, della conversione dell'antropologo nella cultura che si va a studiare. Vorrei sentirti parlare del problema dell'esperimento in doppio cieco applicato alle scienze umane.

CARLO GINZBURG: Nel saggio ho fatto un paragone, partendo da un esperimento in doppio cieco, durante il quale viene somministrata a un

gruppo di pazienti una sostanza di cui si vuole valutare l'efficacia e a un altro gruppo di pazienti dell'acqua distillata, però i pazienti non sanno che cosa ricevono e non lo sa nemmeno chi somministra le sostanze. Si tratta quindi non di un esperimento 'in cieco', ma 'in doppio cieco' perché c'è solo una istanza superiore che conosce quali sono le sostanze e a chi vengono destinate. Questo avviene perché si pensa – e questo è veramente impressionante – che, se chi somministra acqua distillata e il supposto medicamento sa, il risultato ne viene influenzato. È questo che mi ha colpito e su questo ho fatto un paragone con i benandanti: ho paragonato l'esperimento in doppio cieco alla situazione dei processi dei benandanti, dove ci sono gli inquisitori e i benandanti e poi c'è un'ulteriore istanza che sono io – e che potrebbe essere un altro storico naturalmente – che valuta il rapporto che si crea tra gli inquisitori e i benandanti.

Qui subentra una divergenza fra l'atteggiamento dello sperimentatore in doppio cieco e quello dello storico; mentre per lo sperimentatore le ansietà, i dubbi, le angosce dei pazienti sono qualcosa che va controllato il più possibile, invece per lo storico tutto questo è materia di riflessione. Quando stavo lavorando su questo tema del doppio cieco, incontrai uno scienziato che mi disse che in realtà anche gli animali provano delle angosce che possono perturbare un risultato dell'esperimento. Tuttavia, anche se c'è una analogia, i fini sono diversi: lo storico cerca di studiare il rumore che invece disturba lo sperimentatore.

Su questa nozione di esperimento ho scritto un saggio uscito in inglese e tradotto in italiano che uscirà in settembre in un libro pubblicato da Adelphi con dei saggi miei (*La lettera uccide*, ndr); il saggio si chiama "Microstoria e storia del mondo", in cui per la prima volta mi sono trovato a dissentire da Marc Bloch. Nelle sue stupende riflessioni metodologiche, Bloch ci dice che c'è una cosa che distingue quelli che lavorano sulle scienze naturali e quelli che lavorano sulle scienze umane: ai secondi l'esperimento è precluso. Non possiamo rilanciare, ripetere e mettere in scena un movimento religioso; lo impedisce uno scrupolo morale e in realtà la cosa sarebbe impossibile.

Ora, quello che ho cercato di sostenere in quel saggio è che se noi però ci mettiamo sul piano dell'esperimento mentale questa differenza non esiste più: l'esperimento mentale accomuna gli scienziati delle cosiddette scienze dure e gli scienziati antropologi o storici, perché sia noi sia loro, mentre lavoriamo, usiamo dei 'come se' e quindi formuliamo delle ipotesi che consentono poi di arrivare a formulare una prova; la ricerca è punteggiata da esperimenti mentali.

In quel saggio, ho cercato di delineare una traiettoria, una genealogia di questa nozione dell'esperimento mentale, che comincia con Hobbes e continua con Vico che legge Hobbes in latino, cosa che per esempio Croce non aveva assolutamente preso in considerazione. (Il nome di Hobbes non compare nel saggio fondamentale di Croce su Vico, invece se uno va a vedere *Il Leviatano* in latino, tradotto in latino da Hobbes, che Vico ha letto – e questo lo dico usando l'indicativo: *l'ha letto* – trova dei passi che Hobbes ha aggiunto e che Vico ha sfruttato e qui si apre un campo di ricerca bellissimo.)

Ho seguito questa genealogia fino al secolo XX, fino a uno storico e metodologo inglese molto noto, R.G. Collingwood, che ha imparato moltissimo da Croce, da Gentile, da De Ruggiero, che parla di *re-enactement*, di riattuazione, di rimessa in scena. Qui si tocca un tema idealistico, nel senso stretto del termine, e cioè che noi ripensiamo la storia: secondo Croce, la ripensiamo; secondo Gentile, solo nel momento del ripensamento la storia diventa attuale. Si tratta di una divisione assoluta su cui i due si sono scontrati quando già si erano scontrati sul rapporto col fascismo. *Re-enactement* vuol dire oggi anche qualcosa di assolutamente diverso e cioè la messa in scena: un esempio è la messa in scena della battaglia di Waterloo in cui della gente vestita da soldati napoleonici va sul campo di battaglia e ricombatte la battaglia. Ma non è di questo che mi sono occupato, quanto piuttosto dell'idea stessa di esperimento mentale. Qui si apre un campo di riflessione estremamente importante: come l'esperimento mentale accomuni tutte queste scienze.

Abbiamo visto che cosa significa ragionare su un metodo, guardarlo anche da una posizione straniata. Ci sono tanti esempi di questo all'interno del libro: c'è Cervantes, che mette in scena sé stesso nell'atto di scrivere, ma poi poco fa

Gian Paolo Gri parlava di teatro, della ritualità del teatro ma di quel teatro in cui l'attore guarda sé stesso da lontano...

GIAN PAOLO GRI: ...E del rito, perché nell'ambito delle culture contadine, delle culture tradizionali, si tratta di rito, perché il teatro è borghese... Invece chi fa ricerca sul campo sul rito si rende immediatamente conto, per esempio, della capacità delle maschere di Resia di essere contemporaneamente uno – Gian Paolo Gri – e nello stesso tempo il Püst, la maschera del Carnevale. Questo tema della maschera è un tema potente...

E anche questo torna nel libro, c'è un'analisi su questo e sul tema del doppio e anche su quell'incertezza, su quel rischio, su quella sensazione di toccare qualcosa che ci mette a disagio, che ci dà il senso di inadeguatezza, d'insufficienza degli strumenti che abbiamo a disposizione. Dopotutto Brecht non diceva una cosa molto diversa quando è andato a cercare l'esempio di Mei Lanfang e del teatro tradizionale cinese, anche quello non a caso si chiama straniamento. Si tratta di costellazioni in cui sembra di unire dei puntini che di volta in volta ci danno delle immagini diverse non solo del passato ma anche del presente con cui dobbiamo fare i conti. La gravità della situazione che abbiamo vissuto e speriamo di non dover vivere più è stata data anche dalla mancanza di questi aspetti, ci è mancato il teatro, è mancato un certo tipo di ritualità, è mancata la possibilità che l'arte pensasse nella performance, nella presenza, non soltanto attraverso il doppio delle immagini.

CARLO GINZBURG: Io ho avuto la fortuna da ragazzo di poter vedere Marcel Marceau, uno dei più grandi mimi del XX secolo. Marcel Marceau metteva in scena una cosa che durava pochissimi minuti: si metteva una maschera e poi cominciava a cercare di togliersela e non riusciva e quindi c'era questa cosa tutta silenziosa in cui la maschera si incollava al volto. Si trattava di una cosa impressionante, dalla ricchezza metaforica straordinaria, soprattutto se pensiamo a tutti i significati di 'masca' – è la strega naturalmente – e alla 'maschera' come figura e individualità sociale.

GIAN PAOLO GRI: La persona.... Torna il tema dei tuoi *Benandanti*. Quando si mettono a denunciare le streghe in piazza, dove sta la verità? La verità loro la vedono là quando sono in sogno, lì riconoscono la vera natura di questa o di quella donna e possono andare in piazza a rivelarla. Questo problema di una verità che si rivela soltanto nel doppio, non si rivela nella vita quotidiana, lì non si svela, lì le persone indossano maschere, nel senso deteriore del termine, cioè non sono sé stesse.

È lo stesso discorso tra l'etico e l'emico, chi guarda e chi è guardato, nel caso dei Benandanti. È quello che succede a Geppetto in quel momento, che oscilla tra l'incertezza e l'inquietudine che nasce proprio dal fatto di essere lo stesso tempo osservante e osservato.

Ho un'ultima curiosità su cui volevo chiedervi qualche cosa perché questo libro e tutto quello che abbiamo detto ha molto a che fare la questione delle immagini del vedere.

Šklovskij parla poi di vedere le cose come se vedessimo per la prima volta e delle immagini che hanno perso il loro potere di suscitare delle sensazioni. È arte – ci dice Šklovskij – quella che veramente riesce a straniare, che riesce a provocare questo effetto di straniamento. Lo straniamento non prescinde da questa relazione tra chi guarda e chi è guardato/a. Però c'è qualcosa in questo libro che non riguarda soltanto le immagini, ma anche i suoni e le parole: abbiamo vissuto di immagini in questi mesi («ti vedo non ti vedo») e invece la parola e il suono rimandano alla presenza. In che modo possiamo recuperare il suono e non soltanto la visione, la vista e anche l'udito?

GIAN PAOLO GRI: Questo mi fa pensare che la distinzione fra emica ed etica l'abbia inventata un linguista, in relazione alla dimensione in qualche modo oggettiva dei fonemi. Ogni lingua ha il suo sistema di fonemi arbitrari, convenzionali, tanto che è possibile definire quando un suono è un fonema solo provando a sostituirlo dentro un morfema. Questo impasto di oggettività e nello stesso tempo di soggettività...

Pensavo che nelle culture popolari, la narrazione passa attraverso la voce, il suono...

GIAN PAOLO GRI: Non solo, le culture orali hanno una sensibilità sonora... Se uno sente la fiaba raccontata da Tina Wajtawa di Resia, ad esempio, la sente, ascolta una narratrice vera, non di terza mano, come può succedere alla nonna che oggi racconta alla nipotina; se uno sente una narratrice di prima mano, cioè una figlia diretta della tradizione orale, si rende conto che c'è una ricchezza, uno stile tutto particolare, tutto diverso. Avvicinare la cultura popolare, la cultura orale tradizionale da questo punto di vista è come affrontare una cultura totalmente diversa; la più grande illusione dei folkloristi nell'ambito dell'etnologia europea è quello di pensare che le culture popolari in fondo sono la mia cultura, se io gratto dentro me stesso è lo stesso fondo, anch'io ne faccio parte. Invece questo, dal punto di vista dello straniamento, è un inganno terribile: se io voglio capire un po' della cultura popolare, devo capire che devo mettermi nella condizione di pensare che quella è proprio un'altra lingua. Quando io mi metto a ragionare sui benandanti, devo imparare la loro lingua, non è la mia lingua, non posso presumere di essere un erede, è proprio un altro mondo.

E questo mi serve per farti forse anch'io un'ultima domanda: prima hai citato Bloch; l'esperimento mentale è un bel grimaldello, da pensarci su molto; l'altro aspetto che unisce storici e antropologi a partire da Marc Bloch è il problema della comparazione. Come leggi la relazione tra esperimento e comparazione, è equiparabile in qualche modo – con tutte le somiglianze e differenze del caso – all'esperimento in doppio cieco?

CARLO GINZBURG: La comparazione è una delle possibilità all'interno degli esperimenti mentali, ma una possibilità decisiva. Ho messo in epigrafe a quel saggio sopra "Etiche ed emiche" una frase ironica di Bloch che dice «Fortunati gli studiosi di chimica che hanno avuto a che fare con degli elementi che non nominavano sé stessi». Gli storici invece hanno a che fare con degli attori e delle attrici che nominano sé stesse e sé stessi e quindi lì comincia la complicazione che Bloch analizza.

In "Microstoria e storia globale", a un certo punto arrivo, dopo questa lunga traiettoria, a riformulare una battuta di Croce; Croce dice –

e questo è noto e famoso – che «Ogni storia è storia contemporanea»; io dico «Ogni storia è storia comparata».

Anzitutto, c'è la comparazione decisiva tra noi e loro, quindi 'etic-emic'; naturalmente poi esiste la possibilità di comparare diversi attori e anche, attraverso una storia della storiografia, comparare diversi osservatori. Non riesco a vedere come si possa smentire questa riformulazione – «Ogni storia è storia comparata» – ma forse mi sbaglio.

Ci sono tanti modi di comparare; c'è un modo in cui si parte da sé stessi e sé stesse per ritornare a sé; ci sono modi in cui ci si fa straniare e destabilizzare senza una via già segnata.

Io credo che possiamo concludere qui; volevo ricordare che alla fine di questo libro, nell'ultimo saggio, il decimo che s'intitola Schemi, preconetti, esperimenti a doppio cieco, di cui abbiamo tanto parlato, Carlo Ginzburg riflette sul suo mestiere di storico. È molto affascinante questa idea che ci ha detto prima Gian Paolo Gri che quella di storico è sempre una professione che si mette in relazione con altre, per lo meno nella visione di Ginzburg. Dice: «Dalla storia si può imparare una cosa, il senso del limite.» Lo straniamento e la distanza forse ci danno proprio questo senso del limite, come dicevo in apertura, non l'idea di poter dominare completamente il mondo che ci circonda ma sapere, come ci hanno dimostrato questi ultimi mesi, che il senso del limite è qualcosa con cui dobbiamo imparare a fare i conti.

Poi l'esperienza insegna che qualunque esperimento può essere sempre riaperto alla luce di domande diverse; questo libro si conclude con una frase che non posso non citare: «La ricerca non finisce mai». Credo che sia proprio questo il viatico di tutto il lavoro che Ginzburg ci ha presentato in questi anni e che ha voluto condividere con noi.

Grazie.

L'autrice

Sergia Adamo

Insegna Letterature comparate e Teoria della letteratura all'Università di Trieste. Le sue ricerche riguardano i rapporti interculturali, la relazione tra la letteratura e altri discorsi culturali (diritto, arti visive e performative, medicina), la teoria critica, in particolare il femminismo. Coordina il Centro di ricerca per gli studi di genere dell'Università di Trieste. Recentemente ha curato: *altrestorie/otherstories, parole e immagini per raccontare le migrazioni del presente* (Forum 2019) e *Non esiste solo il maschile. Teorie e pratiche per un linguaggio non discriminatorio da un punto di vista di genere* (EUT 2019).

Email: adamo@units.it

L'articolo

Data invio: --/--/----

Data accettazione: --/--/---

Data pubblicazione: 30/05/2022

Come citare questo articolo

Adamo, Sergia, "Riflessioni sulla distanza: un dialogo a partire da *Occhiacci di legno*. Conversazione con Carlo Ginzburg e Gian Paolo Gri", *Straniamenti*, Eds. S. Adamo - N. Scaffai - M. Pusterla - D. Watkins, *Between*, XII.23 (2022): 419-435, www.betweenjournal.it.

Clean Slates, Slates of Problems: Adventures of Cancel Culture

Edited by Clotilde Bertoni and Niccolò Scaffai

With contributions by Giancarlo Alfano,
Clotilde Bertoni, and Pasquale Palmieri

Abstract

As controversy is the common thread of this column, it's worth dealing with the one about Cancel Culture, nowadays among the most burning and most unsolved: Giancarlo Alfano explores one of its most dramatic explications, the demolition of statues and monuments; Clotilde Bertoni considers some recurring topics (and some recurring unbalances) of the discussion; Pasquale Palmieri analyzes the intricate relationship between authority and society which forms its background, and its impact on communication's dynamics.

Keywords

Cancel Culture; Polemica; Storia; Fiction / Cancel Culture; Controversy; History; Fiction

Colpi di spugna, di forza, di ingegno: avventure della *Cancel Culture*

A cura di Clotilde Bertoni e Niccolò Scaffai

Essendo la polemica il filo conduttore della rubrica, val la pena di affrontare quella sulla *Cancel Culture*, tra le più accese e irrisolte degli ultimi tempi: Giancarlo Alfano approfondisce una delle sue esplicazioni più plateali, la demolizione di statue e monumenti; Clotilde Bertoni considera alcune costanti (e alcuni sbilanciamenti) del dibattito; Pasquale Palmieri analizza la complessa relazione tra potere e collettività che ne è sfondo, e le sue ricadute sulle dinamiche della comunicazione.

Giancarlo Alfano

Di cuori e di coppe. Sulla dialettica culturale del cancellare

Non mi pare che tra i numerosi esempi di *cancel culture* che ci vengono abitualmente proposti sia ancora stato inserito un caso celebre che risale a molto tempo fa. Era l'autunno del 1793, e la Convenzione rivoluzionaria francese aveva deciso di rendere vivida la contrapposizione ai principi dell'Antico Regime, disponendosi a profanare la dimensione più profonda che atteneva al senso della Regalità: il *corpo del re*. Anzi *dei re*, se è vero che, non essendo passato molto tempo dalla messa a morte di Luigi XVI (nel gennaio di quello stesso anno), si decise di rimuovere (intendo: rimuovere fisicamente) dalla cattedrale di Saint-Denis le spoglie mortali di tutti i re di Francia che vi erano tumulati.

I lavori procedettero alacri, per quanto non mancassero le scene pietose, e talvolta anche repellenti, a giudicare dalle relazioni ufficiali dell'epoca, che registrano le reazioni fisiche degli operai chiamati alla

bisogna, tra suffumigi, scariche di fucileria per dissipare l'aria infestata, e solenni ubriacature per resistere al tanfo e allo spettacolo disgustoso.

Neppure mancarono però visioni memorabili, com'è il caso della salma di Enrico IV, defunto più di centosettanta anni prima, che fu ritrovata quasi perfettamente conservata e che venne quindi esposta in piedi innanzi alla folla, perplessa e sotto sotto adorante. Ma anche in questo caso – in base a un principio che credo abbia illustrato egregiamente l'urbanista Kevin Lynch nel suo libro postumo *Wasting Away* –, l'esposizione di un corpo materiale e imperfetto indusse gli astanti a prendersi qualche libertà: «chi si portò via un dente per ricordo, chi una falange, chi brandelli d'abito. Poi una cittadina schiaffeggiò la mummia e finì per rovesciarla»¹.

Quelle che ho appena riportato sono le parole di Giovanni Ricci², cui debbo la conoscenza di questo episodio della delirante e al tempo stesso eccitante avventura politica di quei lontani mesi della Francia rivoluzionaria. Lo rievoco qui perché mi pare rappresenti bene, anche solo a questo primo livello, la sottile dialettica che anima il meccanismo più elementare di ogni cultura della cancellazione. L'atto stesso di cancellare appare infatti come un gesto anfibologico: riesumando e rimuovendo, non c'è dubbio che elimino il corpo (diciamo: la sostanza), ma al tempo stesso confermo la pertinenza di quel corpo (diciamo: la funzione), se è vero che – spudorata od ossequiosa – la folla fece di tutto per avere un contatto fisico col *mana* della regalità incarnata.

Ma c'è un secondo livello della vicenda, suggerito da un episodio parallelo. In quegli stessi giorni, il Parlamento rivoluzionario stava infatti discutendo che cosa farne, di quei corpi regali. Alla fine, fu stabilito che venissero riversati in una fossa comune (forse nella illusione che così avrebbero perduto il nome...). Tra le varie opinioni che si contrapposero in quell'occasione c'era però stata anche quella di un tale Louis Legendre, già macellaio e a quell'epoca membro della Convenzione, che aveva avanzato la proposta «di tagliare il cuore di Luigi XIV in ot-

¹ Kevin Lynch, *Wasting Away* (1991), trad. it. *Deperire*, Napoli, Cuen, 1992.

² Giovanni Ricci, *Il principe e la morte*, Bologna, il Mulino, 1998: 65.

tantatré pezzi per concimare gli alberi della libertà negli ottantatré dipartimenti di Francia»³.

Coazione professionale o, come credo più probabile, coappartenenza all'orizzonte di senso dell'epoca, con la sua idea Legendre non solo confermava la rilevanza della sepoltura cardiaca (cioè la sepoltura "affettiva" che ciascun regnante sceglieva per il proprio cuore in una località prediletta, differente da quella istituzionale dove veniva invece deposto il corpo), ma mostrava implicitamente di credere che solo la continuità fisica con la tradizione precedente avrebbe legittimato la frattura radicale del gesto rivoluzionario. Detto in termini giuridici, solo il "secondo corpo" del re (sempre intrecciato al "primo", cioè quello fisico) poteva autorizzare l'esistenza del corpo statale repubblicano.

Si potrebbero aggiungere altri dettagli più o meno macabri di quell'incredibile evento del 1793, ma quanto ho sin qui riassunto mi pare renda a sufficienza la doppia dialettica del cancellare. Al primo livello, abbiamo visto, ogni cancellazione conferma l'esistenza di quel che si è cancellato. A un livello ulteriore, ogni cancellazione fa riapparire *altrove* quel che si è inteso cancellare. La prima dialettica attiene alla dimensione materiale, e basta tornare con la mente a una qualunque pagina manoscritta su cui uno scrivente abbia riversato abbozzi o appunti di lavoro, per confermarlo. La seconda dialettica attiene invece alla struttura stessa dei sistemi culturali, nei quali il senso si produce in base alla organizzazione dei rituali, dei linguaggi, dei codici: quando un certo evento (o nome, o opera), già presente nel sistema codificato, viene eliminato, quel medesimo evento (o nome, o opera) *permane* in un'altra dimensione che tuttavia resiste a una regolare assimilazione di tipo sociale o culturale.

Il dibattito odierno sulla *cancel culture*, e in generale la discussione prodotta dalle rivendicazioni delle minoranze che vogliono imporre una nuova contrattazione dei valori condivisi, non pare tener conto di questa duplice dialettica. Credo che a tutti appaia più che ragionevole, addirittura "giusto", ricostruire e denunciare anche a distanza di secoli

³ Ricci 1998: 90.

le responsabilità di chi in passato si arricchì in modo iniquo (se mai esista un modo equo di farlo...), per esempio grazie alla tratta degli schiavi africani. Se però un simile ripensamento storico, in sé doveroso, conduce alla rimozione della statua di quel tale dall'ingresso di un'Università o dal piedistallo su una piazza, l'esito che ne sortisce è innanzitutto la sottolineatura della rilevanza di quell'individuo (il quale, semmai, fino a quel momento era poco più che un anonimo illustre trasfigurato in statua). Ma non solo, se è vero che l'effetto finale è addirittura opposto alla intenzione che ha mosso chi promuove quella rimozione: nel cancellare la presenza fisica della statua si cancella infatti l'evidenza stessa della tratta degli schiavi africani, trasformandola in un episodio che non va rammentato; lo schiavista, e il dolore, l'iniquità che ha contribuito a realizzare, vengono così riproposte a un livello differente che non entra più nella contrattazione consapevole del sistema sociale e culturale in cui ci si trova a vivere. Iniquità e dolore finiscono insomma col vincere per la seconda volta.

Forse è un po' forte assimilare le pratiche della cultura della cancellazione a quanto Jacques Lacan credette di riconoscere nella dinamica che Freud aveva nominato *Verwerfung*, ma credo che non sia solo "suggestivo" ripetere con lui che «ciò che viene rifiutato nell'ordine simbolico [...] riappare nel reale». Lacan si riferiva a ciò che non entra mai (non entra "originariamente") in una determinata organizzazione di parole e gesti significativi, diventando in questo modo tanto inassimilabile quanto onnipresente. Pur meno grave dal punto di vista degli effetti psicologici, l'espunzione da un sistema di qualcosa che prima c'era, in quel sistema, attiva in ogni caso una complessa serie di "riapparizioni" e riformulazioni alternative di quanto si è inteso espungere (nell'esempio del 1793 le credenze nella potenza taumaturgica del corpo regale, *reale...*)⁴.

Più che la cancellazione, mi permetterei allora di suggerire un altro dispositivo, pienamente simbolico, cioè culturale, e che potremmo

⁴ Cfr. Jacques Lacan, *Le psicosi. Il seminario. Libro III (1955-56)*, Torino, Einaudi, 1985.

definire della “inversione di senso nella permanenza del segno”. Un dispositivo che, in conclusione, mi limito a illustrare con un altro esempio, preso dalla storia ben più minuta e modesta della picaresca vita degli studenti spagnoli. A Salamanca, nei pressi della sede storica dell’Università e a pochi metri dalla Cattedrale, è ancora collocata la statua di un celebre Inquisitore la cui mano levata continua a imporre il suo sigillo sulla moralità e l’ortodossia dei passanti. Chi si trovasse a passeggiare davanti a questa effigie una qualunque domenica mattina dell’anno accademico vedrebbe che su quella mano destra è stata incastrata una generosa coppa di brandy. Il dolore patito dai torturati resterà per sempre, i bagliori dei roghi continueranno a illuminare (per quanto ormai spenti) la processione degli Incappucciati al Venerdì Santo, ma lo scoronamento del potere – dialetticamente controbilanciato dalla sua persistenza (ché certo nulla muta in quell’ambito) – avrà comunque il valore di un monito, tanto ilare nella sua modalità quanto cristallino nelle sue intenzioni.

Clotilde Bertoni

Dov’è la libertà? Squilibri opposti di un dibattito

Tra le novelle più famose del *Decameron* c’è quella in soprannumero che Boccaccio inserisce quasi di sfuggita nell’introduzione alla quarta giornata: in cui un ricco fiorentino, Filippo Balducci, che dopo la vedovanza si è ritirato in eremitaggio, porta eccezionalmente in città il figlio ormai diciottenne che ha allevato nella solitudine e nella devozione; quello, subito colpito dalle donne attraenti che vede per la prima volta, gli chiede chi sono; lui, preoccupatissimo, gli intima di non guardarle perché “mala cosa”, e temendo che il nome giusto, “cioè femine”, gli ispiri “alcuno inchinevole desiderio”, gli dice che “si chiamano papere”; sennonché il figlio, per nulla scoraggiato, afferma di non aver invece mai visto cosa “così bella né così piacevole”, e lo prega insistentemente di condurne una nel loro ritiro, precisando “io le darò beccare”; muovendolo così all’irritata replica “Io non voglio; tu non sai

donde elle s'imbeccano!", ma pure all'avvilta constatazione che "più aver di forza la natura che il suo ingegno".

Legittimo, e scontato, ritenerlo racconto insieme brillante e datatissimo, sovversivo per i suoi tempi, reazionario per i nostri, allora irrisoluzione della morale bigotta, adesso esempio della visione sessista e reificante di cui le donne sono state tanto a lungo oggetto. Può invece apparire arbitrario interpretarlo come un'affilata illustrazione dell'insufficienza di ogni tipo di interdetto, trarne spunto per osservare che l'alterazione forzata del linguaggio non basta a trasformare la mentalità come qui non basta a soffocare il desiderio, farne ulteriore mezzo di critica della *political correctness* e della *Cancel Culture* già tanto criticate; anzi, in parte è arbitrario senz'altro, perché evidentemente gli interventi sul lessico possono essere ben diversi; Filippo Balducci rimpiazza "femine" con un termine non davvero alternativo, ma piuttosto aperta estrinsecazione del disprezzo sistematicamente inflitto alle donne, che infatti, nella variante "oche" (cioè appunto papere sessualmente mature) le perseguiterà fin quasi a oggi, e che sembra contribuire a pungolare la libido del figlio, o meglio il gusto del possesso e del dominio associato alla libido maschile non solo da impulsi soggettivi ma pure da una radicatissima tradizione culturale; mentre viceversa la *political correctness* sostituisce termini che sono stati veicolo di offesa e discriminazione con altri più appropriati.

Che però finora tale operazione non abbia avuto abbastanza successo è un dato innegabile. Certo, l'abitudine a designare le donne come oche e anche come femmine è, se non sparita, almeno scemata, e farebbe scandalo in qualsiasi contesto pubblico; però il maschilismo e il sessismo perdurano, meno imperversanti, molto meno autorizzati, ma, in forme più surrettizie e subdole, resistenti; probabilmente numerosi uomini non sono del tutto disposti ad accordare alle donne la libertà sessuale storicamente proprio appannaggio, come invece appunto Boccaccio fa disinvoltamente, attraverso la Madonna Filippa della settima novella della sesta giornata decameroniana; e probabilmente uomini ancor più numerosi non sono disposti per niente a riconoscere alle donne vera vivacità di spirito, come sempre Boccaccio fa alla grande, attraverso, oltre alla Madonna Filippa suddetta, parecchie altre figure

femminili del *Decameron* in grado intellettualmente superiori ai coniugi. Pur tra variazioni e contraddizioni (o proprio grazie a esse), gli scrittori riescono a essere più avanti del loro tempo e dei tempi futuri: si sa; fatto sta però che proprio la *Cancel Culture* lo dimentica spesso, preferendo leggerli superficialmente, per tacciarli di colpe imputabili alle loro epoche o al loro vissuto, ma da cui invece la loro opera si discosta, in maniere più esplicite o più sotterranee.

Il che ci porta a un problema di fondo: le discussioni accese dagli orientamenti strettamente connessi del *politically correct*, della *Cancel Culture*, dell'ideologia *Woke*, seguitano a divampare all'impazzata (da tempo negli Stati Uniti, ben più di recente in paesi come il nostro, in cui sempre ben più di recente i suddetti orientamenti hanno preso piede), ma sclerotizzandosi frequentemente in estremismi opposti, così inflessibili che a ognuno dei due è facile smontare l'altro, con il risultato poi di ritrovarsi al punto di prima, ognuno convinto che è l'altro il cattivo. Certo, che grandi classici siano espunti dai programmi universitari (oppure corredati dei cosiddetti *trigger warnings*) per loro presunti contenuti scorretti o disturbanti, appare assurdo; alla recente proibizione da noi di un ciclo di lezioni su Dostoevskij in nome del rispetto per l'Ucraina non si riesce poi nemmeno a credere; ma la contestazione di questi spropositi si traduce non di rado in ridimensionamento o accantonamento delle ragioni della parità, dell'inclusività e del multiculturalismo: il dibattito rischia l'*impasse*. Alcune pubblicazioni recentissime (come, limitandosi all'ambito italiano, il saggio di Mimmo Cangiano *Etica, intellettuali e mercato al tempo delle Culture Wars*, uscito sulle "Parole e le cose", il libro di Daniela Brogi *Lo spazio delle donne*, il volume collettivo *Non si può più dire niente?*, su cui si sofferma Pasquale Palmieri nel contributo successivo) ne hanno scandagliato varie facce; qui si può solo ripercorrerne brevemente qualche punto nevralgico.

Indubbiamente, la concentrazione sui conflitti culturali finisce per appannare ulteriormente i già troppo rimossi conflitti di classe, aiuta a trascurare e pure a calpestare le problematiche sociali, tanto più visto che il capitale e l'establishment hanno imparato a rinsaldare il proprio dominio spalmandolo di una patina di progressismo (al di là di qualche scivolone, le pubblicità dei grandi marchi e le serie trasmesse dalle

principali emittenti badano generalmente a dare spazio alle categorie discriminate, sebbene spesso tracciandone una raffigurazione tanto affettatamente riguardosa quanto comunque stereotipata). Ma che l'impegno per i diritti civili rimanga nondimeno cruciale, bastano a dimostrarlo, banalmente, le sue persistenti difficoltà, l'avversione riservatagli dalle destre, la tendenza della parte reazionaria a strumentalizzarlo a sua volta e nella maniera più pesante: indirizzando l'ostilità delle classi lavoratrici contro la pretesa dittatura del *politically correct*, per offuscare così le vere prevaricazioni e le realtà di emarginazione e sfruttamento a esse dovute, oltre che per ribadire il razzismo, l'omofobia e il maschilismo proprio storico retroterra.

Tornando al maschilismo appunto, va notato che se il femminismo si lascia dilaniare troppo dalle polemiche (dopo le critiche di quello "della differenza" a quello "dell'emancipazione", gli attuali, ancora più aspri attacchi della linea *queer* alla linea definita *terf*, cioè radicale trans-escludente, perché rivendica la distinzione tra i sessi), la parte maschile pur sempre in posizione dominante sembra spesso propensa più che a seguire queste polemiche davvero, ad approfittarne per sminuire se non per liquidare la questione di genere nel suo complesso. E se, come si diceva, la riforma del linguaggio non ha offerto a tale questione un contributo risolutivo, non le è meno essenziale per questo: la mobilitazione in merito delle femministe – iniziata già, tra molti intralci, nel secondo Novecento (lo abbiamo ricordato in un numero disponibile [qui](#) della rubrica "Rileggendo") – ha messo decisamente in luce le forme di pregiudizio e sopraffazione annidate non solo negli epiteti brutalmente sessisti, ma anche nell'apparentemente inoffensivo e perciò più insidioso frasario quotidiano; certo, la battaglia con la grammatica può essere, oltre che sfibrante, non sempre fondamentale per la battaglia di insieme, la partita non si gioca solo o soprattutto a colpi di asterisco e di schwa; resta però che non sono l'asterisco o lo schwa il vero pericolo, bensì il tentativo di ridicolizzarli per indebolirne il senso di base.

E se poi è irresistibile ridere o meglio piangere sull'accanimento della *Cancel Culture* a ostracizzare opere artistiche, letterarie o cinematografiche a causa di contenuti ritenuti inaccettabili per la sensibilità at-

tuale oppure di peccati dei loro creatori, in merito c'è ancora da riflettere: come ultimamente hanno spinto a fare, sempre per tenersi in zona italiana, il *pamphlet* di Walter Siti *Contro l'impegno*, la vivace discussione che ha acceso, il convegno *Con i buoni sentimenti si fanno brutti libri?* dell'associazione Compalit, e anche il primo numero (leggibile [qui](#)) di questa rubrica.

Siamo in tanti (o meglio in tante e tanti, o magari in tant*: rieccoci alla sfibrante battaglia con la grammatica) a deplorare l'intransigenza, si potrebbe dire l'ottusità, che la *Cancel Culture* riserva alla cultura, scavalcando questioni pure già tanto indagate: come l'autonomia dell'opera dalla biografia dell'autore; la necessità di contestualizzare i testi e insieme di non farsi fuorviare dal loro rapporto con il proprio contesto, di cogliere le loro sovente implicite confutazioni delle sue norme e dei suoi costumi; l'indipendenza dell'arte dall'etica e il suo potere di mobilitare sensi polifonici, ambigui, dissonanti. Non di rado però le contestazioni della *Cancel Culture* incappano in sbilanciamenti di segno opposto: dimenticando che l'arte può essere compatibilissima con i buoni sentimenti se li esplora in profondità anziché asserirli in forme stucchevoli, che può avere dimensioni impegnate potenti se non costrette in asfittiche articolazioni pedagogiche o propagandistiche; e non considerando abbastanza che se l'affrancamento dall'etica è certo sua prerogativa, non è di per sé patente di spessore artistico, che parecchie sfide della *fiction* e della *non fiction* al moralismo e al *politically correct*, oltre a non essere poi audaci e scomode come si proclamano o vengono proclamate (il moralismo è esecrato pressoché unanimemente e, se non lo si fa in forme troppo plateali, a infrangere il *politically correct* non si rischia granché) risultano sovente prevedibili e insipide, risolvendosi in caratterizzazioni del male a buon mercato, in trasgressioni rettilinee e stereotipate quanto i santini edificanti di una volta; dando un'aureola di fascino o grandiosità a personaggi di corrotti, mafiosi o terroristi, non si emula Dostoevskij né Céline, si rimbalza solo su logori cliché (spesso poi restando pure sulle orme dei modelli reali, che solitamente di questa aureola avevano già provato a circondarsi).

Va infine menzionata una domanda *refrain* delle discussioni sulla *Cancel Culture* quanto il "non si può più dire niente?" divenuto titolo

del libro sopra citato: l'analogia "non si può più ridere di niente?", di presa ancor più garantita, visto che divertirsi è generalmente ritenuto diritto insieme elementare e innocuo, e che per demolire un avversario niente di meglio che farlo passare per vecchio noioso barboglio. Ma non c'è da angustiarsi: si può ridere sempre, si può ridere di tutto. Solo che, lo sappiamo, grosso modo il riso si biforca in due tipologie: nessuna delle due innocua, e d'altronde molto differenti, facilmente in contrasto. Da un lato, il riso greve, spesso regressivo, spesso aggressivo, sempre dozzinale, degli scherzi, delle derisioni, delle battutacce, che ha animato tante caserme, trastullato tanti regnanti, nutrito infiniti fenomeni di razzismo, cementato il cameratismo maschilista: il riso che crea gruppo o anzi branco, colpisce persone e categorie in posizione vulnerabile, rassoda rassicuranti conformismi, fa gioco alle autorità, che, mentre si vuole liberatorio, è ottimo strumento di repressione. E d'altro lato, il riso dissacrante, irriverente, sovversivo della *pointe* originale, della satira tagliente, dell'ironia spiazzante, che ha sempre fatto scandalo, infastidito i poteri forti, dato voce ed energia agli oppressi; il riso che scuote le aspettative, situa la realtà in luce straniante, mette in crisi ogni messaggio univoco, spiana la strada alla provocazione e alla metamorfosi, che è davvero mezzo di liberazione poderoso.

È una biforcazione nota, ma che val la pena di rammentare. Agli alfieri sbarazzini del "non si può più ridere di niente?" può servire considerare che il riso di grana grossa per lo più è monotono quanto gli oscurantismi sotto cui non a caso ha costantemente prosperato; che se si amano alla follia le commediacce anni settanta del resto ormai *cult*, o i più recenti cinepanettoni, va benissimo (di aspetti interessanti ne hanno di sicuro), ma non è il caso di atteggiarsi perciò ad *enfants terribles*; che se si ha proprio voglia di intonare in coro "dammela a me biondina", si ammetta almeno che non è la strada giusta per sentirsi nuovi Nabokov. E d'altra parte, ai sostenitori a oltranza della *Cancel Culture* può tornar utile ricordare che, come argomenta qui Giancarlo Alfano, il riso fantasioso e trasgressivo delle trovate caustiche e delle invenzioni destabilizzanti è strategia di ridiscussione della storia, sfida agli abusi del passato, oltre che del presente, più acuminata e proficua della censura e della rimozione.

Da parte sua la *fiction* ha già pensato abbondantemente a distinguere le due tipologie, come innumerevoli opere potrebbero evidenziare. Ad esempio, l'ultimo episodio del film *L'oro di Napoli* di De Sica basato sull'omonimo libro di Marotta, *Il professore*, nel quale alla genialità dell'autore e del regista si aggiunge quella dell'Eduardo principale interprete: il cui personaggio, don Ersilio Miccio, intellettuale dei vicoli che "vende saggezza" al popolo, insegna ai vicini la differenza tra lo spasso corrivo, grossolano della "pernacchia", "una cosa volgare, brutta", e lo sberleffo elaborato, sofisticato del "pernacchio", meglio se "di testa e di petto", cioè fatto di "cervello e passione", risposta ideale a soprusi e angherie, forse anche arma per "fare una rivoluzione". Ma si può pure indietreggiare a un'altra celebre novella del *Decameron*, la nona della sesta giornata: in cui un Guido Cavalcanti insieme serissimo e arguto rintuzza l'"assalto sollazzevole" di alcuni cavalieri, che lo hanno raggiunto per "dargli briga" mentre passeggia tra le tombe di San Giovanni, con un "Signori, voi mi potete dire a casa vostra ciò che vi piace", folgorante invito a comprendere che "uomini idioti" come loro sono "peggio che uomini morti". Circolarmente, chiudiamo il discorso con lo stesso autore che lo ha aperto: Boccaccio torna sempre comodo, perché ha saputo essere scomodo davvero.

Pasquale Palmieri
*"È tutta colpa dei social",
o come togliere responsabilità al potere*

«Se i media cavalcano il dibattito rilanciando superficialmente pseudonotizie acchiappaclick, la contrapposizione tra i fronti si consuma perlopiù in litigate pubbliche sui social o singoli interventi lanciati online o offline come una voce nel deserto, attorno a cui si inserano i ranghi della rispettiva fazione». Con queste parole, la casa editrice Utet ha presentato di recente il volume collettaneo *Non si può più dire niente?*, composto da "14 punti di vista su politicamente corretto e cancel culture". Gli autori coltivano interessi molto distanti fra loro (linguistica, media, filosofia, sociologia, narrativa d'invenzione) e mettono

in gioco le loro esperienze per produrre un affresco ampio e volutamente disordinato, che rinuncia a qualsiasi ordine tematico. L'auspicio è che i contributi escano dai "confini del libro" per circolare "nell'ecosistema informativo" che ci permea.

Proprio questo legame stretto con il presente può costituire, tuttavia, un nodo problematico. È infatti lecito chiedersi se i fenomeni analizzati in questo lavoro ripropongano schemi ricorrenti anche nel passato, o se al contrario acquisiscano nella nostra epoca una loro specificità, anche alla luce delle possibilità comunicative che la tecnologia ci offre. La storia e le scienze sociali ci offrono indicazioni importanti in tal senso. Le ondate di indignazione e di rabbia contro specifici bersagli politico-culturali non sono certo un'invenzione del nostro tempo. Sono riapparse in diverse epoche e in diversi contesti geopolitici, rivelando in ciascuna occasione delle sfumature inedite. Tuttavia, non possiamo negare di aver assistito negli ultimi anni all'emersione di un'insofferenza diffusa contro le élites che si è tradotta in un'ansia partecipativa tanto dilagante da riuscire a permeare diversi aspetti del nostro vivere comune.

La tensione semplificatoria ci spinge spesso a parlare di "webeti", "analfabeti funzionali", "scappati di casa". Spingiamo gli arrabbiati o gli indignati all'esterno del corpo sociale, guardando alle loro iniziative come pratiche tribali o forme di pensiero magico. Ci affidiamo inoltre al determinismo tecnologico, ripetendo compulsivamente che sarebbe "colpa di internet" o "colpa dei social". In tal modo neghiamo l'importanza della politica e del concetto stesso di società, dimenticando che "l'educazione e le reti di relazioni costruite attorno a valori condivisi sono più importanti degli strumenti in sé"⁵. In definitiva, rifiutiamo di inserire le battaglie "woke" – così definite in ambito americano, per evidenziare la necessità di un "risveglio" contro le ingiustizie razziali o sociali – all'interno di un dispositivo di potere indagabile con percorsi di ricerca condivisi.

⁵ Matteo Pescioletti, "Il complottismo è un segno dei nostri tempi e non ce ne libereremo facilmente", <https://www.valigiablu.it/complottismo-potere/>.

Una delle risposte più solide sul piano argomentativo arriva da Elisa Cuter (*Qualcosa di sinistra* è il titolo del suo contributo in *Non si può più dire niente?*), che sottolinea come il sistema economico fagociti con estrema facilità le rivendicazioni della wokeness, piegandole alle esigenze del profitto. Il capitale sposa le cause delle minoranze, offrendo l'illusione di poter contribuire al ribaltamento delle dinamiche di inclusione ed esclusione: impone etichette, talvolta asseconda esigenze di riconoscimento espresse dalle stesse minoranze, ma finisce quasi fatalmente per escludere il piano concreto dei rapporti sociali e della distribuzione della ricchezza, che dovrebbe invece essere cruciale per le mobilitazioni collettive improntate al cambiamento dello status quo⁶. Se ci sforziamo di tornare ai contenuti (tralasciando le forme comunicative, almeno per un attimo), ci rendiamo ben conto di poter spesso condividere le ondate di indignazione espresse sui social o nelle piazze, ma allo stesso tempo riconosciamo anche la loro funzione palliativa rispetto a gerarchie del discorso politico che restano immutate. In altre parole, alzo la voce per urlare le mie ragioni a un uditorio ampio quando mi è data la possibilità di farlo, ma poi il mio sfogo resta auto-riferito, quanto meno sul piano etico: penso di essere dalla parte giusta, e tanto mi basta.

Altrettanto utili sono le riflessioni proposte da Jennifer Guerra (*Inquadrare l'elefante*), che spiega come l'allarmismo contro il politicamente corretto sia diventato un'arma molto più potente dello stesso "risveglio" del politicamente corretto. Mentre i "cancellatori" finiscono in breve tempo nel dimenticatoio, i presunti cancellati sopravvivono e diventano talvolta anche più forti di prima. Il nodo centrale resta quindi l'analisi delle gerarchie che regolano il dibattito pubblico. Spesso ci illudiamo che un gruppo di indignati su Twitter possa prevalere sul *Daily Mail* solo perché riesce a essere momentaneamente più rumoroso, ma i rapporti di forza finiscono per essere ristabiliti a distanza di qualche mese. È più che comprensibile che l'attenzione degli studiosi si va-

⁶ Lo ha spiegato in maniera ben più articolata Mimmo Cangiano, "Etica, intellettuali e mercato al tempo delle culture wars", *Le parole e le cose*, 14 dicembre 2021, www.leparoleelecose.it.

da a concentrare sui social e sulle loro “responsabilità” (quasi dimenticando le interazioni fra il web e altri media, o il semplice fatto che dietro profili o piattaforme virtuali si muovano persone in carne e ossa), ma questa facile ricerca del capro espiatorio digitale finisce per condurci a visioni idealizzanti dello spazio pubblico, che paradossalmente facilitano il compito alle egemonie esistenti, permettendo loro di poter continuare a lavorare per l’autoconservazione. Più chiare di qualsiasi tentativo di sintesi sono le parole di Jennifer Guerra: «Credere che si possano mettere sullo stesso piano gli attivisti *woke* e un politico o un dirigente che viene allontanato dal proprio ruolo, magari con una buonuscita a sei zeri, sarebbe intellettualmente disonesto».

Il potere, dunque. Per analizzare il suo ruolo all’interno degli ecosistemi comunicativi, un contributo importante può venire dall’analisi storica. Tuttavia – e mi duole ammetterlo – proprio quest’ultima ha mostrato negli ultimi anni dei gravi limiti, privilegiando il piano descrittivo, cercando di far luce sulle modalità di diffusione di notizie e conoscenze, ma lasciando sullo sfondo la capacità delle élites politico-economiche di plasmare i flussi informativi. Tante ricerche sui media e poche (quasi nessuna, in verità) sui rapporti fra media e potere, in buona sostanza. Non a caso, abbiamo numerosi interrogativi cruciali che restano ancora senza risposta, soprattutto riguardo alle letture di più lungo periodo, agli interventi indiretti di autorità secolari o gruppi di interesse, e nello specifico, alla comprensione delle sperimentazioni comunicative post-Gutenberg capaci di porre le basi per gli sviluppi del nostro presente⁷.

Come ha notato Peter Burke, a partire dalla seconda metà del XVII secolo si assiste a una crescita delle istituzioni preposte al controllo della conoscenza, a una più sistematica raccolta di dati, a crescenti tensioni tra le diverse componenti sociali sul segreto o sulla pubblicità delle notizie. La consapevolezza del sovraccarico di informazioni (*too much*

⁷ Si vedano B. M. Dooley (ed.), *The Dissemination of News and the Emergence of Contemporaneity in Early Modern Europe*, Farnham, Ashgate, 2010; J. Wiltenburg, “True Crime: The Origins of Modern Sensationalism”, *American Historical Review*, 109 (2004): 1377–1404.

to know) e della rilevanza delle stesse (*information matters*) si affaccia con sempre maggior forza nei detentori del potere⁸. Questi ultimi, stimolati dal moltiplicarsi di agenti in grado di produrre narrazioni – ceti mercantili e burocrati al servizio dello Stato, ma anche letterati svincolati dai tradizionali rapporti che li legavano ai mecenati – abbandonano le strategie repressive già sperimentate e preferiscono tecniche più sottili di manipolazione e sorveglianza, partecipando al gioco negoziatario dell'agone comunicativo. Se infatti diversi soggetti sociali e istituzionali prendono coscienza delle potenzialità della comunicazione, quest'ultima viene anche sottoposta a inediti tentativi di regolamentazione sistematica, con conseguenti tensioni e torsioni.

In tempi recenti abbiamo avuto modo di osservare il carattere magmatico di queste dinamiche. L'epidemia di Covid-19, ad esempio, ha intensificato tendenze già in atto da lungo tempo nel rapporto fra società e mondo scientifico. Trovandoci in un momento di grande difficoltà, sentivamo il bisogno di avere delle risposte precise, ma ci siamo confrontati con le incertezze della medicina, con informazioni contraddittorie diffuse da studiosi di chiara fama, con frequenti difficoltà nel circoscrivere i fenomeni epidemiologici e persino nella lettura dei dati. Più volte il dibattito politico si è soffermato sulla necessità di dare voce alle competenze specialistiche, ma questa crisi ci ha portato a scontrarci con l'incapacità di sviluppare un'adeguata comunicazione scientifica e, se spostiamo l'attenzione sul versante della ricezione, con una diffusa impreparazione all'ascolto del discorso scientifico. È tornata inoltre in auge la diatriba – in realtà mai esauritasi – intorno alla scienza democratica o non democratica, che ci porta ancora una volta a chiederci quale ruolo abbiano l'opinione pubblica e l'intera società civile nello sviluppo e nell'applicazione di saperi controllabili solo da un gruppo ristretto di persone.

⁸ P. Burke, *Storia sociale della conoscenza: da Gutenberg a Diderot*, Bologna, Il Mulino, 2002: 154; A.M. Blair, *Too much to know: Managing scholarly information before the modern age*, New Haven, Yale University Press, 2010. Si veda anche P. Findlen (ed.), *Athanasius Kircher, the Last Man Who Knew Everything*, London-New York, Routledge, 2004.

La questione è stata già affrontata in maniera approfondita da noti studiosi, ma vale la pena di riprendere alcuni punti fondamentali dei ragionamenti sviluppati negli ultimi anni per avere un quadro concettuale sintetico e chiaro. In primo luogo, il dibattito sulla democraticità della scienza ha una chiara fisionomia politica. Per affrontarlo, dobbiamo cercare di fuggire dall'idea caricaturale di democrazia che ormai domina il nostro spazio pubblico, accostando la sovranità popolare a una "rissa da bar" dove vince chi alza di più la voce: il nostro corpo sociale non è fatalmente ostaggio di una minoranza prepotente e chiassosa, incline a imporre i suoi punti di vista in assenza di qualsiasi regola condivisa⁹. La democrazia è innanzi tutto un metodo, in base al quale una comunità riesce a prendere decisioni. Ci sono delle norme condivise, che garantiscono il rispetto delle minoranze etniche e linguistiche, delle scelte religiose e culturali degli individui, degli orientamenti sessuali, del diritto allo studio e alla salute. Gli spazi di azione della maggioranza hanno dei limiti precisi, che in genere sono assicurati dai principi costituzionali e delle leggi vigenti all'interno di un sistema democratico.

Non bisogna quindi stupirsi del fatto che i cittadini esprimano il loro bisogno di conoscenza e, pur non essendo esperti, desiderino aver voce nelle scelte sanitarie che hanno conseguenze sulla vita comune. Meno che mai bisogna cedere alla tentazione di censurarli o metterli alla berlina. Eppure assistiamo alla messa in moto di queste dinamiche, soprattutto per mano di chi si autoattribuisce un profilo intellettuale "alto" o "responsabile". Ad esempio, ci imbattiamo sempre più spesso nel giochino social del "fine impiego" e "inizio nuovo impiego", orientato alla costruzione di un chiaro paradigma denigratorio verso chi ne sa poco, e cerca faticosamente di saperne di più: "fine impiego come virologo" e "inizio impiego come allenatore di calcio"; "fine impiego come costituzionalista" e "inizio impiego come stratega militare". Il luogo comune nel quale cadiamo è più che evidente: solo gli "esperti" sono autorizzati ad avere opinioni. Per aggirare questo pericolo, ci ba-

⁹ Pietro Greco, "Scienza e (è) democrazia", <https://www.scienzainrete.it/articolo/scienza-e-%2525C3%2525A8-democrazia/pietro-greco/2017-11-24>.

sterebbe riaprire un manuale di educazione civica e ricordare di essere tutti cittadini chiamati a votare, a esercitare i nostri diritti, a comprendere i nostri doveri, indipendentemente dalla nostra formazione o dal mestiere che svolgiamo. Si tratta di concetti elementari, eppure li dimentichiamo con estrema facilità. Preferiamo invece vestire i panni dei cancellatori militanti, mettendo la museruola a chi osa elaborare un'opinione, ovviamente incorrendo in errori o imprecisioni, ma al solo fine di operare scelte consapevoli: "Non ne capisci, faresti bene stare zitto".

Per tornare al Covid-19 e al ruolo degli esperti, ci troviamo quindi a dover sottolineare l'ovvio: la scienza ha l'obiettivo precipuo di raggiungere un consenso libero e razionale di opinione. In una fase di indagine che per convenzione possiamo definire "privata", l'interrogazione della natura viene portata avanti da un singolo scienziato o da un gruppo di scienziati. I risultati di quella stessa indagine, tuttavia, assumono una piena valenza scientifica solo quando diventano pubblici e sono sottoposti all'analisi critica di una comunità più ampia che è in primo luogo accademica o specialistica, ma poi diventa necessariamente anche politica. I metodi di lavoro possono essere diversi a seconda dei contesti, ma chi pratica la scienza non può compiere azioni o prendere decisioni autoreferenziali, incuranti dell'opinione di altri esperti e, sia pur in un secondo momento, dell'intera collettività.

Alla luce di queste considerazioni, la trasformazione della scienza in un campo di battaglia fra aspiranti censori (o "cancellatori") dovrebbe risultare più spiegabile, almeno in parte. Abbiamo spesso attribuito a internet o ai social network un ruolo importante nel cambiamento degli atteggiamenti collettivi nei confronti dei saperi specialistici prodotti in ambiti istituzionali o accademici. Dimentichiamo in tal modo le trasformazioni culturali più profonde che attraversano la nostra società e che vengono solo rese più visibili dalle piattaforme di condivisione messe a nostra disposizione dalla tecnologia. Siamo ormai assuefatti a un atteggiamento che accomuna diverse componenti delle nostre élites, da quelle politiche fino a quelle mediatiche: si chiede alla popolazione di avere fiducia in una cerchia ristretta di esperti ammantati di un'aura

oracolare, indicati come modelli incontrovertibili e infallibili, ma che talvolta si mostrano disattenti, incerti o imprudenti, anche sul piano puramente comunicativo. Si chiede in altre parole ai cittadini di obbedire a un concetto astratto di autorità, negando di fatto uno dei principi costitutivi della nostra cultura, che è per sua stessa natura fondata sulla costante messa in discussione di dogmi e conoscenze acquisite. Le ragioni delle ansie sul “politicamente corretto” vanno cercate quindi all’interno della nostra società, nelle dinamiche economiche, politiche, culturali che la attraversano. Non è “colpa dei social” (o non solo) se assumiamo la fisionomia di cancellatori arrabbiati, gli uni contro gli altri armati. E, diciamolo pure, sarebbe bello se la spiegazione fosse così semplice.

Gli autori

Giancarlo Alfano insegna Letteratura italiana all'Università degli Studi di Napoli.

Email: giancarlo.alfano@unina.it

Clotilde Bertoni insegna Letterature comparate e Teoria della letteratura all'Università degli Studi di Palermo

Email: clotilde.bertoni@unipa.it

Pasquale Palmieri insegna Storia moderna all'Università degli Studi di Napoli

Email: pasquale.palmieri@unina.it

L'articolo

Data invio: --/--/----

Data accettazione: --/--/-----

Data pubblicazione: 30/0/2022

Come citare questo articolo

Alfano, Giovanni, Bertoni, Clotilde, Palmieri, Pasquale, "Colpi di spugna, di forza, di ingegno: avventure della *Cancel Culture*", *Straniamenti*, Eds. S. Adamo – M. Pusterla – N. Scaffai – D. Watkins, *Between*, XII.23 (2022): 436-454, www.betweenjournal.it

The Experience of *Umanistica Digitale* With an Interview with Fabio Ciotti

Marina Guglielmi

Abstract

This article aims to propose some reflections on the impact of open access publications in the field of digital humanities. The publishing experience of the open access journal *Umanistica digitale* will be reviewed in dialogue with its Editor-in-Chief, Fabio Ciotti.

Keywords

Open Access; Digital Humanities; Open Journal System; Online Academic Publishing

L'esperienza di *Umanistica digitale* Con un'intervista a Fabio Ciotti

Marina Guglielmi

*Umanistica digitale*¹, la rivista dell'AIUCD – Associazione per l'Informatica Umanistica e la Cultura Digitale –, si è affacciata nel panorama editoriale accademico open access nel 2017 con un obiettivo chiaro: rappresentare le potenzialità e i campi d'indagine di una disciplina *in fieri*, le Digital Humanities (DH).

La questione di “definizione e natura”, come intitolava alla fine degli anni Sessanta René Wellek² interrogandosi sui diversi significati della disciplina della letteratura comparata, interessa oggi le Digital Humanities che devono ancora trovare una definizione univoca che metta d'accordo tutti gli approcci possibili. Come ha scritto il direttore della rivista, Fabio Ciotti,

Nonostante i numerosi tentativi di meta-riflessione, oggi è difficile individuare una convergenza di metodologia e/o di dominio tale da far considerare le DH un ambito unitario. Piuttosto potremmo dire che si tratti di una galassia di campi disciplinari di dominio umanistico/sociale accomunati dal rapporto con le tecno-

¹ Dal 14 marzo 2022 *Umanistica digitale*, già indicizzata su Scopus, è stata classificata dall'Anvur come rivista di classe A per alcuni settori concorsuali di Area 10 e Area 11.

² René Wellek, “Definizione e natura della letteratura comparata”, *Bel-fagor*, 22, 2 (1967): 125-151.

logie digitali e le metodologie computazionali, e intessuto da una rete di relazioni interdisciplinari³.

Al tentativo definitorio del campo di studi in ambito italiano, e in particolare all'interno delle strettoie dei Settori Scientifico Disciplinari (SSD) su cui torneremo nell'intervista, non si può non affiancare quanto fatto in ambito internazionale, in particolare con la pubblicazione nel 2004 del primo *Companion to Digital Humanities*⁴, disseminato in open access dal 2007 (<http://digitalhumanities.org/companion/>) e riedito nel 2016 in versione aggiornata⁵. Nella "Preface" alla nuova edizione i curatori non cessano di interrogarsi sull'identità delle DH come disciplina in sé o come insieme di metodi correlati, senza poter per questo negare che si tratti di un «vibrant and rapidly growing field of endeavor»⁶. La prospettiva sul futuro delle Digital Humanities è quanto di più ottimistico e al tempo stesso innovativo i curatori possano affermare:

Perhaps, a decade or two from now, the modifier "digital" will have come to seem pleonastic when applied to the humanities. Perhaps, as greater and greater portions of our cultural heritage are digitized or born digital, it will become unremarkable that digital methods are used to study human creations, and we will simply think of the work described in this volume as "the humanities"⁷.

³ Fabio Ciotti, "La letteratura e il digitale: rappresentazione, analisi, comunicazione", *Percorsi di teoria e comparatistica letteraria*, Eds. Stefania Sini – Franca Sinopoli, Milano, Pearson, 2021: 478.

⁴ Susan Schreibman – Ray Siemens – John Unsworth (eds.), *Companion to Digital Humanities*, Oxford, Blackwell, 2004.

⁵ Susan Schreibman – Ray Siemens – John Unsworth (eds.), *A new Companion to Digital Humanities*, Malden MA-Oxford UK, Wiley Blackwell, 2016.

⁶ *Ibid.*: xvii.

⁷ *Ibid.*

Tale ottimismo trova riscontro nella rivista *Umanistica digitale* che ugualmente non si sottrae alle difficoltà del riconoscimento della disciplina e delle sue potenzialità, appellandosi ripetutamente nei suoi diversi fascicoli alle questioni prettamente italiane, dal sistema di valutazione nazionale e del *gate keeper* dei settori scientifico disciplinari al dibattito sulle diverse risposte critiche che l'accademia italiana sta offrendo all'idea di approccio digitale alle materie umanistiche, ricordate ad esempio da Paolo Mastrandrea nell'editoriale del numero 2/2018 (<https://umanisticadigitale.unibo.it/article/view/8055/7775>).

Le potenzialità di questa rivista e del relativo ambito di ricerca emergono in primo luogo dall'eterogeneità dei contributi che, spaziando dalla riflessione sugli archivi a quella sulla storia orale, dai progetti collaborativi alle edizioni digitali e alla digital library, testimoniano la vitalità del settore e la grande capacità di irradiazione in nome dell'archiviazione, della reperibilità e della valorizzazione dell'intera eredità culturale. In secondo luogo i numeri più prettamente monografici offrono visioni d'insieme non solo sulle teorie ma sulle applicazioni dirette dell'umanistica digitale, come ad esempio nel fascicolo 4/2019 – “Data Sharing, Holocaust Documentation and the Digital Humanities: Best Practices, Case Studies and Benefits” – dedicato a pratiche e tecnologie per la condivisione di dati sul tema della storia della Shoah (<https://umanisticadigitale.unibo.it/issue/view/760>). Similmente il fascicolo 6/2019 – “The Literature-Linguistics Interface. Bridging the Gap Between Qualitative and Quantitative Approaches to Literary Texts” –, curato da Rocco Coronato e da Sara Gesuato, si concentra sugli approcci *mixed-method* allo studio dei testi letterari, evidenziando i risultati ottenuti in ambito socio-storico e culturale. Sul versante della didattica e della ricerca sono presenti due fascicoli fra i più recenti: nell'8/2020 – “Pedagogy, teaching, and research in the age of Digital Humanities” – il focus ha coinciso da una parte con l'obiettivo di verificare le innovazioni inserite dal digitale nell'insegnamento di materie umanistiche e dall'altra con le ipotesi di formazione della figura del Digital Humanist. Nel numero 11/2021 – “DH per la società: e-guaglianza, partecipazione, diritti e valori nell'era digitale” –, attualmente in home

page, la conferenza annuale dell'associazione nazionale AIUCD, svoltasi in epoca pandemica e dunque interamente online, è stata l'occasione, si legge nell'Introduzione, «per restituire all'umanista – necessariamente divenuto digitale – il ruolo di interprete e di traghettatore del cambiamento, non solo tecnologico, in atto». Da qui le aderenze con esigenze e temi della società contemporanea affrontati nelle diverse sezioni, quali le Digital Public Humanities, le Reti sociali, la Tech-economy, la e-Participation e le Tecnologie assistive per l'inclusione (<https://umanisticadigitale.unibo.it/article/view/14209>).

La rivista fornisce inoltre recensioni, report e informazioni su seminari, workshop e scuole estive, ne è un esempio quella in “Strumenti digitali per umanisti” che si tiene a Pisa in collaborazione con il Laboratorio di Cultura digitale (LabCD), con il corso di laurea in Informatica umanistica dell'ateneo pisano e in sinergia con l'Istituto di Linguistica computazionale del CNR (CNR-ILC). I resoconti pubblicati su *Umanistica digitale* delle scuole estive, dei corsi di formazione e dei nuovi corsi di studio o master hanno il pregio di diffondere particolari didattici e formativi su questo campo di studi in parte ancora poco noto agli stessi umanisti. Nell'ampiezza di indirizzi e sbocchi che l'Area 10 prevede, l'Umanistica digitale si distingue infatti per l'inclusione dell'aspetto applicativo e laboratoriale delle competenze informatiche a vantaggio di vari campi umanistici. Oltre al *know how* necessario su web e linguaggi del computer, fra gli argomenti di studio e di indagine si possono annoverare ad esempio il web semantico, la filologia, la storia e la cartografia digitali, il digital storytelling, la digitalizzazione e gestione di contenuti digitali, i linked Open Data, il distant reading. Quest'ultima applicazione alla critica letteraria delle tecniche di analisi computazionali di carattere statistico e quantitativo, oltre al lavoro sulla produzione letteraria a partire da ingenti quantità di dati e di documenti ha trovato fino a oggi in Franco Moretti la voce più rappresentativa in Italia. I suoi volumi di critica hanno costituito un modello e un esempio applicativo del distant reading che maggiormente ha offerto all'umanistica digitale la conferma delle sue potenzialità di utilizzo critico.

Le questioni aperte dalla disciplina in sé delle DH e veicolate sulle pagine della rivista *Umanistica Digitale* si rivelano, in sintesi, sia complesse sia intrecciate con aspetti metodologici, approcci critici, politiche accademiche e strategie editoriali. Ne abbiamo parlato con il suo direttore.

Cinque domande a Fabio Ciotti

1. *Nel 2017 Umanistica Digitale, la rivista dell'AIUCD (Associazione per l'Informatica Umanistica e la Cultura Digitale), si è affacciata nel panorama editoriale accademico open access con un obiettivo importante: rappresentare le potenzialità e i campi di indagine di una disciplina in fieri, le Digital Humanities. Nella Presentazione del primo numero della rivista si parla di sette anni di gestazione. Come è nato il progetto di Umanistica Digitale?*

Umanistica Digitale è stato uno dei primi progetti messi in cantiere dall'AIUCD sin dalla sua fondazione (che risale alla primavera del 2011), su proposta del primo Presidente del Consiglio Direttivo, Dino Buzzetti. Gli studi che rientrano nel dominio delle Digital Humanities (DH) in Italia, pur se hanno avuto una lunga tradizione – ne ho fatto una parziale ricostruzione nel 2018⁸ – hanno a lungo sofferto per la limitata accoglienza negli studi “tradizionali” e di conseguenza per lo scarso riconoscimento istituzionale, con tutte le conseguenze che ne sono derivate anche in termini di carriera individuale dei protagonisti.

⁸ Fabio Ciotti, “From Informatica Umanistica to Digital Humanities and return: a conceptual history of Italian DH”, *Testo & Senso*, 19 (2018), https://testoesenso.it/index.php/testoesenso/article/view/398/pdf_249, online.

La costituzione di una società scientifica di riferimento per questa area di studi cercava di fornire una risposta a tali problemi, e da subito era apparso evidente come fosse necessario fornire alla comunità un luogo di dibattito e di disseminazione dell'attività scientifica che facesse da supporto infrastrutturale al consolidamento anche istituzionale del campo di studi: la fondazione di una rivista è stata una scelta ovvia. In molti sensi, era un modo per superare le difficoltà determinate dall'assenza di un settore disciplinare di riferimento, obiettivo a lungo cercato ma mai raggiunto. Naturalmente avere un obiettivo fondazionale così complesso comportava progettare una rivista che avesse elevati requisiti di qualità, almeno dal punto di vista della struttura organizzativa, delle procedure di funzionamento e della infrastruttura operativa. Questo era il presupposto per attirare contributi di alto livello scientifico e quindi per poter ambire al riconoscimento scientifico della rivista stessa.

Peraltro la difficoltà di un progetto editoriale come quello di *Umanistica Digitale* era amplificato dalla natura eterogenea del campo delle Digital Humanities. Se la tradizione specificamente italiana dell'Informatica Umanistica – da cui provengo anche io – era stata fortemente caratterizzata da un approccio metodologico forte, imperniato su concetti come “modellizzazione” e “metodi formali”, ed era stata incentrata prevalentemente sugli studi testuali, è altrettanto vero che anche in Italia l'ondata delle Digital Humanities “globali” ha avuto un potente impatto “diversificante”. Ne consegue che il campo “umanistico digitale” oggi in effetti si estende su tutto lo spettro delle scienze umane, ma include anche gruppi di ricerca di estrazione informatica e tecnica, studiosi di scienze sociali, tutto ciò con una notevole varietà di metodologie e di approcci. Per questo abbiamo sin dall'inizio deciso di adottare una linea editoriale inclusiva rispetto a tutti gli ambiti e le metodologie di ricerca digitali, come recita la presentazione, di essere un luogo aperto di incontro e dibattito inter- e trans-disciplinare.

Si può immaginare come possa essere complicato definire un progetto editoriale che fosse in grado di rispondere a tutte queste sollecitazioni ed esigenze scientifiche, istituzionali e persino

individuali (per citarne solo alcune di immediata comprensione: la compresenza potenziale di studiosi appartenenti a settori disciplinari valutati con metodi bibliometrici e non; di stili di composizione e di comunicazione diversi; di criteri di valutazione della qualità spesso opposti).

Tutto questo spiega gli anni intercorsi dal primo concepimento alla concreta realizzazione del progetto, che ho avuto l'onore ma anche l'onere di coordinare, prima di divenire Direttore vero e proprio del giornale. Devo dire che il contributo del gruppo redazionale fondatore – in parte ancora attivo nell'attuale comitato di redazione – è stato di eccezionale livello, che il supporto infrastrutturale di AlmaDL (che gestisce l'hosting su piattaforma OJS e i servizi di archiviazione a lungo termine e attribuzione DOI della rivista) è stato strategico e che il supporto anche economico dell'AIUCD ha permesso di fondare e portare avanti il progetto editoriale su basi solide.

Non mancano le difficoltà e alcune criticità – che peraltro sono comuni a tutta l'editoria accademica indipendente – ma mi sento di affermare che dopo cinque anni i risultati conseguiti sono andati ben oltre le più rosee aspettative. *Umanistica Digitale* è riuscita a mantenere regolare la periodicità semestrale, cui si sono aggiunti una serie di numeri speciali, raggiungendo una buona cura nella presentazione editoriale. Gli accessi sono lusinghieri, ugualmente l'impatto internazionale, e soprattutto vale la pena segnalare la diversità e ricchezza dei contributi, che rispecchiano lo spirito inclusivo della linea editoriale. Ne è riprova il fatto che la rivista ha avuto importanti riconoscimenti formali, in particolare l'inclusione negli indici di Scopus e Web of Science, e l'attribuzione della fascia A da parte dell'ANVUR per numerosi settori concorsuali di area sia 10 sia 11; quest'ultimo è un risultato che ritengo particolarmente importante, poiché in un certo senso rappresenta proprio il conseguimento dell'obiettivo che ci eravamo preposti, riuscire a far emergere un campo di studi nonostante e al di là delle gabbie istituzionali in cui la ricerca e l'accademia italiana è costretta.

2. *La peer review è un processo di revisione che, se da una parte è sempre più soggetto a dibattito, dall'altra è richiesto dal sistema italiano di valutazione come garanzia assoluta di scientificità. Qual è l'esperienza di Umanistica digitale in generale e in particolare rispetto al metodo utilizzato della peer-review "single-blind" (l'autore non conosce il nome dei suoi revisori, mentre i revisori conoscono quello dell'autore che stanno valutando)?*

Questo è un tema molto delicato e importante su cui c'è una discussione accesa nella comunità internazionale dell'editoria scientifica. Devo dire che, con tutti i limiti di cui siamo consapevoli, considero essenziale il ruolo della peer review per garantire un filtro di qualità nei risultati scientifici. Per questo *Umanistica digitale*, salvo casi eccezionali, assegna sempre almeno due reviewer esterni a ogni articolo, anche se prima di procedere alla fase della valutazione ogni redattore responsabile di una proposta legge e valuta il lavoro. Al momento i numeri ci dicono che abbiamo una percentuale di rifiuti redazionali intorno al 5% e una *acceptance rate* del 65%, che mi sembrano cifre ragionevoli, considerate la dialettica tra volontà di inclusività e perseguimento di standard qualitativi cui ambiamo.

La scelta della valutazione *single blind* è dovuta sia a una ragione utilitaristica sia a una teorica e metodologica. La prima è legata al fatto che rendere completamente anonimo un lavoro di Digital Humanities è quasi impossibile, perché si collabora spesso in gruppo, su progetti che hanno una grande visibilità su Web e social media, e in una comunità in cui l'informazione scientifica circola molto, almeno per sottodomini specifici. Imporre una totale anonimizzazione del lavoro significherebbe creare un ostacolo artificiale all'accesso alla rivista da parte della comunità dei ricercatori. Ma conta soprattutto la considerazione che la credibilità e la storia scientifica del o dei responsabili di una ricerca in ambito DH è parte delle considerazioni su cui basare la valutazione di un articolo. Per fortuna, a parte poche eccezioni in cui il criterio di autorità precede ogni altro giudizio, le DH sono un campo di studi molto dinamico, in cui è difficile che si costituiscano autorità assolute e inattaccabili dallo scrutinio critico,

anche perché quasi sempre la ricerca è basata su dati ed evidenze empiriche oppure produce oggetti e sistemi fruibili pubblicamente, che si possono vedere, usare, testare.

Detto questo, il tema della adeguatezza della peer review è molto controverso (Bohannon 2013)⁹, e dopo il famoso *Grievance Studies Affair* (2022)¹⁰ ci sono fondati motivi per dubitare circa la sua reale e continua efficacia come filtro di qualità, almeno nell'ambito umanistico. In linea teorica vedrei con favore il modello della *open peer review*, che rovescia del tutto il paradigma della riservatezza. L'*open peer review* ha il vantaggio di rendere disponibile un articolo alla comunità scientifica in maniera immediata, prima ancora della sua pubblicazione formale, e di avviare un dibattito aperto e costruttivo sui risultati della ricerca. Questo amplifica la circolazione delle idee che a sua volta favorisce sia l'avanzamento complessivo delle conoscenze, sia il controllo di validità e la replicabilità degli studi (che richiede la disponibilità pubblica anche dei dati della ricerca, secondo i principi dell'*open science*).

Si tratta insomma di un modello molto interessante ma deve essere gestito in maniera adeguata e comunque non è del tutto esente da possibili distorsioni. Il vantaggio in termini di qualità del processo valutativo è che il reviewer, firmando pubblicamente una review, mette di fatto in gioco la propria credibilità accademico-scientifica e questo può fungere come stimolo qualitativo rispetto a quanto succede in una peer review cieca.

Tuttavia anche la valutazione open non risolve, semmai aggrava per il maggiore impegno richiesto, il tema vero con cui ci dobbiamo confrontare, che è la sostenibilità del modello basata sulla peer review. Il carico di lavoro dei ricercatori è sempre maggiore e si fa sempre più difficile trovare colleghi disponibili a valutare articoli, o a farlo in

⁹ Bohannon, John, "Who's Afraid of Peer Review?", *Science*, 342 (2013): 60-65, <https://doi.org/10.1126/science.342.6154.60>, online.

¹⁰ "Grievance Studies Affair", *Wikipedia*, 2022, https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Grievance_studies_affair&oldid=1088796161, online.

modo qualitativamente accettabile. Si sta determinando dunque un collo di bottiglia che minaccia di mettere in crisi il funzionamento dell'intero sistema dell'editoria scientifica.

La soluzione di retribuire la valutazione ovviamente non è economicamente praticabile, nemmeno per le grandi multinazionali dell'editoria, senza contare che avrebbe degli effetti distorsivi perversi. Ritengo invece che sarebbe ora di porre il tema della spendibilità dell'attività di valutazione come attività scientifica riconosciuta per il ricercatore. Questo a sua volta richiede la disponibilità di infrastrutture che gestiscano l'accreditamento indipendente delle review, ma soprattutto un cambiamento di mentalità e di regolamentazione dei processi e degli istituti preposti alla valutazione della ricerca. In questo quadro la open peer review sarebbe davvero un modello virtuoso. Credo che il mondo dell'editoria scientifica indipendente debba porsi questo obiettivo strategico e iniziare a collaborare in questo senso. E vorrei far notare che per condizioni storiche e istituzionali il mondo della ricerca umanistica può avviare un processo di innovazione come questo assai prima e meglio di quello delle scienze fisiche e biologiche, dove i *gatekeeper* della comunicazione scientifica, e le loro scelte, sono molto più ingombranti.

3. Il dibattito attuale sull'accesso aperto e gratuito alla produzione scientifica ha visto crescere anche in ambito umanistico le posizioni a sostegno di un lavoro editoriale che difenda i valori di «libertà accademica, integrità e creatività» e trascenda la ricerca del prestigio accademico per cercare «di trasformare il sistema editoriale dall'interno», come sostenuto dall'Open Access Manifesto for Freedom, Integrity, and Creativity in the Humanities and Interpretative Social Sciences del 2020 (cfr. «Between» 20/2020: <https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/4445/4554>). Qual è la posizione di Umanistica digitale rispetto all'Open Access Manifesto e al dibattito sull'open access?

Quando abbiamo avviato il progetto editoriale di *Umanistica Digitale*, la scelta di adottare una *policy* open access è apparsa quasi

scontata. E ovviamente abbiamo optato per una formula di cosiddetto *platinum* o *diamond* open access, non chiedendo alcun contributo ai lettori, ma tantomeno prevedendo APC per agli autori. Possiamo dire che abbiamo, come molti, lavorato *ante litteram* nell'ottica del *labour of love* proposta dal manifesto anni dopo. Non nascondo che ci siano stati anche motivi utilitaristici, visto che, anche volendo, oggi è molto difficile trovare editori che si prestino a finanziare un progetto editoriale come il nostro, nato nel contesto di una associazione scientifica giovane e priva di un retroterra istituzionale solido. Ma la predilezione per un modello inclusivo e democratico della comunicazione scientifica è un valore molto forte e ampiamente condiviso nella comunità delle Digital Humanities. Anzi, più in generale, direi che i principi della scienza aperta sono fortemente connessi con gli approcci e i metodi di lavoro della ricerca umanistica digitale, dove la ricerca spesso si basa su ingenti risorse informative preesistenti, avviene in contesti collaborativi e cooperativi, e si giova ampiamente della libera circolazione di metodi e strumenti operativi. Amo ricordare come il primo grande progetto di creazione di una biblioteca digitale della letteratura italiana basato su marcatura TEI cui partecipai, alla fine degli anni '90¹¹ (Fabio Ciotti 2003), si basava su un publishing system proprietario i cui costi erano enormi. Solo dieci anni dopo tecnologie e piattaforme assai più potenti e flessibili erano disponibili in *open source* e oggi nessuno si sognerebbe di acquistare una piattaforma proprietaria per fare una cosa simile – curiosamente invece, noto che abbiamo tutti accettato di delegare a piattaforme proprietarie la gestione della didattica a distanza durante la crisi pandemica, e molto isolate sono state le voci critiche.

Senza contare che la scienza aperta prevede non solo la pubblicazione dei risultati finali ma anche dei metodi e dei dati. E

¹¹ Fabio Ciotti, "Teoria, progetto e implementazione di una biblioteca digitale. Testi Italiani in Linea", *Informatica Umanistica. Dalla Ricerca all'insegnamento*, a cura di Domenico Fiormonte, Roma, Bulzoni, 2003.

questo è un aspetto la cui importanza non si può sottovalutare: la ricerca scientifica è un processo complesso in cui la pubblicazione è solo l'atto finale, e la possibilità di visionare i dati, poter valutare come questi vengano raccolti, misurati, conteggiati e analizzati, è fondamentale. Rendere aperto l'intero processo della ricerca scientifica, creare delle piattaforme dove collocare i dati, condividere le infrastrutture digitali della ricerca è davvero un atto di innovazione sociale, nell'ottica del *public engagement* che sempre più ci viene chiesto.

Ma, tornando all'open content, dobbiamo essere consapevoli che le cose sono molto più complesse di quanto il volontarismo e l'ottimismo ingenuo della prima ora potesse far pensare. Il sistema industriale dell'editoria accademica è stato assai pronto a reagire alla sfida, e la formula del gold open access si è rivelato una vera e propria innovazione di processo che ha permesso loro di massimizzare i profitti e ridurre i costi di produzione: un paradosso. A questo si sono aggiunti gli accordi trasformativi e le formule *read-and-publish*, che hanno sostanzialmente distorto a favore delle major editoriali le putative potenzialità democratiche dell'open access. Conosco bene queste dinamiche poiché come Chair dell'Executive Board della *European Association for Digital Humanities* (EADH), tengo i contatti con Oxford University Press, editrice del giornale «Digital Scholarship for Humanities», storica testata di cui EADH detiene la proprietà. E devo dire che le prospettive di transizione dalla formula ibrida attuale a quella open che probabilmente OUP adotterà a breve (su spinta del Plan S) sarà tutt'altro che vantaggiosa sia per EADH sia per la comunità scientifica di riferimento.

La situazione attuale infatti, è che la natura fondamentale elitista del circuito dell'editoria scientifica commerciale si è spostato dalla sfera dell'accesso a quella della pubblicazione: solo chi lavora in istituzioni (e nazioni) molto ricche e potenti potrà pubblicare nei giornali importanti, con le conseguenze del caso di ogni fenomeno che obbedisce alle "leggi di potenza". E il Plan S paradossalmente ha ulteriormente peggiorato il quadro, poiché l'obbligo di pubblicare in modo open la ricerca finanziata ha spinto le grandi concentrazioni editoriali ad accelerare l'adozione di strategie di business gold open

access con APC costosissime, e di accordi trasformativi. Chi dispone di finanziamenti ingenti, non ha problemi ad allocare decine di migliaia di euro per la disseminazione, mentre chi non ne ha resta fuori¹².

Dobbiamo dunque chiederci se il *Labour of love* possa veramente rappresentare una alternativa praticabile e politicamente efficace per contrastare questo perverso processo di riduzione degli spazi di agibilità della comunicazione scientifica. La mia posizione su questo è di adottare un sano scetticismo (o realismo se preferiamo) unito a un testardo attivismo, come peraltro suggeriscono gli stessi autori del manifesto in una rivisitazione auto-critica pubblicata di recente¹³. Non credo che saremo in grado di decostruire il nuovo ecosistema di potere economico e istituzionale dell'editoria scientifica globale; ma anche se si intende almeno favorire la crescita di spazi alternativi, come quelli rappresentati dalle nostre riviste, come ricercatori e accademici dobbiamo impegnarci a dare valore al *Labour of love*, a riconoscere il lavoro intellettuale richiesto dalla conduzione di progetti editoriali aperti e accessibili, a uscire dalla logica aberrante della valutazione basata sul contenitore e non sul contenuto (ben vengano dunque i *DORA principles*, <https://sfdora.org>), a credere e impegnarci (e promuovere il finanziamento a ogni livello) per una scienza aperta.

4. *Se nei primi anni Zero si sentiva la necessità di introdurre il lettore alle principali novità del mondo di Internet e alle modalità del suo utilizzo¹⁴, due decenni di progressive aperture - senza dimenticare le resistenze - hanno portato alla possibilità di riconoscere l'umanistica digitale come disciplina*

¹² Taavi Sundell, "Political Economy of Plan S: A Post-Foundational Perspective on Open Access", *Political Research Exchange*, 3.1 (2021), <https://doi.org/10.1080/2474736X.2021.1934049>, online.

¹³ Simon Batterbury - Gerda Wielander - Andrea E. Pia, "After the Labour of Love: the incomplete revolution of open access and open science in the humanities and creative social sciences", *Commonplace* (maggio 2022), <https://doi.org/10.21428/6ffd8432.5e24d46d>, online.

¹⁴ Marco Calvo – Fabio Ciotti – Gino Roncaglia – Marco A. Zela, *Frontiere di rete. Internet 2001: cosa c'è di nuovo*, Roma-Bari, Laterza, 2001.

*consolidata*¹⁵. Che cosa è cambiato nella ricezione italiana e internazionale delle DH, in particolare per quanto riguarda le riviste online?

Questo quesito meriterebbe una trattazione che eccederebbe persino i limiti di una monografia – anche per la ragione che nello stesso mondo delle DH ci sono visioni e approcci diversi in merito. Come dicevo sopra, il problema del riconoscimento scientifico degli “studi digitali e computazionali” nell’ambito umanistico è stato uno dei punti dolenti storici di questo campo di studi, sin dagli anni ‘90, quando erano ancora una attività di nicchia, e continua ad esserlo ancora oggi. È vero, come suggerisci nella tua domanda, che la rivoluzione nei modi e tempi della comunicazione e dell’interazione sociale determinato dalla diffusione della rete Internet e del Web hanno avuto un ruolo di facilitazione se non di propulsione per la ricerca umanistica computazionale e digitale. In fondo è anche per questo motivo che quattro persone di formazione umanistica (anche se solo due hanno poi perseguito la carriera accademica) si posero l’obiettivo di introdurre al pubblico dei lettori Laterza quella rivoluzione digitale che era allora ai primordi. A distanza di venti anni la situazione è decisamente cambiata, e oggi anche in campo umanistico sarebbe impensabile fare ricerca senza usufruire, almeno al grado zero, delle infrastrutture digitali della ricerca. Ma questo non vuol dire che la ricerca che più propriamente si impegna con i metodi digitali e computazionali sia pienamente riconosciuta ed accettata dalle comunità scientifiche di riferimento. E qui la situazione si fa complessa perché va in primo luogo distinto il panorama nazionale da quello Europeo e globale. E va poi fatta una distinzione tra i vari sotto-domini delle scienze umane.

Se si guarda all’ultimo ventennio a livello globale, il fenomeno DH è stato senza dubbio uno dei pochi ambiti della ricerca umanistica che hanno visto una espansione, anche impetuosa in alcuni casi, in un quadro generale fortemente recessivo. Il numero di posizioni

¹⁵ Daniele Silvi – Fabio Ciotti, *Lezioni di informatica umanistica*, Universalitalia, Roma, 2021.

accademiche (stabili e no) è cresciuto moltissimo, soprattutto nel mondo anglosassone e in quello nord europeo (il caso della Germania è persino eclatante), come la presenza della componente digitale nei progetti di ricerca finanziati su scala nazionale e sovranazionale (ne ho esperienza diretta in quanto, come membro del panel ERC SH5, ho potuto sperimentare come almeno la metà dei progetti presentati abbiano ormai una componente digitale, anche se non sempre qualitativamente accettabile).

Se veniamo alla situazione specifica a livello nazionale, invece, devo osservare come le difficoltà ancora sussistano, soprattutto per il già menzionato ostacolo posto dalla struttura rigida dei saperi basata sugli SSD, che svolgono il ruolo di *gatekeeper* della purezza disciplinare. Non sempre questo è vero (e mi fa piacere qui rimarcare come il settore della comparatistica e teoria letteraria sia stato uno dei più aperti verso le innovazioni teoriche e metodologiche, incluse quelle legate ai metodi informatici). D'altra parte, pensare a un settore disciplinare autonomo di umanistica digitale sarebbe assai problematico sia per motivi scientifici (la varietà di domini e approcci cui accennavo sopra, difficilmente riducibile a unità), sia per difficoltà politiche e istituzionali. Penso peraltro che sarebbe di gran giovamento all'evoluzione generale del sistema universitario italiano il superamento del modello basato sugli SSD, un unicum nel panorama europeo.

Tuttavia, il successo della rivista testimonia come, pur di fronte a queste difficoltà oggettive, la ricerca di qualità – sia quella sperimentale e orientata ai progetti, sia quella teorica e metodologica – che si pone all'intersezione tra scienze umane e informatica, è ormai parte integrante del panorama della ricerca umanistica anche italiana. Se per i pionieri del campo, quelli della mia generazione, l'accesso a posizioni stabili e la progressione nella carriera è stato piuttosto arduo, per i ricercatori più giovani le possibilità si sono ampliate enormemente, e di conseguenza il livello medio di competenza e preparazione si è alzato (come peraltro testimonia il successo che riscuotono quando si spostano fuori dai confini nazionali). Ovviamente a questo processo di consolidamento istituzionale corrisponde una maggiore penetrazione

dei risultati della ricerca digitale nel dibattito scientifico e culturale *mainstream*, una loro accettazione come metodi. La diffusione e l'impatto scientifico del *Distant reading*, avviati dai lavori di Franco Moretti a inizio secolo, è paradigmatica in questo senso, come lo sono quelli della Filologia digitale o della Digital/Public History. E anche i successi del nostro giornale, conseguiti in soli cinque anni da un gruppo eterogeneo di outsider accademici, sono sintomatici di un cambiamento che fa ben sperare.

5. *Le grandi potenzialità di applicazione dell'umanistica digitale interessano tanto il panorama della ricerca scientifica quanto quello esterno, scolastico e non. Qual è stata l'esperienza raccolta dalla vostra rivista, e dagli argomenti in essa affrontati, al di fuori del mondo accademico?*

Ottima questione, che rappresenta anche un nodo critico per la rivista. Partiamo dalla premessa che, come ho sostenuto in un breve articolo pubblicato su AIB Studi – i rapporti con la comunità LIS sono molto stretti – «credo che temi e metodi specifici delle Digital Humanities, (approccio modellistico, uso critico dei metodi computazionali, delle tecnologie e dei dati, modelli innovativi di rappresentazione e disseminazione dei prodotti culturali, ricerca collaborativa, crowdsourcing, Public Humanities ed Open science) possano fornire all'intero dominio dei saperi umanistici gli strumenti e gli argomenti per una rinnovata giustificazione sociale della loro esistenza, all'altezza delle sfide dei tempi a venire»¹⁶.

Sarebbe dunque una normale conseguenza dare alla rivista anche il ruolo di fare *public engagement*, o "terza missione" come si dice nel burocratese nazionale, di spostare il sapere fuori dai muri dell'accademia, per arrivare prima nelle scuole e poi all'intera società. Ma con poche eccezioni (una serie di interventi di riflessione scaturiti

¹⁶ Fabio Ciotti, "Le Digital Humanities in Italia: la tradizione del nuovo", *AIB Studi*, 58.2 (2018). <https://aibstudi.aib.it/article/view/11828/11227>, online.

dall'esperienza della didattica a distanza nella fase acuta della pandemia) devo riconoscere che *Umanistica Digitale* ha sempre avuto uno spiccato profilo accademico professionale. Questa scelta è stata anche oggetto di dibattito e di controversia nella redazione, ma la necessità di conseguire prima possibile il riconoscimento scientifico istituzionale ha frenato la opposta pulsione verso uno stile e un approccio più divulgativo o quantomeno di livello accessibile al mondo della scolastica.

Tuttavia la sensibilità e l'attenzione verso questa missione pedagogica è molto viva, sia nella redazione sia in seno alla stessa AIUCD, e lo testimonia il fatto che ci siamo dotati di uno strumento editoriale più agile e flessibile, il blog «Leggere, scrivere e far di conto», ospitato su Hypotheses (parte della piattaforma Open Edition) e dotato anche di un suo ISSN (<https://infouma.hypotheses.org>).

Tuttavia devo riconoscere che la nostra attività in questa direzione, sia come rivista sia più latamente come comunità scientifica, sia ancora insoddisfacente. Credo in particolare che il lavoro sulle e con le scuole sia una delle urgenze che si pongono a tutto il mondo delle Digital Humanities, proprio nell'ottica della missione storica che ho espresso in apertura. Io stesso ho recentemente avviato un progetto pilota, in cooperazione con il CEPELL (MIBAC), che cerca di esplorare nuove modalità di promozione della lettura (in particolare dei classici della narrativa italiana moderna) facendo leva sulla scomposizione e analisi computazionale dei testi. Si tratta di una scommessa ad alto rischio, e non so se conseguiremo risultati effettivi. Ma credo che valga la pena sperimentare, e appena il progetto si consoliderà è mia intenzione coinvolgere anche la rivista e il blog nel processo di disseminazione. Nella peggiore delle ipotesi, anche se non avremo convinto i ragazzi a leggere, ad analizzare i nostri classici, sono sicuro che la rivista non potrà che arricchirsi grazie a questa esperienza di proiezione nel mondo.

Gli autori

Marina Guglielmi

Insegna Letteratura comparata, Teoria della letteratura e Teoria e strumenti del lavoro editoriale all'Università di Cagliari. I suoi campi di ricerca riguardano la teoria della riscrittura e dell'adattamento, la letteratura femminile, la cartografia e la letteratura, la rappresentazione letteraria e visuale degli spazi domestici o di reclusione, la relazione fra psichiatria, istituzioni totali e produzione dell'immaginario. Un suo altro campo di ricerca riguarda l'editoria italiana e l'open access. Co-dirige *Between*.

Email: marinaguglielmi@unica.it

Fabio Ciotti

Insegna "Teoria e critica computazionale della letteratura" all'Università di Roma Tor Vergata. Si occupa di Digital Humanities e Studi letterari computazionali. Ha partecipato a progetti di ricerca nazionali ed europei, organizzato conferenze internazionali (è stato Program Committee Chair della conferenza DH2019 Utrecht). È Chair dell'Executive Committee dell'EADH (European Association of Digital Humanities), ed è stato fondatore e presidente della Associazione per l'Informatica Umanistica e la Cultura Digitale (AIUCD) di cui dirige la rivista *Umanistica Digitale*.

Email: fabio.ciotti@uniroma2.it

L'articolo

Data invio: ---

Data accettazione: ---

Data pubblicazione: 30/05/2022

Come citare questo articolo

Guglielmi, Marina, "L'esperienza di *Umanistica digitale*. Con un'intervista a Fabio Ciotti", *Straniamenti*, Eds. S. Adamo - N. Scaffai, *Between*, XII.23 (2022): 456-475, www.betweenjournal.it

Stefania Sini – Franca Sinopoli (eds.)
*Percorsi di teoria
e comparatistica letteraria*

Torino, Pearson, 2021, 496 pp.

Il volume curato da Stefania Sini e Franca Sinopoli, *Percorsi di teoria e comparatistica letteraria*, si inserisce in quella che negli ultimi vent'anni è stata una necessaria riflessione sugli strumenti e sull'identità di una disciplina statutariamente ibrida e metamorfica quale è la letteratura comparata. In dialogo con i manuali precedenti e contemporanei pubblicati a livello nazionale ed europeo – tra i volumi collettanei più recenti si ricordino le due edizioni di *Letterature comparate* curate da Francesco de Cristofaro – questo studio offre saggio delle sfide accolte dalla disciplina di fronte alle recenti «interferenze pluridiscorsive, intersemiotiche, intermediali» (Sinopoli: 263) e alle convergenze con altri fenomeni culturali in relazione ai quali la letteratura continua a svolgere una funzione di snodo. Come ha evidenziato la stessa Franca Sinopoli nel suo intervento “Tradizione e metamorfosi della comparatistica” (*Comparatismi*, 5 (2020): 34-39), fondamentale a questo fine è stato l'apporto di studiosi e studiose di diverse scuole e generazioni che ha consentito di coniugare la indagine intorno ai territori più noti della teoria e della critica letteraria con quella sui settori più recenti, quali la geocritica, la transmedialità, la medicina narrativa.

Le quattro sezioni in cui si suddivide il libro riflettono questo intento: dopo una prima parte dedicata ai principali strumenti per l'analisi del testo letterario (l'immaginario, l'autore, l'opera, il personaggio, il lettore, i generi letterari), i contributi si concentrano sulla produzione narrativa, poetica e sugli strumenti della retorica; la terza parte si focalizza, invece, su alcuni dei principali ambiti di studio della

comparatistica (l'imagologia, la traduzione e la transmedialità, la letteratura, il cinema e i media) introdotti da un inquadramento storico e metodologico sulla letteratura comparata; complementare a questa sezione è l'ultima parte del lavoro, che si volge alle più recenti diramazioni interdisciplinari e al dialogo con l'antropologia, la medicina, la geografia, le *digital humanities*.

Sin dalle battute introduttive le due curatrici chiariscono a quali destinatari si rivolge la raccolta di studi e alcune delle finalità: agli studenti mira a fornire gli strumenti propri della critica letteraria per l'analisi e l'interpretazione del testo, mentre negli studiosi di letteratura, anche quelli più 'navigati' nel settore, intende sollecitare risposte intorno al compito odierno della critica letteraria e ai suoi percorsi.

A inaugurare la sezione intorno ai fondamenti della letteratura è un'indagine sull'immaginario, la cui funzione nevralgica nello «scambio intersoggettivo» (Sini: 6) che è l'esperienza letteraria viene esaminata in relazione ad alcune delle maggiori branche teoriche atte a valorizzare il processo creativo e di ricezione dell'opera. In continuità con quest'ultimo aspetto, il capitolo sui generi letterari (Ballerio: 23-30), mette a confronto le varie declinazioni assunte dal concetto di genere dalla *Poetica* aristotelica alle prospettive aperte da Jonathan Culler, passando per le «somiglianze di famiglia» di Wittgenstein (25). Oltre a mettere in guardia circa le concezioni essenzialiste di genere, l'indagine si sofferma soprattutto sul romanzo e sul carattere storico dei generi e delle tradizioni che ne hanno origine. Un ampliamento delle questioni relative a questo tema è presente anche nella seconda parte del volume, quella relativa alla retorica e all'argomentazione, che offre una articolata disamina dalle origini della retorica nel V secolo a.C. al «*cognitive turn* [che] ha dato una spallata decisiva alla tradizione strutturalistico-semiologica, e in particolare alle versioni iper-sofisticcate della retorica ristretta» (Sini: 209). In questo contributo l'indagine si avvia da una definizione di retorica che intende coniugare i due versanti di teoria e prassi – «o anche, potremmo dire, le regole del gioco e il gioco stesso» (Sini: 180) – al fine di «mettere a fuoco il carattere pragmatico, sociale, etico e comunicativo del discorso retorico in tutte le sue articolazioni» (188). A tal fine il saggio di Sini introduce alcuni interventi fondamentali

nel dibattito sulla retorica: Platone e Aristotele, ma anche Descartes e Vico, sulle questioni della verità, della verosimiglianza e della logica; la svolta della neoretorica con il *Trattato* di Perelman-Olbrechts-Tyteca (1958) e la graduale predilezione novecentesca per l'*elocutio*. L'ampia sezione su luoghi, tropi e figure valorizza in particolare gli aspetti visivi e spaziali della memoria, i meccanismi di associazione e proiezione, e conduce a un graduale riconoscimento di quel «nesso vitale tra espressione linguistica, strutture concettuali e orientamento sensorio nello spazio» (209).

La figura autoriale è invece analizzata attraverso un *excursus* che prende le mosse dal concetto di intenzione – nodale anche ai fini della definizione di letterarietà –, per soffermarsi successivamente sulla «relazione con i contesti in cui [l'intenzionalità] si esprime» (Talamo: 35) e sulle principali argomentazioni addotte a favore o in contrasto a questa nozione. Tra le prospettive metodologiche passate in rassegna, ampio spazio è dedicato all'approccio biografico – tra i più trascurati se non condannati dalla critica novecentesca, di cui si evidenziano anche i risultati di maggiore interesse – e agli studi critici su autobiografia e *autofiction*. A essere messe in luce in relazione alla produzione autobiografica non sono solo le principali sfide teoriche che questi generi rivolgono al critico letterario – come l'identità di autore e narratore, e la posizione del narratore (Talamo: 45) – ma anche la peculiarità dello «stile come scarto, cioè come sistema di indizi rivelatori e di tratti sintomatici, sistema individualizzante e singolarizzante» (46). In chiusura alla rassegna sull'autore e sul suo rapporto con il testo, l'indagine si sofferma su alcuni generi che godono di maggiore fortuna nella scena contemporanea come l'*autofiction*, i *memoir* creativi e i saggi personali (Pennacchio: 49-54). Tra i rimandi interni che questo articolato volume genera si segnala anche quello sul biografismo nel paragrafo sull'approccio psicanalitico: in questo caso la disamina prende le mosse dagli scritti freudiani per arrivare alla psicocritica di Mauron (Diazi: 90-93).

Il capitolo più ponderoso della sezione risulta essere quello sull'opera, che offre occasione ai tre studiosi (Sini – Diazi – Talamo) di approfondire alcune delle principali correnti teoriche del Novecento: gli

approcci formalistico, strutturalistico, stilistico e psicanalitico. L'impostazione anche in questo caso coniuga l'intento storiografico – con una puntuale ricostruzione dei punti di contatto e dei debiti intellettuali tra studiosi che hanno alimentato il dibattito interno a queste correnti – con lo studio critico e teorico vero e proprio. Propp diviene una delle figure cardine da cui si dipana un percorso che guarda alle radici del metodo formalista e della concezione della forma come organismo – risalente a Goethe – e procede in avanti, mostrando la sua eredità strutturalista. Dato il carattere 'poligenetico' dello strutturalismo, anche in questo caso ne vengono messi in luce «senza pretese di completezza, i principali contributi che concorrono da differenti ambiti disciplinari a questa gestazione» (Sini: 73): dalla linguistica di Saussure alle *Ricerche logiche* di Husserl, con alcune tappe sulla "psicologia strutturale" di Titchener e i lavori di Cassirer. Se per il concetto di forma vengono mostrate le varie declinazioni metaforiche di "macchina", "organismo", "sistema" e "sineddoche del linguaggio", anche per quello di struttura si esaminano alcuni dei tropi fondamentali come quello di "dominante", principio organizzativo dell'opera intesa come «unità irrequietamente fluida» (Sini: 74). Sempre coniugando un'ottica storicista con quella critico-teorica, quale concetto erede della struttura viene infine esaminato quello di "dispositivo", la cui «genealogia filosofica [...] passa attraverso la riflessione di Michel Foucault e Gilles Deleuze per giungere [...] a quella di Giorgio Agamben» (Talamo: 97) e di cui viene illustrata una delle più recenti applicazioni in seno ai *visual studies* nei lavori di Michele Cometa.

I restanti paragrafi di questa prima sezione – dedicati al personaggio e al lettore – si intersecano intorno ad alcune questioni, giacché il lettore diviene figura chiave nell'interpretazione e nello sviluppo dei personaggi e tra i rimandi interni non mancano i riferimenti al dialogismo bachtiniano, che già ampia parte aveva avuto nelle sezioni sull'opera e sul romanzo (Ballerio: 120-123). Parlare del ruolo del lettore e delle molteplici prospettive di analisi dell'atto di lettura – anche qui in un'ampia panoramica che dalla Scuola di Costanza giunge ai più recenti apporti delle neuroscienze (Rossi: 132-136) – infittisce anche la rete di collegamenti ai concetti chiave già esposti nella sezione dedicata

all'opera. Vengono infatti riprese da una differente prospettiva le idee di intenzionalità, struttura, interpretazione, propedeutiche all'illustrazione delle più recenti teorie intorno agli usi e alle funzioni della letteratura, alle ragioni che spingono l'uomo sin alle sue origini a produrre e a fruire di narrazioni.

Narratori, autori, lettori, ecosistemi letterari delineati nella prima sezione teorica svolgono un ruolo preminente nella seconda parte del volume, tanto nella definizione relazionale di narratività e delle principali prospettive critiche intorno al concetto di narrazione (Pennacchio: 152-178), quanto nella disamina su teoria e prassi retorica (Sini: 180-216), e in chiusura al capitolo sulla poesia, dove vengono affrontate anche questioni come la lettura della poesia nel sistema mediale odierno e i dispositivi che contribuiscono alla creazione di «reti di relazioni, rapporti cioè fra testi, che svolgono una funzione strategica, collocata entro un sistema di conflitti di sapere e potere» (Giovannetti: 249), quali raccolte e antologie. La ricca trattazione sulla produzione poetica prende le mosse da un approccio storico alla teoria della poesia, affronta le principali tradizioni e forme poetiche, per chiudersi con alcuni dei temi chiave della poesia moderna, quali la natura, la città, la riflessione metapoetica (218-249).

La sezione dedicata alla comparatistica, dopo una disamina dei suoi fondamenti storici e metodologici (Sinopoli: 261-286), illustra alcune delle sue declinazioni tradizionali negli studi sull'imagologia transculturale (Moll: 287-314), la traduzione e la transmedialità (Nasi – Guglielmi: 315-336), i rapporti tra letteratura, cinema e media (Minuz: 337-366).

La riflessione sull'imagologia illustra le radici di questa area di studi in seno alla comparatistica tradizionale francese e ripropone alcuni dei principali fondamenti teorici e delle principali metodologie d'analisi dalla metà del Novecento a oggi, anche con l'intento di offrirne un esempio applicativo intorno alla specifica questione dell'identità europea intesa come «auto-image» che si è «andata definendo attraverso le narrazioni delle stesse nazioni europee, pur nella loro storica diversità e conflittualità, senza essere anche oggetto di risposta, di un *writing back*

[...] che mettesse radicalmente in discussione questa stessa identità, pur nelle sue molteplici varianti» (Moll: 294).

L'intento di coniugare una prospettiva critica storica con quella teorico-metodologica è alla base dell'impianto del capitolo dedicato agli studi sulla traduzione e sulla transmedialità: offrire una storia della traduzione consente di comprendere «attraverso un'indagine [...] nelle concrete esperienze del tradurre, la complessità di un'attività relazionale indispensabile nel dialogo fra culture nel tempo» (Nasi: 319). Partendo da alcuni dei luoghi comuni che si sono sedimentati intorno all'idea di traduzione dall'antichità al primo Novecento, il contributo indaga le svolte portate dalla nascita della linguistica fino all'impatto delle più recenti tecnologie informatiche e delle neuroscienze. In continuità con la definizione di traduzione come «“operazione complessa” che fa interagire lingue e linguaggi, codici e culture [...] comune alle pratiche della comunicazione e dell'immaginazione» (Guglielmi: 327), la sezione sulla transmedialità si concentra su «nuovi oggetti di traduzione» (328) e sulle nuove possibilità narrative originate dalla rivisitazione di opere attraverso «media “intensivi e partecipativi” (i videogiochi)» e «media “mostrativi” (teatro, musical opera lirica, video)» (330), anche al fine di illustrare le trasformazioni dell'idea di testo e la sovversione del ruolo dell'autore.

Le implicazioni di questi processi di convergenza intermediale sono riprese e ampliate nel capitolo dedicato a letteratura, cinema, media (Minuz – Giovannetti: 337-363) che esamina l'evoluzione storica e teorica delle relazioni tra letteratura, media e cultura visuale alla luce dei concetti di cultura convergente elaborata da Jenkins (2006), di *transmedia storytelling*, e dei nuovi studi sull'adattamento per approdare alle più recenti esperienze di *social reading* e di testualità espansa. Alcuni dei concetti e dei prodotti digitali esaminati in questa sezione sono oggetto di attenzione anche nell'ultimo capitolo, dedicato alle *Digital Humanities* (Ciotti – Pianzola: 477-496), che si sofferma sulla rappresentazione formale del testo, la sua analisi, la critica computazionale, il *distant reading*. Anche in questo caso, in riferimento alle «nuove testualità digitali» (Pianzola: 488), vengono ripresi in esame i concetti di autorialità e di lettore nella cultura partecipativa.

Tra i domini del sapere che si intersecano con la letteratura e con i suoi oggetti di indagine, il primo a essere affrontato è l'antropologia, con l'intento di valorizzare «la relazione fondante nelle scienze umane e nelle scienze del testo, [...] una relazione dialogica [...] fra due soggetti che si interpellano a vicenda nella loro alterità» (Bonafin: 370-371). L'exkursus attraverso molteplici autori provenienti da scuole diverse – quali Lotman, Turner, Iser – consente in questo caso di rimarcare come, pur muovendo da prospettive diverse, questi studi convergano sulla valorizzazione del «potenziale evolutivo della letteratura, la sua analogia con il processo rituale, [...] la sua capacità di esplorare mondi alternativi» (383).

Sempre nell'ambito delle contaminazioni metodologiche interdisciplinari, i successivi capitoli prendono le mosse dallo *spatial turn* avvenuto nell'ambito delle scienze umane e sociali e dal *narrative turn* in ambito medico. La svolta narrativa è tra gli effetti della valorizzazione della storia del paziente all'interno della relazione di cura nel contesto culturale postmoderno, e sta alla base della fioritura di nuove forme di «co-autorialità, a cui il medico partecipa» contribuendo all'assemblaggio delle «varie componenti della storia» del paziente (Loddo: 393). Le patografie qui esaminate (Loddo: 387-410) sono uno degli ambiti di convergenza tra gli ambiti disciplinari medico e letterario, narrazioni autobiografiche di cui vengono evidenziati alcuni schemi e nuclei contenutistici quali la manifestazione dei sintomi, il colloquio con il medico, le terapie, le ripercussioni sull'identità e sulla dimensione relazionale.

La «rimonta [...] dello spazio» (Iacoli: 413) rispetto al tempo dalla seconda metà del Novecento – uno spazio concepito non più come «vuoto inerte» ma come «attivo e pieno» – ha portato in primo piano la necessità di approcci inediti alla nuova percezione spazio-temporale. Anche in questo caso, il contributo coniuga una necessaria panoramica storico-teorica intorno alle diverse prospettive geoletterarie con l'indagine applicativa intorno ad alcuni casi specifici: la prima parte valorizza il dialogo tra geografia e letteratura e le più recenti operazioni cartografiche anche in ambito storico-letterario, per soffermarsi in seguito sulla proposta teorica geocritica di Westphal, mentre i casi

specifici di analisi tra geografie reali e finzionali si focalizzano soprattutto sul paesaggio e sul territorio, quest'ultimo letto in relazione anche ai più recenti apporti dell'ecocritica e dell'"ecologia letteraria" (Iacoli: 411-428).

I due capitoli dedicati agli studi di genere esaminano alcune delle questioni portate alla ribalta dalle scienze sociali, dagli studi giuridici (Romeo: 433-456) –, dai *Women's Studies* e dall'incontro con il decostruzionismo (Storini: 457-475). Entrambi i saggi si incentrano su apporti teorici e metodologici che pongono al centro il concetto di "differenza" dei soggetti sociali, culturali e politici: l'approccio intersezionale – che ha origine in seno agli studi di diritto – si basa sulla necessità di considerare «l'interazione delle diverse oppressioni» in base ai diversi «assi di dominio (classe, razza, colore, orientamento sessuale, religione, nazionalità, cittadinanza, età, abilità, e così via)» (Romeo: 434), mentre i *Women's Studies* vengono considerati soprattutto in relazione al contributo dato alla destrutturazione del concetto di canone letterario, inteso quale campo di «*tensione teorica*» tra «pretesa normativa» e condizione di provvisorietà e contingenza (Storini: 458).

Questo volume, che sin dal titolo suggerisce l'intento di tracciare dei percorsi tra teoria e comparatistica, vanta indubbiamente il pregio di riuscire a risultare omogeneo nel coniugare l'approccio storico con quello teorico e metodologico. In questo senso, anche il capitolo sull'evoluzione della letteratura comparata come ambito disciplinare (Sinopoli: 261-286) – dalle sue radici settecentesche alla più recente storiografia comparatistica – offre un prezioso bilancio su alcune delle questioni cardine di questo campo di studi, quali il canone e la letteratura mondiale, anche in relazione alla storiografia letteraria e a una didattica della letteratura «realizzata in prospettiva transnazionale» (Sinopoli: 267).

In riferimento a un pubblico di studenti che stanno muovendo i primi passi nei loro studi di teoria e comparatistica letteraria è inoltre pregevole, tra gli studi raccolti in questo lavoro, l'attenzione alla cultura materiale così come all'aspetto ludico della fruizione e della creazione letteraria, insieme all'approfondimento di alcuni concetti focali della riflessione teorica più recente – tra i più presenti quello di dispositivo –

e di alcuni ambiti disciplinari che tanto influsso hanno avuto nello sviluppo di nuovi approcci metodologici, le neuroscienze *in primis*. L'esito è quello di restituire una visione vitale di quest'area di studi, in costante evoluzione anche grazie alla sua capacità di attingere e porsi in dialogo con campi del sapere tradizionali ed emergenti.

Tra i risultati apprezzabili vi è inoltre la molteplicità di punti di convergenza, seppur nella pluralità di voci intervenute in questo lavoro: le aree di intersezione tra i vari contributi – soprattutto intorno al rapporto tra letteratura e nuovi media o sui concetti di autorialità e lettura – consentono infatti un'analisi attraverso differenti prospettive che ne valorizza il processo di revisione in corso nella riflessione teorica odierna.

L'autrice

Claudia Cao

Si occupa di riscritture, adattamenti, relazioni intermediali e narrativa femminile. È membro del comitato editoriale di *Between*.

Email: claudia.cao96@gmail.com

La recensione

Data invio: 15/03/2022

Data accettazione: 30/04/2022

Data pubblicazione: 30/05/2022

Come citare questa recensione

Cao, Claudia, "Stefania Sini – Franca Sinopoli (eds.), *Percorsi di teoria e comparatistica letteraria*", *Straniamenti*, Eds. S. Adamo – M. Pusterla – N. Scaffai – D. Watkins, *Between*, XII.23 (2022): 476-485, www.betweenjournal.it

Natascia Tonelli – Simone Giusti

*Comunità di pratiche letterarie.
Il valore d'uso della letteratura
e il suo insegnamento*

“QdR / Didattica e letteratura”, Torino,
Loescher, 2021, 112 pp.

Esiste in italiano, non so se altrettanto diffuso in altre lingue, un modo di dire riferito di solito all'apprendimento delle lingue straniere, ma che dice molto della nostra scuola in generale. È un'espressione forse (fortunatamente) in arretramento negli ultimi anni, tuttavia credo sarà capitato a chiunque di sentir dire a qualcuno di avere un “inglese scolastico”. O magari di leggerlo in un cv o di doverlo scrivere o affermare egli stesso. Avere un inglese scolastico significa ammettere di non essere in grado di partecipare a una conversazione in quella lingua né di riuscire a seguire il telegiornale della BBC, pur essendo, o essendo stati al tempo della scuola, a proprio agio con la conoscenza della grammatica e della storia letteraria, talvolta persino nella lettura silenziosa di opere in lingua originale. L'effettivo valore di questo tipo di apprendimento lo si legge nell'imbarazzo, più o meno marcato, che quasi sempre si accompagna a questa confessione. Avere un inglese scolastico significa in pratica essere stati promossi in inglese, non raramente una delle materie più difficili ed esigenti, ma non aver acquisito alcuna familiarità con l'inglese. L'aggettivo 'scolastico' diviene sinonimo di conoscenza nozionistica e schematica, inutile persino nelle occasioni d'uso più comuni, lontana anni luce dal dettato costituzionale per cui la scuola dovrebbe contribuire a «rimuovere gli ostacoli di ordine

economico e sociale, che, limitando di fatto la libertà e l'eguaglianza dei cittadini, impediscono il pieno sviluppo della persona umana e l'effettiva partecipazione di tutti i lavoratori all'organizzazione politica, economica e sociale del Paese» (art. 3 della *Costituzione*). Né il problema riguarda solo le lingue straniere. I 'saperi', tutti, isteriliscono, una volta ridotti a 'materie' scolastiche, ciascuna con il suo buon manuale, una programmazione fossilizzata su abitudini tanto consolidate da apparire irrinunciabili, una progettazione didattica non meno immutabile (e a larga prevalenza istruttivista), ancorata a una valutazione di fatto rigidamente sommativa e condotta con criteri impliciti e arbitrari.

In *Comunità di pratiche letterarie. Il valore d'uso della letteratura e il suo insegnamento* ("QdR / Didattica e letteratura", Loescher 2021) Simone Giusti e Natascia Tonelli affrontano il problema in riferimento all'insegnamento della letteratura, la quale, pur essendo una disciplina da sempre centrale nel curriculum scolastico – o forse proprio per questo – è anch'essa ampiamente investita da questa 'scolasticizzazione' neutralizzante e invalidante. I due autori muovono nella direzione di una riflessione su ciò che a scuola da sempre si fa per riscoprirne le ragioni profonde – a quale scopo si insegna quel che si insegna? – e trovare proprio lì dove abbiamo smesso di guardare, condizionati da abitudini che ne ingabbiano le potenzialità, lo slancio per un cambiamento convincente e, crediamo, potenzialmente efficace. Non tanto fare 'altro', dunque, ma fare meglio e più consapevolmente.

Il libro, di agile lettura, si compone di tre capitoli, preceduti da un'introduzione programmatica. L'introduzione esplicita la proposta attorno alla quale ruota l'intero libro: si può migliorare l'insegnamento letterario se se ne ridefiniscono priorità e modalità a partire dall'idea che il valore precipuo della letteratura consista nel permettere, a chi ne fruisca con passione e competenza, un'esperienza proficua «per la crescita e per una profonda trasformazione delle persone» e tale da aumentare «la loro possibilità di fare esperienze significative e, anche, di dare un senso alla loro esperienza» (10). La produttività di tale approccio è manifesta nella sua immediata connessione logica con due importanti risultati. Il primo è una rinnovata aderenza al dettato costituzionale che impone alla scuola il compito di contribuire al pieno

sviluppo delle persone. L'insegnamento della letteratura e la sua centralità nei curricula scolastici trovano una concreta ragion d'essere nel garantire agli studenti l'accesso a una quota dello straordinario repertorio di significative esperienze simulate depositato nelle opere letterarie di ogni tempo, e di conseguenza la motivazione e gli strumenti per tornare ad attingervi autonomamente. Il secondo risultato è che questo inquadramento teorico del problema taglia fuori la 'querelle', tanto comune quanto deprimente, fra tradizionalisti e innovatori: gli uni, maggioritari fra gli insegnanti, arroccati sulla riproposizione di una storia letteraria canonica e nozionistica; gli altri indotti talvolta, dalla volontà di mettere in discussione quelle abitudini, a ridimensionare la portata degli studi letterari a favore di ambiti e studi apparentemente più in sintonia con l'epoca contemporanea. La via indicata da Giusti e Tonelli si propone invece di (ri)portare al centro dell'insegnamento scolastico la letteratura quale essa 'canonicamente' è, con la decisiva avvertenza però di valorizzarla non in virtù del suo prestigio culturale o della tradizione scolastica, quanto della sua qualità, davvero essenziale, di consentire ai lettori un'esperienza in grado «favorire l'empowerment' delle persone, dando loro un maggior controllo sulla propria vita e sulle proprie scelte» (67).

Di precisare i contorni dell'esperienza della letteratura e di apprezzarne le potenzialità intrinseche, non di questa o quell'opera ma dell'esperienza in sé, si occupa il primo capitolo. Il procedimento seguito dagli autori si distingue per il fatto di ricavare le caratteristiche distintive di tale esperienza dalla lettura di due opere letterarie, entrambe molto note e, specie la prima, di indiscutibile rilevanza canonica. È una scelta opportuna sia perché incentra il discorso su un'idea del letterario effettivamente iscritta nei testi, e non estrapolata da questa o quella proposta teorico-critica, sia perché ribadisce come il cambiamento di cui qui si discute riguardi lo sguardo e il metodo con cui ci si avvicina all'insegnamento piuttosto che i suoi oggetti. Il primo testo di riferimento è il racconto cornice del *Decameron*: la vicenda dell'onesta brigata è eletta nel libro a modello per eccellenza dell'esperienza letteraria. Nella sua rilettura del racconto boccacciano, Natascia Tonelli ne sottolinea il carattere intrinsecamente comunitario, reso possibile, in

un esercizio consapevole e solidale della propria libertà, dalla disponibilità dei partecipanti all'ascolto reciproco e al rispetto delle regole societarie. In questo quadro si integrano ottimamente le considerazioni che Simone Giusti trae dalla lettura di *Oltranza oltraggio* di Andrea Zanzotto. Nello spazio relazionale che si crea quando un'«onesta brigata» dà vita a una comunità interpretante di fruitori letterari può compiersi, come suggeriscono le scelte stilistiche e strutturali della poesia, una lettura resa densa di senso dalla disponibilità del lettore «a rimandare il momento della comprensione», nella consapevole attesa di «una comprensione di volta in volta diversa [...] nel rispetto dei diversi stili cognitivi e delle condizioni materiali in cui avviene la fruizione», ma pur sempre «senza mai rinunciare all'impresa» (37). Salvaguardare e valorizzare la peculiarità di una tale disposizione, impegnata ma non impaziente, impensabile nella comunicazione ordinaria, può e deve essere l'obiettivo di una rinnovata didattica della letteratura.

Il *Decameron* è ancora una volta il riferimento di partenza, nel secondo capitolo, per osservare quali avanzamenti l'esperienza della letteratura sia in grado di favorire nei suoi fruitori e in che modo. Scritto programmaticamente ad uso delle lettrici, affinché potessero compensare con la lettura la loro esclusione da altre occasioni esperienziali, il capolavoro di Boccaccio non solo rappresenta l'archetipo di una proposta formativa veicolata dall'uso della letteratura, ma contiene nel suo vasto campionario di storie e personaggi il modello ideale della «donna cresciuta e formata alla lettura del *Decameron*: resa perciò consapevole delle potenzialità di quegli strumenti, è in grado di adottarli e utilizzarli» (48). Il caso specifico preso in esame è quello di Lisa, la protagonista della novella X.7, capace di salvarsi da un'esiziale passione amorosa solo trasferendo il suo sentimento in racconto e poesia; la prospettiva di acquisire nella pratica della letteratura informazioni e strumenti utili a gestire al meglio la propria vita vale però per ogni potenziale lettrice e lettore. La parte centrale del capitolo è dedicata a una nutrita – forse persino troppo – rassegna critica di riferimenti teorici che saggiano e confermano il potenziale trasformativo dell'esperienza letteraria. Il risultato è un 'reading' ben centrato, utile a

fornire al lettore un efficace quadro bibliografico di orientamento e validi spunti per successivi approfondimenti. Si va dagli universali antropologici della svolta bioculturale praticata da Michele Cometa e Mario Barengi, alle strategie testuali di interazione con il lettore indagate da Umberto Eco e Marco Caracciolo, dal concetto di «riuso letterario» elaborato da Franco Brioschi, agli studi sull'esperienza estetica condotti da Jean-Marie Schaeffer, alla riflessione di Martha Nussbaum sull'«intelligenza narrativa». In un accorto bilanciamento di teoria e pratica, l'ultima parte del capitolo è dedicata a illustrare alcune proposte metodologiche che traducono in concreto gli spunti teorici introdotti fin qui e che possono costituire, per la non piccola quota di insegnanti tra i potenziali lettori del volume, concreti modelli per la propria progettazione didattica. Particolarmente efficaci in tal senso la sintesi delle proposte di Bruno Falchetto e il resoconto sul Writing and Reading Workshop della Columbia University e le esperienze italiane ad esso ispirate.

L'ultimo capitolo, infine, si preoccupa di proiettare la proposta intessuta nei capitoli precedenti entro il contesto effettivo della scuola italiana, segnato da un'incapacità apparentemente cronica di realizzare sul piano della pratica didattica delle innovazioni di sistema – che siano i tentativi laboratoriali delle «educazioni» negli anni Settanta o quello odierno della didattica per competenze – e da un deficit impietoso nei risultati di apprendimento, specie fra gli studenti provenienti da un contesto povero e svantaggiato sul piano socio-culturale, largamente maggioritari nelle scuole tecniche e professionali. È in particolare a queste scuole che Giusti e Tonelli intendono rivolgere la loro proposta didattica, persuasi che proprio «gli istituti tecnici e professionali possono essere il campo di prova di un approccio alla letteratura di tipo esperienziale, basato sui fondamentali dell'esperienza letteraria – la lettura, la scrittura e la condivisione dei testi – e molto attento al conseguimento dei risultati di apprendimento previsti dagli specifici indirizzi di studio, tenendo ferma la finalità generale di favorire lo sviluppo personale dei nuovi cittadini» (90). A contesti scolastici non liceali si riferiscono le testimonianze raccolte in questo capitolo su alcune

'best practice' di didattica esperienziale della letteratura e, ancora, la raccolta di progettazioni didattiche offerta ai lettori nell'ultima sezione.

L'orientamento, che affiora soprattutto nell'ultima parte del libro, a favore dell'adozione di una didattica esperienziale della letteratura in particolare negli istituti tecnici e professionali è un punto che merita di essere discusso. Da un lato, ben si comprende l'urgenza di attivare in quei contesti forme innovative di didattica, che permettano di ridurre (quanto prima!) la distanza crescente tra i discenti e una pratica autenticamente gratificante della letteratura. Dall'altro, la proposta di una più spiccata differenziazione dell'insegnamento della letteratura tra licei e non licei, pur avanzata con le migliori intenzioni, mostra il fianco al rischio di aggravare ulteriormente il divario già esistente, di finire per peggiorare ed abbassare, anche quando si intenda a buon titolo differenziare. Invece, i punti di forza della proposta di Giusti e Tonelli, i suoi fondamenti teorici, le sue radici che affondano nella lezione viva ed essenziale delle opere letterarie, sono tali da non precluderne né l'estensione ai licei né, eventualmente, una proficua integrazione con differenti metodologie didattiche.

L'autore

Giovanni Vito Distefano

Giovanni Vito Distefano ha conseguito il Dottorato di ricerca in Studi filologici e letterari, indirizzo Italianistica, presso l'Università degli Studi di Cagliari, con una tesi sulla filosofia della poesia di Leopardi. Tra le sue pubblicazioni su Leopardi, la monografia *Percorsi dell'immaginazione e della conoscenza nelle Operette morali di Giacomo Leopardi* (con A. Cannas, Nerosubianco, 2016). I suoi interessi di ricerca si estendono inoltre allo studio dell'immaginario europeo della modernità e allo studio degli adattamenti, con una particolare attenzione per gli adattamenti a fumetti di opere letterarie. In questi ambiti, ha curato per *Between* i numeri tematici "Immaginare l'impossibile. Percorsi della creatività tra letteratura e scienza" (2019,

Natascia Tonelli – Simone Giusti, *Comunità di pratiche letterarie* (Giovanni Vito Distefano)

con F. D’Intino e L. Boi) e “Spaced out. Lo spazio nel fumetto” (2018, con M. Guglielmi e L. Quaquarelli). Dal 2016 insegna materie letterarie nei percorsi di istruzione degli adulti di secondo livello destinati agli studenti ristretti del carcere di Oristano.

Email: gianvito.distefano@gmail.com

La recensione

Data invio: 15/03/2022

Data accettazione: 30/04/2022

Data pubblicazione: 30/05/2022

Come citare questa recensione

Distefano, Giovanni Vito, “Natascia Tonelli – Simone Giusti, *Comunità di pratiche letterarie. Il valore d’uso della letteratura e il suo insegnamento*”, *Straniamenti*, Eds. S. Adamo – M. Pusterla – N. Scaffai – D. Watkins, *Between*, XII.23 (2022): 486-492, www.betweenjournal.it.

Dorena Caroli
De Amicis in Russia.
*La ricezione nel sistema scolastico zarista
e sovietico*

“Biblioteca di testi e studi. Scienze dell’educazione”,
Roma, Carocci, 2020, 223 pp.

Libro modulare e composito, quello di Dorena Caroli, storica dell’educazione dell’Università di Bologna, degno senz’altro di interesse, per più motivi, primo fra tutti il ricorso, di prima mano, a fonti primarie e critiche russe e sovietiche di difficile accesso per gli italianisti, come per gli studiosi della letteratura per l’infanzia e della storia della scuola del nostro Paese, motivati a espandere le proprie conoscenze sulla disseminazione culturale, in diverse tradizioni nazionali e nel tempo, dell’opera di De Amicis. Un filone, questo, peraltro ben attestato e ripercorso dall’autrice, con l’apporto di utili spunti bibliografici, in un paragrafo del primo capitolo, riguardante “La traduzione dei libri per l’infanzia tra influenza letteraria e ‘*transfert culturale*’” (33-37).

A livello generale, Caroli prospetta l’articolata serie di materiali da lei interpellati in maniera precisa, senza omettere di riferire ai non specialisti un quadro storico, storico-pedagogico e storico-editoriale accurato. Una semplice considerazione dell’assetto del libro, e del contenuto dei capitoli, permette di vederne la caratteristica strutturazione multiforme. Da una parte, l’ipotesi storico-comparativa, documentaria, poggia su una condivisione dei materiali che da subito si propone come chiara e puntuale – e a tal fine contribuisce in maniera la ponderata e approfondita introduzione. D’altro lato, la modularità sopra

accennata: i capitoli si costituiscono in blocchi informativi in buona parte fruibili autonomamente; l'indice verte in tal modo su diversi oggetti e diversi gradi di approfondimento di questioni storico-educative e comparative complesse. Ai riscontri sulle prime traduzioni in russo delle opere di De Amicis e alla loro contestualizzazione nella letteratura popolare e nel contesto storico-politico della Russia di fine Ottocento e dei primi anni del nuovo secolo segue un capitolo, il secondo, di storia della scuola: una sintesi dei progetti politici di trasformazione e consolidamento delle strutture educative, dalle riforme di Caterina II e Alessandro I, alla politica di russificazione delle scuole aperte dalle minoranze alloglotte, intensificatasi lungo gli anni Ottanta dell'Ottocento («A cominciare col regno di Alessandro III, infatti, la scuola fu considerata uno strumento di assimilazione dell'identità nazionale ai fini del consolidamento del sentimento nazionale, inteso come categoria costitutiva dell'identità russa», 86), sino a giungere alla legge sull'istruzione nazionale del 3 maggio 1908 con la quale venne sancito per la prima volta «l'obbligo dell'istruzione elementare e quella che può essere definita l'avocazione del suo finanziamento allo Stato, in particolare al ministero dell'Istruzione, in modo simile a quello che in Italia fu previsto dalla legge Daneo-Credaro del 4 giugno 1911» (83-84). Emerge, dall'ampia trattazione storica, il quadro di un'istruzione policentrica e plurilingue-multiculturale, di squilibri (persistenti) fra città e villaggi, di arretratezza organizzativa, a livello dei centri burocratici, e nuclei di sperimentazione, come pure impulsi alla modernizzazione.

Il carattere panoramico del capitolo lascia poi spazio alla centratura problematica sul ruolo primario e capillare di mediazione culturale svolto dalle edizioni Posrednik ('Intermediario', per l'appunto), sorto dall'intuizione di Tolstoj di pubblicare «buoni libri alla portata degli strati popolari» (101). Viene in luce, nella rilevanza assoluta del progetto di educazione popolare condotto dall'editrice, il profilo di Ivan I. Gorbunov-Posadov, che, divenutone redattore capo nel 1897, promosse una importante collana di testi per bambini e ragazzi, e traduzioni di classici volti a esaltare valori morali e umanitari, solidarietà fra i popoli, lotta alle diseguaglianze. Il capitolo contempla inoltre la riflessione

filosofico-pedagogica di Gorbunov-Posadov, e la visione etica della scuola e della relazione educativa fra maestro e insegnante propugnata dalla rivista «L'educazione libera» (1907-1918).

Dopo questi episodi “di contesto”, il libro riprende in mano, in maniera ferma, la barra dell'analisi comparativa che riporta a De Amicis e alla sua produzione di ambientazione scolastica, sulla quale si concentrano i restanti tre capitoli. Dove a guidare la verifica è il concetto, ripreso dallo storico delle civiltà Michel Espagne, di *transfert* culturale, e nello specifico *transfert* letterario (11, 13), quest'ultimo di particolare utilità «per cogliere appieno le operazioni di traduzione, di adattamento testuale o iconografico e di riscrittura» (29) da De Amicis.

Proprio nel segno di un generale adattamento, a più livelli, è da intuire la prima, pronta traduzione, del 1889, a firma V. Krestovskij (dietro cui si celava l'esperta scrittrice Chvoščinskaja), la quale opera offrendo «un modello ideale di scuola per le relazioni sociali che si instauravano fra i personaggi, adulti e bambini (maestro, alunni e genitori)» (144), e al contempo omettendo riferimenti a monarchi ed eroi risorgimentali, censurando le scene troppo drammatiche, intrise di critica sociale, in ogni caso vellicando i gusti dei lettori, «ai quali veniva risparmiato il sentimentalismo melodrammatico, considerato più adatto alla letteratura popolare, nel pieno rispetto dei canoni ideologici della monarchia zarista» (146). Le versioni che seguirono, nel giro di pochi anni – 1892, la più aderente, per completezza e fedeltà, all'originale, a cura di Peskovskij; 1898, per opera di Anna Ul'janova, sorella di Lenin; nuove versioni, l'ultima delle quali fortemente ridotta, del 1904, 1909, 1912 e 1913 – trasmisero letture ancora adattate, mirate, che venivano ciò nonostante a esprimere la particolare fortuna di De Amicis in Russia, la rispondenza della scuola egualitaria raccontata al suo interno, e di una «nuova cultura dell'infanzia» (142) ai programmi di istruzione elementare obbligatoria, alla volontà di portare unità e in un contesto dominato ancora da differenze sociali ed etniche (così nelle scuole delle grandi città).

Caroli si sofferma sulla lettura “tolstoiana” di Ul'janova, autrice di un ulteriore racconto, *Caruso*, che andava a inserirsi nell'edizione di *Cuore* per i tipi di Posrednik, e quindi «imitatrice» (157) di De Amicis, a

questi ispiratasi anche nel suo libro per l'infanzia, *L'amicizia nel mondo degli animali*, del 1901, per fare ritorno a *Cuore*, nel '28, pubblicando un'antologia di cinque racconti, contenente il proprio *Caruso*, *La fanciulla che salvò il treno* di Cordelia e tre racconti mensili del libro di De Amicis (*Naufragio*, *L'infermiere di Tata*, *Al di là dell'Oceano*). I bambini e le bambine che vi comparivano esemplificavano la dedizione «al sacrificio per il bene altrui, alla perseveranza nello studio e al coraggio», offrendo «dei modelli alle giovani generazioni sovietiche, la cui aspirazione principale sarebbe dovuta essere il lavoro proletario e collettivo» (161), e misurando così l'avvenuta risemantizzazione – non l'ultima di quelle destinatele – dell'opera deamicisiana nel passaggio alla lingua russa.

I due ultimi capitoli, difatti, allargano il raggio dell'indagine su De Amicis nel mondo zarista e sovietico, oltre la pur esemplare vicenda degli adattamenti di *Cuore*. Due racconti costituiscono i *case studies* al centro dei rispettivi capitoli: *La maestrina degli operai*, anch'esso prontamente tradotto, nel 1895, per impulso del Comitato dell'alfabetizzazione di San Pietroburgo e a opera di Aleksandra Grigor'evna G. Karrik, rientra docilmente nel piano di un «rinnovato impeto a favore dell'acculturazione della popolazione rurale nei villaggi» (176), e si presta, nell'adattamento/rielaborazione di Majakovskij, *La signorina e il teppista*, a incarnare una precisa visione della società, organica al progetto politico bolscevico di alfabetizzazione delle masse: la signorina di città viene ritratta nella sua progressiva acquisizione di consapevolezza del proprio ruolo educativo, ben contestualizzato nel periodo di "espansione" della scuola zarista, vista come «spazio collettivo in un'ottica di promozione sociale, [...] coerente con la nuova mentalità»; d'altro lato, gli alunni adulti, frequentatori delle osterie, «apparivano disorientati e inclini alla violenza, lontani dalla coscienza politica e dagli ideali collettivi» (181).

Il figlio del reggimento, per concludere, già volto in russo da un traduttore di *Cuore*, A. P. Repina, nel 1904, si accorda bene al problema e al profondo significato simbolico dei bambini orfani, che popolavano le strade sovietiche, «al contempo vittime e ideali della Rivoluzione bolscevica: vittime per aver perso i genitori nella tempeste rivoluzionaria, ideali proprio perché, senza legami con il passato,

offrivano l'occasione di sperimentare nuove teorie pedagogiche nelle istituzioni educative statali» (189). Il romanzo omonimo che Valentin Kataev trae nel 1944 dal racconto deamicisiano prende i tratti di una riscrittura patriottica rispondente in pieno «al modello educativo prevalente, veicolato anche dai libri di scuola, nei quali le scene di guerra evocavano la memoria collettiva di un paese che aveva dimostrato la sua superiorità militare nella sconfitta del nazismo, al costo di milioni di vittime» (204).

Il capitolo, e con esso il libro, si chiude sulla nuova traduzione (da parte di Valentina Davidenkova), nel 1958, di *Cuore*, in chiave di rilancio per una scuola sovietica «uscita dalla fase dello stalinismo, durante la quale l'istituzione aveva perso i principi della cultura educativa rivoluzionaria» (206), e per la quale il modello educativo, il progetto sociale rappresentato da *Cuore* appare nuovamente particolarmente funzionale – con le consuete sforbiciature e riformulazioni dei titoli dei capitoli che i diversi adattamenti del romanzo nel tempo si sono trovati ad assecondare. Questo in attesa, conclude Caroli, che le giovani generazioni russe scoprano finalmente una versione integrale e aderente ai contenuti originari del classico italiano per l'infanzia.

Il contributo dell'autrice, frattanto, in chiave di una originale e competente storia comparata della letteratura per l'infanzia, ha posto le basi per uno studio fondato della vicenda traduttiva; ci ha permesso di mettere in luce, per piani prospettici diversificati e sempre sottoposti a una cura ammirevole, nei dati portanti come nei dettagli, la lunga storia degli adattamenti di *Cuore* e del De Amicis narratore di scuola – la capacità, propria appunto del classico, di parlare, ispirare, esortare a imitazioni e rifacimenti, e finanche, nel caso in questione, di prospettare a un popolo inediti e stimolanti modelli educativi e di felice interazione nello spazio scolastico, e nella società a venire.

L'autore

Giulio Iacoli

È professore associato di Critica letteraria e letterature comparate all'Università di Parma. Ha dedicato monografie alla rappresentazione dello spazio e del paesaggio nella contemporaneità, a D'Arzo, Celati, Tondelli. Si è occupato inoltre della rappresentazione dell'insegnante in Mastronardi, Rasori, e nella narrativa e nella drammaturgia europea contemporanea. Già fondatore e coordinatore dell'organo "Compalit Scuola", al momento, con Diego Varini e Carlo Varotti sta curando un volume su rappresentazioni dell'agire educativo e intrecci fra letteratura italiana e storia dell'educazione (*Le parole che formano*, Mucchi 2022). Con Federico Bertoni dirige la collana "Sagittario. Discorsi di teoria e geografia della letteratura" (Cesati).

Email: giulio.iacoli@unipr.it

La recensione

Data invio: 15/03/2022

Data accettazione: 30/04/2022

Data pubblicazione: 30/05/2022

Come citare questa recensione

Iacoli, Giulio, "Dorena Caroli, *De Amicis in Russia*. La ricezione nel sistema scolastico zarista e sovietico", *Between*, XII.23 (2022): 493-498, www.betweenjournal.it

Gino Ruozzi, Gino Tellini (eds.)
Didattica della letteratura italiana.
Riflessioni e proposte applicative

“Letteratura italiana. Testi, Studi, Strumenti”,
 Firenze, Le Monnier Università, 2020, 270 pp.

La riflessione sulla didattica della letteratura italiana si arricchisce di un nuovo volume, *Didattica della letteratura italiana. Riflessioni e proposte applicative*, curato da Ruozzi e Tellini, all’interno della collana “Letteratura italiana. Testi, Studi, Strumenti” promossa e coordinata dall’Adi, l’Associazione degli Italianisti, e dall’Adi-Sd, cioè la sezione dedicata alla didattica della stessa associazione. Il volume si rivolge agli insegnanti delle scuole superiori e agli studenti universitari dei corsi di *Didattica della letteratura italiana*, e raccoglie ben diciotto capitoli. Questi, sono organizzati in quattro parti, che inquadrano questioni didattiche da diverse prospettive.

La prima parte, intitolata “Istituzioni”, presenta al lettore lo *status quaestionis* su alcuni argomenti dibattuti dalla letteratura italiana, come la periodizzazione, i generi letterari, il canone, la letteratura dell’Italia unita, la metrica e il ruolo delle biografie degli autori. Se, come scrivono i curatori nella premessa, «occorre comunicare una letteratura fatta anche di tecnica, fatta di competenza erudita, fatta anche di nozioni storiche, ma quel tanto di tecnica e di erudizione che si rendono necessarie e funzionali a trasmettere i valori conoscitivi» del testo (xii), allora questa prima parte è il luogo di discussione di quei valori, dove sono esposti i prolegomeni necessari ad ogni prassi didattica.

Con la seconda parte, invece, intitolata “Convergenze”, come un libro di Ceserani dedicato ai contatti tra la letteratura e le altre discipline, entriamo più nel vivo della prassi didattica, attraverso anche alcune

proposte declinabili in classe. Il decimo capitolo, ad esempio, scritto da Vincenzo Caputo e Pasquale Sabbatino, indaga il rapporto tra la letteratura e le arti figurative, non attraverso le riflessioni teoriche ma concentrandosi su pragmatiche proposte didattiche. La prima prevede un percorso dedicato ai ritratti dei letterati. Se, come visto nel capitolo 6 scritto da Gino Tellini, «all'insegnante compete l'accorto impiego dei dati biografici a fini interpretativi» (74), in questo lavoro possono essere d'aiuto non solo i documenti storici, ma anche i ritratti elaborati dalla tradizione pittorica. Caputo e Sabbatino propongono ad esempio un percorso focalizzato sul volto di Dante, seguendo la tradizione ritrattistica che da Sandro Botticelli e Raffaello Sanzio giunge alle rielaborazioni romantiche, quando «discutere del volto di Dante significò [...] discutere della giovane Italia» (133). Un percorso che permette di muoversi su diversi piani temporali, e che, aggiungiamo noi, darebbe l'opportunità di mostrare allo studente che ogni rappresentazione della storia della letteratura è di per sé tessa storicizzata, necessariamente parziale, in qualche modo narrativa, e volta dunque a lumeggiare alcuni elementi della tradizione a scapito di altri. Un modo, insomma, per accettare il manuale osservandolo però con un occhio critico. La seconda proposta prevede, invece, un vero e proprio percorso intermediale, portando in classe le rappresentazioni pittoriche del *Furioso* e della *Liberata*. Un primo momento di riflessione potrebbe focalizzarsi sul ruolo attivo dell'artista, sulla sua capacità di «reinventare ciò che ha letto, scegliendo pose, atteggiamenti e variazioni» (140). Un secondo, invece, potrebbe concentrarsi sulla creazione di un vero e proprio immaginario comune attraverso la diffusione non solo di raffigurazione alte dei poemi, come nei cicli di affreschi di Niccolò dell'Abate nella Villa Zucchini Solimei di Bologna, ma anche e soprattutto di quelle basse, in ceramiche, vassoi, piatti, che hanno contribuito a una diffusione non solo qualitativamente ma anche quantitativamente estesa del poema e delle loro raffigurazioni. Un lavoro di questo tipo, oltre ad aiutare lo studente ad assimilare la lezione letteraria attraverso un confronto con la grammatica visiva, potrebbe aprire anche ad una riflessione sul modo in cui l'immaginario culturale si costituisce in epoche diverse attraverso prodotti verbali e visuali.

L'immagine, dunque, potrebbe essere uno strumento proficuo non solo per intrecciare legami e affinità con il percorso di storia dell'arte, ma anche per riflettere su processi culturali e particolari opere letterarie. A questo proposito, considerando il secondo ineludibile libro per la scuola secondaria, Caputo e Sabbatino propongono anche un percorso sulla raffigurazione dei *Promessi Sposi* ad opera di Francesco Gonin, che potrebbe essere calato all'interno dell'analisi di alcuni celebri passi del romanzo.

La terza parte, intitolata «Percorsi, tecnologie didattiche, inclusione», offre molto materiale su cui lavorare. Il capitolo di Aldo Maria Morace, dedicato a temi e percorsi da affiancare «al tradizionale studio della letteratura per segmenti storico-culturali» (161), offre alcuni spunti didattici piuttosto dettagliati, replicabili all'interno della classe. Il percorso dedicato alla poesia, ad esempio, inizia, quasi provocatoriamente, da una canzone d'autore, e in particolare dalla lettura di *Auschwitz* di Francesco Guccini. Dopo un'analisi che mette in luce aspetti semantici e retorici (che dimostrano come anche produzioni contemporanee si avvalgano di strutture metriche ed espedienti stilistici desunti dalla tradizione), Morace propone un notevole balzo storico all'indietro, fino a *Donna de Paradiso* di Jacopone da Todi, dove «la violenza flagellante esercitata sul corpo indifeso» (163) ci mostra una seconda trasfigurazione poetica di un altro doloroso momento storico. Infine, l'ultimo passo, conduce a *Il sogno del prigioniero*, tratto dalla *Bufera e altro* di Eugenio Montale. Il testo, dopo una lettura che non ne contempli il titolo, mostrerebbe agli studenti «una resilienza all'orrore attraverso il sogno di un contatto fantasmatico con una indefinita presenza femminile, custode e simbolo dei valori della civiltà occidentale» (164). Si tratta, dunque, di un percorso poetico attraverso la storia e la sofferenza umana. Solo un esempio tra i moltissimi possibili, che però ha il merito di attingere a materiale contemporaneo per raggiungere prodotti comunemente percepiti come estremamente lontani. La definizione di un percorso, che si insinua in una lunga e florida corrente di didattica tematica (basti ricordare il manuale *Il materiale e l'immaginario* di Remo Ceserani e Lidia de Federicis), pur allontanandosi dalla monodirezionalità diacronica, permetterebbe di

scoprire le radici che legano l'attività poetica a fondamentali momenti storici dell'umanità, catturando anche l'attenzione dello studente con percorsi inattesi che abbiano nella contemporaneità un punto di partenza o di arrivo.

Tra gli altri meriti del libro, oltre a quello di avanzare in alcuni capitoli delle proposte in grado di vivacizzare la pratica didattica e di approfondire temi e testi importanti attraverso percorsi esorbitanti al monodirezionale andamento diacronico (ricordiamo ad esempio il capitolo sull'Educazione interculturale scritto da Mizzotti, Olini, Sclarandis, o quello sugli strumenti informatici redatto da Magherini), vi è quello di portare all'attenzione del lettore il dibattito sulla didattica inclusiva, molto diffuso all'interno della glottodidattica e ancora poco discusso nel campo degli studi letterari.

Didattica della letteratura italiana, per concludere, rappresenta un'occasione per introdurre nuovi strumenti per la prassi didattica di oggi, ma anche per ripensare, anche dalle fondamenta, l'insegnamento della letteratura italiana di domani.

L'autore

Simone Marsi

Simone Marsi è attualmente assegnista di ricerca presso l'Università di Parma, dove ha conseguito un dottorato di ricerca in Scienze filologico-letterarie, storico-filosofiche e artistiche con una tesi sul canone della letteratura italiana nei manuali scolastici per la scuola secondaria (1861-1945). Tra i suoi interessi di ricerca la letteratura italiana contemporanea (Rebora, Satta, Gadda) e la storiografia letteraria, cui ha dedicato alcuni saggi.

È membro del gruppo di ricerca ELICom, che si occupa di inclusività nell'ambito della didattica.

Email: simone.marsi@unipr.it

La recensione

Data invio: 15/03/2022

Data accettazione: 30/04/2022

Data pubblicazione: 30/05/2022

Come citare questa recensione

Marsi, Simone, "Gino Ruozzi, Gino Tellini, *Didattica della letteratura italiana. Riflessioni e proposte applicative*", *Straniamenti*, Eds. S. Adamo – M. Pusterla – N. Scaffai – D. Watkins, *Between*, XII.23 (2022): 499-503, www.betweenjournal.it

Margareth Amatulli

Scatti di memoria.

Dispositivi fototestuali e scritture del sé

Pesaro, Metauro, 2020, 226 pp.

I generi discorsivi del *récit de vie* sono fra quelli che, storicamente, hanno più facilmente accolto e dialogato con la fotografia, inserendola materialmente al proprio interno o usandola come strategia immaginativa o formale nei modi più svariati. Non stupisce, allora, che proprio sul dispositivo (auto)biografico (con tutti gli sconfinamenti del caso) si siano soffermate molte delle discussioni critiche recenti sul fototesto, in particolar modo in ambito francese. All'interno di questo panorama di studi si inserisce il bel saggio di Margareth Amatulli, *Scatti di memoria. Dispositivi fototestuali e scritture del sé*, che attraverso l'analisi serrata di quattro casi di studio (*Reliques* di Henry Raczymow, *Le Voile noir* di Anny Duperey, *Y penser sans cesse* di Marie NDiaye e *Mes bureaux* di Jean-Philippe Toussaint) ragiona sul complesso nesso fra identità, memoria e proprietà formali del vasto genere autobiografico nell'*extrême contemporain* (o, quanto meno, negli ultimi trent'anni: le opere prese in considerazione sono pubblicate fra il 1992 e il 2011). Il volume è organizzato in sei capitoli: a una introduzione di stampo teorico e metodologico seguono quattro capitoli di analisi (e interpretazione) dettagliata, ognuno dedicato a un testo, e che sono ugualmente occasione per sollevare delle problematiche di carattere generale; chiude, infine, il libro un breve capitolo conclusivo che giustifica e ribadisce i legami profondi fra gli esempi utilizzati all'interno di un discorso critico su memoria autobiografica e visualità fotografica: «Le singole letture dei testi», dichiara nell'introduzione

l'autrice, «metteranno in luce lo statuo dell'immagine lavorata dalla scrittura: oggetti di culto e di adorazione come reliquie in Raczymow; corpo dei genitori defunti da riesumere e oggetti transizionali in Duperey; pretesto per non dimenticare la Storia in Ndiaye; tentativo, solo all'apparenza ludico, di fermare il tempo in Toussaint. Nelle diverse variazioni, tutte le fotografie sono tracce mnestiche che la scrittura mette in moto» (34).

Il lavoro critico di Amatulli procede, per dichiarata volontà metodologica, per scarti: dalla convinzione che le opere verbo-visive siano costruite (e vadano interpretate) su una «poetica dell'*entre-deux*» (24), è soprattutto questo spazio *fra*, questo luogo aperto dall'incontro di diverse istanze a essere passato in rassegna, e approfonditamente letto dall'autrice (e non a caso è proprio in termini geometrico-spaziali, seguendo un'indicazione di Jean-Pierre Montier, che si invita a ragionare sul dialogo inter-semiotico): che sia lo scarto aperto dal «corpo a corpo senza vincitori» (16) attuato da letteratura e fotografia, o quello che si dispiega nelle dinamiche memoriali lette e rintracciate nelle quattro opere (e forse nessun altro termine può essere usato data la differenza, in termini formali, visivi, materiali): la ricerca di una memoria che non si lascia colmare, l'esposizione del vuoto e del silenzio in *Reliques*; l'amnesia e il rapporto con il trauma e il lutto (e l'elaborazione dei regimi di rappresentabilità) in *Le Voile noir*; lo scontro fra la memoria-lingua e il corpo-identità in quello strano poema-racconto che è *Y penser sans cesse*; infine la stratificazione della memoria personale nell'infra-ordinario di *Mes bureaux*. A tenere insieme quattro testi così diversi fra di loro c'è, innanzitutto, una concezione della scrittura fotografica e dell'autobiografia visiva, ripresa e rielaborata a partire dalle note posizioni di Roland Barthes, come tanatografia, declinata tanto in senso individuale, quanto collettivo nel racconto, nel ricordo, della Shoah, e letta quasi in termini antagonisti (si legge, a p. 30: «Mi sembra che a orientare lo sguardo verso l'immagine sia sempre una memoria che cerca di sfidare la morte»). Proprio l'immagine viene interpretata come uno dei mediatori del discorso sull'Olocausto, inserendosi all'interno di un complesso dibattito sulle immagini della Shoah (e basti pensare, in questo senso,

a *Immagini malgrado tutto* di Georges Didi-Huberman, in aperta polemica con Gérard Wajcman e Élisabeth Pagnoux). Proprio su questa possibilità di rappresentabilità e ricordo, su questa possibilità di immagine-memoriale sono costruite alcune delle proposte più interessanti del libro di Amatulli, a partire dalla necessità di rinvenire nuovi paradigmi interpretativi che sappiano superare e rivedere la fortunatissima formulazione di Philippe Lejeune rispetto al patto autobiografico (e quindi all'autobiografia come genere). Sono proprio il tema della morte e la presenza delle fotografie a creare dei continui sconfinamenti del genere in una direzione di autobiografia obliqua, di *décalage*, di sperimentazione strutturale e formale sulle forme del racconto di vita – e sembra quasi, suggerisce fra le righe Amatulli, che uno dei modelli per questo tipo di produzione contemporanea potrebbe essere Georges Perec, richiamato come modello di confronto che aiuta a stabilire anche delle precise genealogie storico-letterarie e inserire questi discorsi critici in una prospettiva che non dimentichi la *longue durée* della storia letteraria, come pure molto spesso avviene in questi ambiti di studio. Non interessa all'autrice, in questo caso, ipotizzare o sostenere una precisa filiazione (che senz'altro sarebbe interessante indagare più a fondo, anche al di là del caso specifico di Perec e che potrebbe coinvolgere la più vasta eredità degli sperimentalismi letterari secondo-novecenteschi proprio in ambito verbo-visivo), ma suggerire dei termini di raffronto per meglio mettere a fuoco il problema della sperimentazione formale su quel genere, o concetto, che sulla scia di un importante "manifesto" del 1983 di Gilles Mora e Claude Nori viene definito «photobiographie» e che pure stenta a trovare una chiara definizione (anche per la costante con-fusione che nelle opere analizzate avviene fra l'auto- e la biografia): «Le immagini», scrive Amatulli, «concorrono a rimodulare il genere autobiografico in originali e contaminate poetiche narrative, contribuendo all'estensione dei suoi, già di per sé ampi, confini disciplinari» (14). L'attenzione principale della critica è rivolta, allora, a indagare le modalità attraverso cui scrittura e fotografia si influenzano a vicenda, nella consapevolezza, ormai radicata (o che si vorrebbe radicata) all'interno degli studi di cultura visuale, che in un fototesto l'immagina e la parola

non dicono semplicemente la stessa cosa. Particolarmente interessante, in questo senso, è la lettura proposta di *Y penser sans cesse* di NDiaye, dove il discorso mette continuamente in relazione lo stile visivo delle fotografie di Cointe e le particolarità della scrittura di NDiaye: così le articolazioni tra «stasi e movimento, immagine e proiezione» create da Cointe sono rinvenute anche in una pratica di semantizzazione del «modello ottico delle foto» (145) e che pure non esaurisce i due regimi discorsivi che entrano, semmai, in dialettica più che in dialogo. Allo stesso modo, l'analisi svolta su *Le Voile noir* di Anny Duperey è funzionale a mostrare come linguaggio e immagine possano collaborare alla ricostruzione di uno sguardo altro, che trascende quello dell'autrice/narratrice e quello delle foto d'archivio. In questo modo – così come nel caso di *Reliques* – l'analisi si fa anche occasione di ragionare su due questioni centrali per chi si occupa di fototesti: il ruolo dell'immagine d'archivio e il conflitto di autorialità che necessariamente ha luogo nel momento in cui si utilizzano delle fotografie scattate da altri. Nel caso di Duperey il problema riguarda in particolare il tentativo di recuperare lo sguardo paterno, il gesto umano che ha scattato le foto, per «appropriarsi indirettamente del genitore» (95). Proprio il tentativo di ricostruzione di uno sguardo consegnato inevitabilmente all'oblio della storia segnala come la dinamica memoriale possa essere adeguatamente interpretata, come fa Amatulli, solamente nella consapevolezza di avere a che fare con dei processi ri-creativi e che pur tuttavia non inficiano lo statuto di realtà autobiografica di cui si fanno portatori. E si tratta, come spesso emerge implicitamente dal discorso dell'autrice, di una questione che travalica la singola poetica: la scrittura che continuamente interroga l'immagine per ricreare uno sguardo-altro-da-sé sembra essere una delle caratteristiche che con più evidenza si ritrovano nelle pratiche autobiografiche degli ultimi decenni (e con alcuni capifila illustri, come la *Lettura di un'immagina*, poi *Nuovo romanzo di figure*, di Lalla Romano).

Infine, particolarmente apprezzabile nel discorso condotto da *Scatti di memoria*, è la costante attenzione ai dati materiali, a quelle che sono state definite «retoriche del layout», nella consapevolezza che in un fototesto il modo in cui la pagina è graficamente e visivamente

Margareth Amatulli, *Scatti di memoria* (Giuseppe Carrara)

organizzata è uno dei principali produttori del senso – basti leggere, fra le altre, le pagine dedicate a *Mes bureaux* di Toussaint, pubblicato da Amos edizioni in italiano, e che sarebbe interessante mettere a confronto con altre opere che sfruttano un'organizzazione strutturale simile, come *Autoritratto nello studio* di Giorgio Agamben e *Asterusher* di Michele Mari (con le fotografie di Francesco Pernigo), per aprire ancor di più il campo così precisamente delineato da Amatulli, approfondendolo in una direzione internazionale.

L'autore

Giuseppe Carrara

Insegna Critica e Teoria della Letteratura presso l'Università degli Studi di Milano. È autore delle monografie *Il chierico rosso e l'avanguardia. Poesia e ideologia in Triperuno di Edoardo Sanguineti* (Ledizioni, 2018) e *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto* (Mimesis, 2020); con Laura Neri ha curato il volume *Teoria della letteratura* (Carocci, 2022).

Email: giuseppe.carrara@unimi.it

La recensione

Data invio: 15/03/2022

Data accettazione: 30/04/2022

Data pubblicazione: 30/05/2022

Come citare questa recensione

Carrara, Giuseppe, "Margareth Amatulli, *Scatti di memoria. Dispositivi fototestuali e scritture de sé*", *Straniamenti*, Eds. S. Adamo – M. Pusterla – N. Scaffai – D. Watkins, *Between*, XII.23 (2022): 504-509, www.betweenjournal.it

Antonio Gargano (ed.)
*Le maschere del picaresco. Storia di un
 personaggio e di un genere romanzesco*

“Studi di letterature comparate”,
 Pisa, Pacini, 2020, 272 pp.

La storia che «a partire da una certa data» ha portato il romanzo a diventare «il genere in cui si può raccontare qualsiasi storia in qualsiasi modo» (così G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011: 29), a essere la forma letteraria che «afferma la centralità degli individui singolari» (*ibid.*: 366) e che «introyetta [...] l’oggettiva frammentazione del mondo in mondi» (*ibid.*), è una storia passata attraverso fasi di dissimulazione. «Il romanzo non osa uscire allo scoperto, appare schernendosi dietro dei sì e dei no», scriveva Francisco Rico (*Il romanzo picaresco e il punto di vista*, Ed. A. Gargano, Milano, Bruno Mondadori, 2001: 3) pensando a un momento che per Mazzoni costituisce una «soglia simbolica» (2011: 87-91), quel periodo intorno al 1550 in cui si riscopre il romanzo greco, escono i primi trattati sul “romanzo” in Italia (in quegli anni il termine si riferisce soprattutto all’*Orlando furioso*) e va in stampa un’opera come il *Lazarillo de Tormes*.

Il *Lazarillo*, appunto: un testo in cui «la persona è l’unico criterio di verità» (Rico 2001: 39), in cui «non ci sono valori» ma «vite, e quello che serve per una magari è inutile per un’altra» (*ibid.*). C’è, c’era già molto di ciò che si sarebbe trovato alla fine della storia del romanzo – meglio: del romanzo per come lo conosciamo oggi, forma che esprime l’«assoluta relatività» (Mazzoni 2011: 399) di significati individuali che pure si percepiscono e si presentano come assoluti – ma perché queste

analogie che a posteriori si sarebbero potute riconoscere col romanzo moderno ci fossero il *Lazarillo* doveva celarle «dietro un genere letterario accettato da tutti» (Rico 2001: 3), nel caso specifico dietro il genere della lettera: solo appoggiandosi a questo genere codificato, infatti, il racconto del «caso» di Lázaro poteva «rendersi identificabile come forma letteraria» (*ibid.*: 8) ed essere narrato.

Non ancora una storia raccontata in qualsiasi modo, insomma; eppure, se non proprio una storia qualsiasi, una storia che non prevede «imprese stupende, scenari abbaglianti, alti esempi» (*ibid.*: 3-4). Ecco una prima ragione per interessarsi ai racconti delle vite dei picari dal punto di vista di chi ormai sa che non c'è evento così minimo né vita così umile che non li si possa raccontare in un romanzo, e cioè dal punto di vista – il nostro – di chi vive nell'epoca di «una democrazia narrativa» ormai da tempo conquistata (Mazzoni 2011: 245-246), la stessa epoca per la quale proprio il romanzo come forma letteraria documenta che «nulla è importante se non la vita» (*ibid.*: 289 e *passim*), come di nuovo Mazzoni ha sostenuto prendendo in prestito una formula che si legge in un saggio di D. H. Lawrence scritto nel 1925, *Why the Novel Matters*.

Ma c'è almeno un altro motivo che consente di «rinvenire le radici del moderno romanzo europeo nel genere picaresco», secondo ciò che osserva il curatore Antonio Gargano nell'introduzione al volume che qui si presenta (13): questo motivo è il “realismo”, con la cautela che pure va usata nei confronti di una categoria critica talmente «controversa» (*ibid.*) da imporre che ci si chieda se e in che modo sia lecito considerare la picaresca un genere, appunto, realista. Gargano individua una possibile risposta nella soluzione al problema offerta da Thomas Pavel (*Le vite del romanzo*, trad. it. di D. Biagi e C. Tirinanzi De Medici, Ed. M. Rizzante, Milano, Mimesis, 2015: 60), e suggerisce perciò di vedere nel romanzo picaresco un'alternativa «realista» (13) al tipo di romanzo cinque-secentesco che al contrario si potrebbe definire «idealista», quell'accezione di “romanzo” in cui rientrano i libri di cavalleria (sul cui caso nel sistema dei generi letterari del tempo cfr. G. Sangirardi, “Quanti sono i generi dell'*Orlando furioso?*”, *Allegoria*, 59,

2009: 42-55), i romanzi pastorali, le storie sentimentali, le narrazioni bizantine.

Viene presentata come inizialmente eccessiva, «perentoria» (44), e però menzionata e poi in parte ripresa (43-47), l'«audace tesi» (13) che Rico ha proposto nel *Poscritto* aggiunto a trent'anni di distanza dall'uscita in spagnolo del suo libro sul picaresco, la tesi che dal *Lazarillo* al *Guzmán de Alfarache* di Mateo Alemán si compia «il percorso che porta dalla precedente specie di finzione al romanzo classico dell'età realista» (Rico 2001: 137). Indubbiamente troppo, non fosse altro che per la difficoltà di definire in maniera univoca che cosa intenda per «età realista»; ma una tra le ultime frasi del volume di Rico avrebbe descritto con toni meno schematici, e dunque più condivisibili, una svolta storica e teorica importante per capire la posizione del picaresco in un itinerario lungo il quale il romanzo sarebbe diventato «un modello di conoscenza alternativo all'immagine del mondo propagata dalla filosofia, dalla scienza, dalla religione» (Mazzoni 2011: 17): tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento, notava Rico pensando alla Spagna del *Lazarillo* e del *Guzmán*, «si accetta con naturalezza un nuovo modo di leggere la prosa d'immaginazione, come se non fosse finzione, ma senza rigettarla per il fatto di non essere storia» (Rico 2001: 130).

Tanto basta perché debba essere ritenuta felice la scelta dell'Associazione "Sigismondo Malatesta", da tempo impegnata nella ricerca sul romanzo, di dedicare uno dei suoi convegni annuali (26-27 maggio 2017) e ora il volume che ne raccoglie gli atti – il trentunesimo della collana "I Libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta - Studi di letterature comparate" pubblicata da Pacini – alla forme di esistenza del romanzo picaresco lungo quattrocento anni di storia della letteratura occidentale, dal *Lazarillo* (1554) al *Tamburo di latta* di Günter Grass (1959). Si tratta di forme di esistenza dichiaratamente «precaria» (26), perché scopo del volume – «merito», lo definisce giustamente il curatore (*ibid.*) – è di «eludere due estreme posizioni critiche» (*ibid.*), quella di chi darebbe un'interpretazione così stretta del "genere" picaresco da farlo coincidere con i soli testi che ne sono all'origine (il *Lazarillo* e il *Guzmán*) e quella di chi sarebbe invece disponibile a

riconoscere qualcosa di picaresco in ogni racconto «genericamente realista» (*ibid.*), svincolando quindi il concetto stesso di “picaresco” dal requisito di una particolare combinazione – combinazione, appunto – di temi e di forme.

Si comprende da queste osservazioni come in gioco ci siano l'interpretazione del concetto di genere letterario e l'opportunità di servirsene per raggruppare testi che presentano almeno tante differenze quante analogie, che restano pur sempre indipendenti l'uno dall'altro. È una questione che il volume imposta bene – accogliendo peraltro anche qualche posizione esplicitamente dubitativa, come quella di Giovanni Maffei sul caso di Ippolito Nievo (“Le *Confessioni* di un picaro italiano”, 163-191) – ma che non aspira a risolvere direttamente o sistematicamente sul piano della teoria. Rispetto a questo fine, infatti, la possibile via d'uscita che Gargano propone al termine dell'introduzione rifacendosi al lavoro di Howard Mancing (“The Protean Picaresque”, in *The Picaresque Tradition and Displacement*, Ed. G. Maiorino, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 1996: 273-291), punto di partenza poi anche per uno dei saggi di argomento novecentesco, quello di Paolo Tamassia (“Metamorfosi del picaresco nel romanzo francese del Novecento: Céline e Beckett”: 217-234), è forse troppo generica e applicabile a oggetti diversi per convincere – non è caratteristica soltanto del picaresco quella di «sottrarsi a ogni tentativo di ferrea definizione» (26), di presentare una «natura massimamente cangiante» (*ibid.*) tale da suggerire di individuarne in Proteo il «santo patrono» (*ibid.*) –, ma è una soluzione che in un volume collettaneo deve essere valutata soprattutto nella sua efficacia pratica, in quanto ipotesi di lavoro che, accontentandosi di dimostrare come sia «plausibile» l'«esistenza di un genere picaresco che attraversa la letteratura nei secoli» (*ibid.*), consente poi di avviare percorsi mirati, sia teorici che tematici.

Si prestano così a essere generalizzate le considerazioni proposte da Jean-Paul Sermain nel terzo dei dieci saggi della raccolta (“Lo spettatore, il giocatore, l'avventuriero, il parvenu, il libertino. Cinque figure picaresche nel romanzo francese all'epoca dei Lumi”: 83-102): la valorizzazione del rapporto tra il romanzo picaresco e i romanzi

illuministici non punta tanto ad accertare «un'improbabile genealogia» (91) quanto a scoprire alcuni «usi selettivi» (*ibid.*) della forma originaria – nel caso del romanzo settecentesco francese, «i tratti dell'allegria, della libertà, dell'indipendenza, del gioco» (102), aspetti che relegano in uno «spazio ridotto [...] la componente cupa, dolorosa, lacerata del sostrato picaresco» (101). Altrove «le continuità, le analogie, sono massicce» (122) – lo scrive Riccardo Capoferro in “*Moll Flanders e le trasformazioni del picaresco*” (105-122) –, e proprio queste analogie sono utili a gettare luce su ciò che c'è di diverso a livello ideologico, sul «nuovo immaginario sociale» per cui spicca come «più esplicito e decisivo», nel personaggio di Moll rispetto alla figura di un Lázaro, «il desiderio di elevarsi» (110), analisi che si concentra con successo sull'intersezione tra il codice letterario e i nuovi significati di cui quel codice viene investito così come in conclusione al volume fa Maurizio Porro per *Il tamburo di latta* (“Tavoli e tribune. La storia vista dal basso nella *Blechtrommel* di Günter Grass”: 235-257). In altri casi ancora la rassegna puntuale delle caratteristiche formali e tematiche che apparentano un'opera al romanzo picaresco per come lo hanno descritto Francisco Rico nello studio ripetutamente citato e Claudio Guillén (“*Toward a Definition of the Picaresque*”, in *Literature as System: Essays Toward the Theory of Literary History*, Princeton, Princeton University Press, 1971: 71-106) prelude all'individuazione di una singola differenza che produce un rovesciamento formale e di lì ancora ideologico del possibile modello, secondo ciò che Flavio Gregori sostiene a proposito del *Barry Lyndon* (“Il picaresco eroicomico e tragicomico nel *Barry Lyndon* di William Thackeray”: 125-146), dove l'osservazione della realtà «da una prospettiva dall'alto anziché dal basso» (130), esito di una «volatile presunzione di un sé nobile che non esiste» (146), determina un destino «comicamente *antipicaresco*» (*ibid.*). E di nuovo sul «rovesciamento parodistico» (160), ma stavolta rovesciamento non tanto del romanzo picaresco originario, spagnolo, quanto della sua «rivisitazione russa» (156), si concentra Cesare G. De Michelis nel capitolo “*Le Anime morte di Gogol': da Dante a Lesage*” (149-160), lettura che tratta una questione opportunamente discussa anche in altri lavori di un volume, e cioè quella della mediazione (vi si

sofferma per esempio Valerio Massimo De Angelis per quanto riguarda il caso di Huckleberry Finn e le mediazioni inglesi settecentesche che permettono di inserire il romanzo di Twain in una tradizione che fa capo al *Lazarillo*: “«All right, then, I’ll go to hell»: la contro-morale del picaresco in *The Adventures of Huckleberry Finn* di Mark Twain”: 195-213).

Sono questi solo alcuni dei percorsi che il volume consente di affrontare grazie alla soluzione compromissoria tra le due possibili interpretazioni del genere già ricordate, l’una restrittiva – per metodo e per oggetto soltanto il saggio di Valentín Núñez Rivera dedicato alla «riflessione metaletteraria» (71) a scopo di auto-legittimazione, di «presa di coscienza di genere» (79), appunto, potrebbe sottintendere una simile accezione ristretta (“Il libro del picaresco. Vita, scrittura e coscienza di genere”: 51-79) – e l’altra più ampia, anche se nemmeno questa estesa al punto da sfumare nell’indeterminato “realismo” che di fatto farebbe rientrare il picaresco, lo si voglia o no considerare un “genere”, in un altrettanto indistinto «universo del romanzo».

Ma è proprio la questione del realismo che, una volta esaminata in qualche dettaglio – come avviene nel saggio dello stesso curatore Antonio Gargano, primo dell’elenco per ragioni di cronologia ma anche, si direbbe, di teoria (“«Mal año para *Lazarillo de Tormes...*». Ginés de Pasamonte e le origini del romanzo picaresco”: 31-47) –, permette di tornare sul punto in cui si incontrano da un lato la storia e la teoria del romanzo e dall’altro la posizione del romanzo picaresco in quella storia e in quella teoria. Ne aveva parlato Guido Mazzoni confrontando la tesi di Auerbach sul momento in cui situare l’ingresso nella scena letteraria del quotidiano, ‘das Alltägliche’, rappresentato in maniera «seria, tragica e problematica» (2011: 239), un momento che Auerbach sistema «non prima della quarta decade dell’Ottocento» (Gargano 2021: 45), e le riletture di alcuni interpreti di *Mimesis*, orientati invece ad anticipare quel passaggio e a spostarlo di luogo, dalla Francia in cui lo collocava Auerbach all’Inghilterra di Samuel Richardson (così I. Watt, *Le origini del romanzo borghese. Studi su Defoe, Richardson e Fielding*, Ed. L. Del Grosso Destrieri, Milano, Bompiani, 1976) o proprio alla Spagna del *Lazarillo*, secondo l’idea di Rico.

Mazzoni accettava la discontinuità individuata da Auerbach, sia pure riconoscendo l'«alone intenzionale di vaghezza» di *Mimesis* e la lunga durata di un processo «scandito da tappe che variano a seconda delle letterature nazionali» (2011: 239); più che confutare questa tesi, Gargano (45-47) indica alcune possibilità per conciliarla o almeno per renderla compatibile con la retrodatazione e la ricollocazione implicite nella proposta di Rico, come a dire che quest'ultima lettura non contraddice tanto la costruzione di *Mimesis* ma piuttosto la integra, colma una lacuna determinata soprattutto dalla «disattenzione» (47) di Auerbach per la letteratura spagnola (si ricorderà in proposito che “La Dulcinea incantata”, il capitolo dedicato al *Chisciotte*, mancava dall'impianto originario di *Mimesis* e fu aggiunto per la traduzione spagnola apparsa in Messico nel 1950, aspetto su cui cfr. L. Renzi, D. Pini, “*Mimesis*, il realismo e il *Chisciotte*. Osservazioni su Auerbach e la letteratura spagnola”, *Orillas*, 2, 2013: 1-53 e A. Gargano, “Cervantes, Auerbach e la «formazione di compromesso»”, *Cervantes e l'Italia. Il «Don Chisciotte» del 1615*, Ed. F. Gambin, Roma, AISPI Edizioni, 2018: 15-22).

Si tratta di una proposta che, unita alla galleria di «maschere del picaro» che pur senza costituirsi nella tradizione lineare di una genealogia attraversa quattro secoli e diverse letterature occidentali, consolida l'impressione che quella «certa data» a partire dalla quale il romanzo ha raccontato qualsiasi storia in qualsiasi modo possa essere anticipata rispetto all'idea che si ricava da *Mimesis*, o meglio che sia forse fin troppo ambizioso – ma non per questo non meritevole di ogni possibile sforzo – il tentativo di far incontrare la teoria (ancora valida) del romanzo come «genere della particolarità» (Mazzoni 2011: 366) con il modello storiografico della «frattura» (*ibid.*: 239).

L'autore

Corrado Confalonieri è ricercatore di Letteratura italiana all'Università di Parma. Si è formato in Italia e negli Stati Uniti con un dottorato in Letteratura italiana all'Università di Padova e un Ph.D. in

Romance Languages and Literatures alla Harvard University. Ha insegnato presso la Wesleyan University e ancora a Harvard, dove è stato Lauro de Bosis Postdoctoral Fellow in Italian Studies. I suoi studi si concentrano sulla letteratura del Rinascimento, sulla poesia del Novecento, sulla teoria della letteratura e sul rapporto tra letteratura ed ecologia. È condirettore di «Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione».

Email: corrado.confalonieri@unipr.it

La recensione

Data invio: 15/03/2022

Data accettazione: 30/04/2022

Data pubblicazione: 30/05/2022

Come citare questa recensione

Confalonieri, Corrado, "Antonio Gargano (ed.), *Le maschere del picaro. Storia di un personaggio e di un genere romanzesco*", *Straniamenti*, Eds. S. Adamo – M. Pusterla – N. Scaffai – D. Watkins, *Between*, XII.23 (2022): 510-517, www.betweenjournal.it

Giancarlo Alfano
Fenomenologia dell'impostore.
Essere un altro nella letteratura moderna

“Piccoli saggi”, Roma, Salerno Editrice, 2021, 225 pp.

Il frutto di un percorso diacronico accurato e affascinante, *Fenomenologia dell'impostore* di Giancarlo Alfano stabilisce sin dall'esordio il proprio protocollo di analisi. Il capitolo introduttivo è difatti dedicato a una ricostruzione millimetrica del caso Martin Guerre, dalla relazione del giudice della Corte tolosana Jean de Coras al noto e protratto impegno storiografico con il caso da parte di Natalie Zemon Davis, come pure del “sistema culturale” che, con la vicenda di Martin Guerre, viene alla luce. Con il titolo altamente indicativo del capitolo, “La scena”, l'autore fa riferimento alla preparazione, allo studio psicologico e ambientale, al travestimento necessari a *performare* un sé alterato e verosimile nei nuovi panni, artatamente ricombinato – questo è l'aspetto decisivo – secondo le attese dei destinatari, in questo caso i familiari dell'abitante del villaggio pirenaico, riapparso, sotto false spoglie, otto anni dopo.

Un passaggio argomentativo, al proposito, detta il tono, ispira le parole chiave per la prosecuzione dell'indagine: «Quello che [...] è particolarmente stimolante in questa vicenda e nel modo in cui è stata raccontata è l'insieme di finzioni, mascheramenti, dissimulazioni cui i protagonisti hanno dovuto ricorrere: finzioni, mascheramenti e dissimulazioni che non sarebbero stati efficaci, se non avessero pienamente aderito a *convinzioni, convenzioni e credenze* della comunità di Artignat» (20-21, corsivo mio).

Nel tono caratteristico dell'indagine di Alfano, «convinzioni, convenzioni e credenze» agiranno come triplice reagente, motivo

reiterato o salienza interpretativa alla base dei diversi episodi/testi scrutinati, colti nel loro impegno a ricreare e riposizionare, nelle varie epoche e culture, il cerimoniale e, appunto, la scena dell'impostura letteraria. Al proposito è significativo ritrovare, tra le pagine del suo lavoro, un'*auctoritas* ben precisa, esogena rispetto agli studi letterari, né da questi ultimi, nel nostro Paese, recepita in forma stabile: lo studio di Goffman su attori e interazioni sociali, ribalte e retroscena della quotidianità (*The Presentation of Self in Daily Life*, del '59). La teoria sociale classica di Goffman consente al critico di rintracciare, nelle pagine che chiosano la performance di frate Cipolla, e nel vivo di un capitolo che segue da vicino la proliferazione dell'arte 'specialistica' (66) dei cerretani, nell'Europa del Trecento, «[l]a questione centrale del *potere* far credere qualcosa a qualcuno [...] non come espressione di una forza coercitiva, ma come dialettica della fiducia» (63).

Lo slancio con il quale si procede verso la modernità, attenti ai variabili significati della maschera indossata di volta in volta dal nostro antieroe, stimola immediate espansioni, accostamenti a ulteriori immagini rappresentative: e questo a dirci il vigore, la continuità con cui l'impostura letteraria prolifera, sino alle forme dell'immaginario contemporaneo. Vengono allora in mente esempi a noi prossimi: la sottigliezza e le doti dell'ascolto empatico con le quali il *trickster* suburbano Dougal Douglas (o, nella versione alternativa di sé da lui stesso fornita, Douglas Dougal) si insedia, liscio come la seta, nelle grazie altrui, in *The Ballad of Peckham Rye* (1960) di Muriel Spark, o l'arte del 'pacco' sviscerata da Arpino in una reviviscenza narrativa del picaro, il protagonista fuorilegge (e, insieme a lui, nella fulminea apparizione di un maestro della truffa, lo zio Biro) di *Domingo il favoloso* (1975), che campeggia, con il suo indomito ardore truffaldino, in una grigia descrizione dell'ambiente torinese. Naturalmente la lista delle attestazioni, di per sé suscettibile di ampliamenti legati alle personali predilezioni di lettura, può benissimo per il momento richiudersi qui; al di là tuttavia del credito che si può attribuire a tali spontanei esperimenti associativi, acquisisce valore il principio unificante che organizza la *Fenomenologia*, il filo rosso dell'impostura, seguendo il quale possiamo rileggere la storia delle forme occidentali, cogliendo in chiave

comparativa problemi di caratterizzazione e narrazione, retoriche distintive, nodi storico-culturali.

Mancheremmo il segno, però, se incentrassimo la nostra analisi sulla mera raffigurazione della *metis* dell'impostore, sulle sue tante riapparizioni e diramazioni contemporanee, a testimoniarcì la funzione tutt'altro che svigorita della credulità popolare (vogliamo condurre oltre la nostra osservazione, sino a giungere all'ultracontemporaneo? Si ricorderà una scena di *Loro 2* di Sorrentino, 2018, nella quale un Berlusconi invecchiato, e comunque sempre infaticabile progettatore di sé stesso, riesce nell'intento di convincere una malcapitata casalinga di provincia, estratta a caso dall'elenco telefonico, di *avere bisogno* dell'appartamento immaginario propositole).

Siamo, con il libro in questione, dinanzi a uno sforzo interpretativo in buona parte differente, per un verso più sfumato e senz'altro più originale e raffinato: la contestuale, attenta messa in rilievo del «sistema di attese del beffato» (così nel capitolo dedicato alla recita del penitente, e in particolare nelle note sulla *gradatio* di credibile santità orchestrata da ser Ciappelletto ai danni del frate confessore; 53) è condizione prima e mossa analitica fondamentale per la definizione dei tratti salienti del beffatore; la sua identità essenzialmente contingente, parziale e relazionale chiama in causa, per vedersi comprendere, aspetti e metafore ludici o teatrali – rinviando dunque a modalità eminentemente interpersonali di espressione –, come un semplice sguardo ai titoli dei capitoli permette di osservare.

Le letture si snodano lungo un percorso fitto di suggestioni, non privo di opportune preoccupazioni didattiche, si intuisce: ognuno dei capitoli-scena, o episodi, nei quali sale alla ribalta l'impostore, viene strutturato intorno a dati essenziali dell'intreccio per catturare, si diceva, il cangiante significato delle sue diverse riapparizioni; la figura al centro dell'indagine si fa così sensibile indicatore del mutare di cultura e assetto della società. Ne sono barometri di finissima efficacia, fra gli altri, il *Cortegiano* e la "blanda" proposta di trasformarsi in impostore, rivoltagli da Castiglione – «qualcuno che sappia soddisfare le richieste diffuse senza lasciar trasparire gli aspetti più intimi della propria soggettività. Proprio il contrario di quel gioco della trasparenza con cui l'opera

sembrava aprirsi» (87) –, e, giunti all'epoca dei Lumi, l'insistenza retorica sull'autenticità del proprio discorso che in Rousseau prende le forme di una «sincerità imposturata» (140).

Possono apparire pieghe più accennate del ragionamento, sottili rivolgimenti, questi, se li si pone a confronto con la pronuncia *ore rotundo* della parola, o dell'identità, mistificatrice, dalle quali il corso dell'indagine storica prende le mosse. Si imprimono certo nella mente, a una riconsiderazione del percorso di lettura svolto, gli impostori sommi del *Decameron*, cui si è accennato, il *Lazarillo de Tormes* e la «drammaturgia della confidenza» (74) con cui Lázaro insinua una familiarità suadente con il lettore, «al tempo stesso mette[ndo] sottilmente in crisi il sistema di riferimento sul quale è impiantato il nostro mondo morale e dunque il nostro punto di vista sul mondo» (75). O ancora, il capolavoro della *reticentia* in *Othello*, nelle affermazioni suadenti di Iago, minuziosamente smontate e analizzate (riprendendo fra l'altro, e annodandola al discorso sulla sprezzatura, l'idea di Greenblatt di *improvisation*, nel caso di Iago: «la duplice capacità di sfruttare l'imprevisto e di adattare il proprio agire ai materiali disponibili nell'ambientazione: capacità che, nonostante, il suo carattere inevitabilmente 'estemporaneo', è spesso il prodotto di un''attenta' preparazione», 99); come pure l'essenza stessa del *tartufesco* messa a nudo da Molière, in un testo dal quale, nuovamente, traiamo una morale perentoria: «è il *dupe* che regge la *duperie*» (106). «Se Orgone va a messa tutti i giorni – come, altrimenti, avrebbe potuto ammirare Tartufo ogni giorno a messa? –, ai suoi occhi la devozione dell'uomo non potrà che costituirsi come una *tipicità esemplare*: i gesti di quell'uomo saranno per lui la conferma del *proprio* mondo. È lo schema interpretativo con cui Orgone si orienta nel mondo a *creare* Tartufo» (*ibid.*).

Grandi snodi dell'impostura letteraria e snodi meno vistosi e però non di minore significatività si accordano in tal modo nella costruzione del percorso critico. Dove, allora, le riprese e le soluzioni di continuità, i diversi fini e le diverse poste in gioco del travestimento disegnano una storia, sì, ma anche un'intensa messa in prospettiva teorico-culturale del problema, che viene operando aperture su fronti affini e ulteriori, intersecandone in più punti alcuni aspetti fondamentali (il tema del

doppio; il modo picaresco; la menzogna, indagata ricorrendo a più riprese alla guida salda costituita dalla *Cicatrice di Montaigne* di Mario Lavagetto), un'origine e sviluppi, nell'età moderna, quantomeno in parte comuni, per le traiettorie del picaro e dell'impostore. Non è casuale allora che, accanto a Conrad e Unamuno, il Novecento della *Fenomenologia dell'impostore* veda il ritorno forte al picaresco costituito dal *Felix Krull* di Thomas Mann, al cui interno i diversi accenni alla figura mercuriale (un «vero e proprio *Hermes-Motif*», riconosciuto dalla critica; 185) danno modo al critico, sulla scorta della lettura di Kerényi, di riconnettersi alle tracce del «briccone divino» Lazarillo (182-183).

Né è privo di significatività che l'approdo definitivo del libro al contemporaneo coincida con due parabole vuote, in certa misura preannunciate da una crisi primonovecentesca di funzionamento dell'impostura, ovvero dall'impossibilità finale di scalfire l'assetto sociale alla quale, in Mann, la permuta dell'identità di Felix e del marchese di Venosta conduce (193): *L'Adversaire* di Carrère e *El impostor* di Cercas. Le note vicende raccontate dai due libri, e i toni cui si accompagna il loro racconto, sono senz'ombra di dubbio divergenti: in un caso abbiamo la ricostruzione raggelante delle mosse del pluriomicida Jean-Claude Romand, che per tutta la sua vita matura ha inflessibilmente mentito agli altri, e in primis alla propria famiglia, che avrebbe poi sterminato, nel terrore di venire nell'imminenza posto dinanzi all'evidenza dei fatti; con Cercas assistiamo d'altra parte alla commedia di Enric Marco, dal millantato impegno antifranchista, sedicente perseguitato dai nazisti e assurto, fra la Transizione e, soprattutto, l'ingresso nel nuovo millennio, a testimone pubblico di grande rinomanza, per venire poi sconfessato dalle ricerche di uno storico, e cadere perciò in disgrazia.

E tuttavia, nel vuoto significante cui ci pongono di fronte, le due opere si toccano, ed è possibile riscontrarlo ancora una volta ricorrendo al principio che ispira la persuasiva ricerca comparatistica di Alfano, ovvero la disponibilità a credere, da parte degli altri, all'identità mistificata, e, come controparte, la capacità dell'impostore di assecondare tale disposizione alla credulità, animato da motivazioni profonde: l'impossibilità di riconoscere di non essere niente, agli occhi

del mondo come ai propri, per Romand; la perseveranza, da parte di Marco, nel cercare di «assomigliare il più possibile ai suoi simili così da riuscire a incarnarne il desiderio di riscatto» (209).

L'autore

Giulio Iacoli

È professore associato di Critica letteraria e letterature comparate all'Università di Parma. Tra i suoi lavori degli ultimi anni, la monografia *Luci sulla Contea. D'Arzo alla prova della critica tematica* (Mucchi 2017) e le curatele di *Traverser. Mobilité spatiale, espace, déplacements* (con A. Frenay e L. Quaquarelli, Peter Lang 2019), *Architetture. Forma e narrazione tra architettura e letteratura* (con A. Borsari e M. Cassani Simonetti, Mimesis 2019) e *Culture della mobilità. Immaginazioni, rotture, riappropriazioni del movimento* (con D. Papotti, G. Peterle, L. Quaquarelli, Cesati 2021). Al momento sta lavorando a una monografia su Buzzati, letto alla luce degli studi sulla mascolinità. Con Federico Bertoni dirige la collana "Sagittario. Discorsi di teoria e geografia della letteratura" (Cesati).

Email: giulio.iacoli@unipr.it

La recensione

Data invio: 15/03/2022

Data accettazione: 30/04/2022

Data pubblicazione: 30/05/2022

Come citare questa recensione

Iacoli, Giulio, "Giancarlo Alfano, *Fenomenologia dell'impostore. Essere un altro nella letteratura moderna*", *Straniamenti*, Eds. S. Adamo – M. Pusterla – N. Scaffai – D. Watkins, *Between*, XII.23 (2022): 518-524, www.betweenjournal.it

Henry Gates Jr.
*La scimmia retorica. Teoria della critica
letteraria afroamericana*

Ottotipi Edizioni, Roma, [1988] 2021, 307 pp.

All'epoca della sua prima uscita, nel 1988, il libro di Henry Gates Jr. nasceva in un contesto particolare, la cui agenda era dettata, al tempo stesso, da priorità politiche e accademiche. All'esigenza di trovare una collocazione ben riconosciuta per gli studi di letteratura afroamericana si accompagnava, nello studioso, la rivendicazione di un modello teorico che potesse rendere conto di un canone letterario tutto da costruire. *La scimmia retorica*, infatti, avrebbe dovuto fornire una solida cornice teorica allo studio della letteratura afroamericana, a partire dalle narrazioni autografe di schiavitù fino a testi letterari del Novecento molto prossimi all'anno della prima pubblicazione del volume, come i romanzi di Ishmael Reed e Alice Walker. Leggendo la prima versione integrale in italiano, recentemente licenziata da Ottotipi con la preziosa cura editoriale di Anna Scannavini, docente di lingue e letterature anglo-americane presso l'Università di L'Aquila, il lettore può constatare la riuscita del duplice intento, quello originario di Gates ma anche il non meno complesso lavoro linguistico e culturale della curatrice, immergendosi in una lettura che, oltre a proporre un ampio spettro di analisi ravvicinate dei testi letterari, indaga sulle componenti mitologiche in cui si originano le modalità discorsive della letteratura nera.

La "scimmia" del titolo inglese del volume era specificata dall'aggettivo *signifying*, che la traduzione italiana rende significativamente con "retorica". In questo modo, si chiarisce a chi

legge di quale tipo siano gli strumenti utilizzati dalla 'scimmia', cioè dall'abilità performante di usare l'intero arco della tradizione retorica classica insita nelle forme di interpretazione e revisione del testo che sono proprie degli scambi linguistici nella cultura afroamericana, inclusa quella popolare e familiare. La parola 'testo' in questo ambito va pensata non solo in versione scritta, ma come un palinsesto su cui le componenti orali della lingua vernacolare, cioè del dialetto afroamericano, hanno altrettanta dignità di quelle già scritte. Anzi, si può dire che innestandole nel corpo scritto di una tradizione letteraria ancora in formazione, attraverso personaggi che elaborano le loro storie di formazione a partire dalla possibilità di rivendicare oralmente il diritto ad una posizione meno subalterna (anche all'interno della propria comunità), gli autori afroamericani riescono a caratterizzare la propria identità, intersecando traiettorie narrative in maniera così complessa da non restare affatto indietro rispetto ai risultati conseguiti nell'ambito della tradizione bianca occidentale. Ne è riprova l'uso straordinario del discorso indiretto libero che Gates analizza negli autori selezionati.

Il testo italiano fornisce al lettore anche gli strumenti necessari per capire l'evoluzione culturale insieme alla tenuta dialogica delle tesi di Gates, negli anni che intercorrono tra la pubblicazione statunitense, le sue ristampe e la versione italiana. Il volume è corredato, infatti, dalle traduzioni di due prefazioni (una alla prima edizione, l'altra a quella della ripubblicazione per il venticinquesimo anniversario del libro), e di un'introduzione particolarmente significativa, in cui Gates racconta un episodio autobiografico che chiarisce in quale direzione sia andata la 'scimmia retorica' e in quale ambito, oltre a quello letterario, abbia trovato maggiore fortuna la pratica del *signifyin(g)*, quell'abilità linguistica performativa che costituisce il contributo più determinante del vernacolo afroamericano, la cui grafia combina il riferimento al parlato con la specificità distintiva del produrre nuovi significati. Il ricordo dello studioso riguarda la sua apparizione in tribunale come esperto linguistico della difesa di un gruppo di hip-hop accusato di "oscenità" nei testi delle canzoni. La decisione del tribunale di ascoltare il parere di Gates era basata sulla pubblicazione di un suo articolo sul

New York Times, in cui rintracciava nei testi sessisti e misogini del gruppo dinamiche espressive facenti parte integrante di una lunga tradizione di *signifyin(g)* che, attraverso la storia della letteratura inglese (da Chaucer in poi), giunge fino ai *dozens*, i battibecchi che i ragazzi afroamericani fanno ritualmente, insultandosi a vicenda e praticando stili di retorica nel loro vernacolo. L'hip-hop e l'utilizzo del *sampling*, il campionamento di melodie note o riscoperte su cui innestare le variazioni, diventano, così, il terreno su cui misurare la portata del *signifyin(g)* negli anni successivi alla pubblicazione del saggio di Gates, dove i frequenti riferimenti all'improvvisazione jazz già indicavano il significato emblematico della ripresa e della ripetizione di segmenti chiave della storia musicale afroamericana.

Questa apertura nei confronti di linguaggi altri da quello letterario è l'elemento maggiormente evidenziato dall'edizione italiana, in cui trova spazio adeguato anche la postfazione scritta da W.J.T. Mitchell per il venticinquesimo anniversario. Insistendo sul modo in cui il libro di Gates trovava eco nelle proposte di linguaggi artistici diversi, come la musica, le arti performative e quelle visive, tra cui il cinema in particolare, Mitchell sottolinea l'attitudine comparatistica della sua scrittura, del resto già dichiarata nel libro, quando Gates individua nella comparazione continua che gli autori afroamericani fanno tra le loro opere l'origine stessa del suo discorso teorico.

Di tale aspetto si fa carico anche l'introduzione che la curatrice stessa ha scritto per presentare il volume al lettore, facendo in modo che la pubblicazione italiana del libro di Gates, oltre a colmare un vuoto culturale nella storia della teoria letteraria tout court, sia anche un contributo alla svolta comparatista che ha rinnovato le prospettive degli studi di americanistica, in chiave di distanziamento dalla politica di *manifest destiny* su cui poggiava il carattere eccezionale della letteratura americana. Nella sua introduzione, Scannavini annota anche alcune debolezze del libro, implicite in un'operazione culturale di così ampio respiro come quella tentata, e riuscita, di Gates, ma lo fa inserendole in una rete di riferimenti che completano e arricchiscono la dimensione pluridisciplinare del saggio, in particolare nel settore linguistico che

tanta parte ha nel corso delle analisi dei testi citati, anche estesamente, dall'autore.

I continui riferimenti alla figura del critico e dell'interprete del testo letterario che Gates disegna anche in relazione a sé mentre è impegnato nella stesura del saggio ne rendono, senz'altro, la lettura uno spazio privilegiato per chi si occupa di teoria della letteratura e di linguistica, intesa nella sua più ampia accezione di conoscenza applicata dei fenomeni linguistici e dialettali. Ma il continuo scambio con altre aree di espressione artistica e l'apertura metodologica delle interpretazioni testuali ne fanno una lettura formativa, e non solo retoricamente, per quanti coltivano interesse per la riflessione su ogni forma artistica contemporanea, sullo sfondo di un dialogo fra passato e presente che non cessa mai di essere significativo. La componente etnica, che non deve essere messa in second'ordine, pena la perdita di quella significazione che il libro pone al suo centro, è, comunque, esplicitata in un ragionamento che non privilegia l'originalità della letteratura afroamericana rispetto a quella bianca in lingua inglese, ma ritrova le sue radici nelle influenze anonime della tradizione vernacolare «come se l'influenza collettiva senza nome fosse più legittimamente propria che non richiamarsi alla discendenza di una linea di precursori» (121).

L'autore

Vincenzo Maggitti

Vincenzo Maggitti è ricercatore di Lingue e Culture Anglo-americane presso l'Università di Roma Tre. Ha conseguito il dottorato di ricerca in Scienze Letterarie (Letterature Comparete) a Roma Tre e si occupa della relazione fra la letteratura e altri media. Ha pubblicato due monografie. *Lo schermo fra le righe. Cinema e letteratura del Novecento*, Napoli, Liguori, e *The Great Report. Incursioni tra giornalismo e letteratura*, Mimesis, Milano e diversi articoli su riviste letterarie specialistiche (*Letterature d'America*, *Contemporanea*) e su riviste on line (*Between*, *Arabeschi*). I saggi più recenti sono su Frankenstein come icona (pubblicato su *Ocula*) e su due riscritture (teatrale e cinematografica) di un romanzo di Steinbeck (online sul sito di *Iperstoria, Journal of American and English Studies*).

Email: vincenzo.maggitti@uniroma3.it

La recensione

Data invio: 15/03/2022

Data accettazione: 30/04/2022

Data pubblicazione: 30/05/2022

Come citare questa recensione

Maggitti, Vincenzo, "Henry Gates, Jr., *La scimmia retorica. Teoria della critica letteraria afroamericana*", *Straniamenti*, Eds. S. Adamo – M. Pusterla – N. Scaffai – D. Watkins, *Between*, XII.23 (2022): 525-529, www.betweenjournal.it.

Anna Maria Babbi –
Alberto Comparini (eds.)
La letteratura e altri saperi.
Influssi, scambi, contaminazioni

Roma, Carocci, 2020, 239 pp.

Ciascuno dei saggi che compongono *La letteratura e altri saperi* (Carocci, 2020) meriterebbe un approfondimento *ad hoc*, data la complessità e la problematicità scientifica con la quale nel volume si ragiona sull'intersezione fra la pratica letteraria e gli altri – diversi – saperi.

Il senso dell'operazione risiede, in tutta evidenza, in quanto scrive Raffaella Bertazzoli nella sua introduzione: «In questo gioco di rimandi, la letteratura si presenta come ambito di un'ermeneutica in due sensi: sia come luogo dell'immaginario e del possibile, abitato da contaminazioni tematiche e da ibridazioni culturali, sia come terreno di scambio con altre discipline, alle quali offre strumenti interpretativi che le sono propri» (9). Da un lato, dunque, la letteratura è un'operazione linguistica ed estetica in grado di addurre senso al discorso scientifico: un vettore in grado di fornire ricchezza interpretativa e profondità storica alle scienze con le quali essa si relaziona. Dall'altro, costituisce un oggetto prismatico le cui densità semantica e complessità di articolazione necessita di differenti punti di vista, metodi e sguardi scientifici. Al fondo c'è forse l'ispirazione filosofica di un libro di Remo Ceserani del 2010, dal titolo *Convergenze* (Milano, Bruno Mondadori, 2010), qui ricordato da Rosalba Galvagno in cui lo studioso affrontava «il rapporto stretto tra conoscenza e narrazione, tra modi particolari di descrivere, giudicare, interpretare le azioni umane e le forme della rappresentazione letteraria degli stessi». Non è tuttavia sempre semplice scindere le due operazioni: la riflessione metodologica su quanto la

scienza possa dare all'ermeneutica e la riflessione su quanto, nella pratica scientifica comune, siano insite forme di comunicazione assimilabili alla letteratura. Nei saggi le due valutazioni critiche si sovrappongono spesso, in un processo di eterogenesi dei fini che rende tuttavia la lettura del volume stimolante e l'impianto generale del testo felicemente discorsivo. L'impressione è quella di un orizzonte comune, pur nell'ambito di un'inevitabile problematicità derivante dai molteplici fronti aperti e delle strade di ricerca imboccate.

La raccolta si divide in due parti: l'una (*Rapporti di convergenza*), maggiormente improntata alla riflessione interdisciplinare generica (filologia e letteratura, lirica e storia, antropologia e critica letteraria, etc.); l'altra (*Lecture di convergenza*) più applicativa ed ermeneutica. Nel primo saggio Claudio Galderisi si interroga sul ruolo della filologia come pratica interpretativa. Galderisi parla, a tal proposito, di un circolo ermeneutico 'variabile': la filologia, sorta di ponte fra l'*intentio operis* e il lettore, sarebbe in grado di correggere, attraverso la propria mediazione, le premesse materiali attraverso le quali si innesca il processo interpretativo del testo. Ne emerge un'idea della filologia, in tal senso, non solo basilare per la pratica critica, ma «sussidiaria» (27) della letteratura stessa; una «scienza *in fieri*» (*ibid.*) il cui compito non può limitarsi alla conoscenza accurata del testo all'interno del proprio contesto storico, ma deve includere una mediazione con l'universo interpretativo dei lettori, senza abolire la distanza storica fra oggetto culturale e destinatario. Di un tenore simile l'intervento seguente, di Salvatore Renna, che si configura come una riflessione di carattere metodologico legata soprattutto alla *Reception Theory*, tenendo conto dei più recenti contributi sulla critica della ricezione: tra questi, quello di Ika Willis, che ha tentato di sistematizzare le intuizioni della scuola di Costanza, fino a concludere che «fare studi sulla ricezione significa porsi di fronte al testo dal punto di vista dei lettori, che possono reagire ad esso nelle maniere più disparate» (33). Si ripercorre la storia di una tale pratica critica, e Renna riprende la fondamentale «dicotomia interna agli studi sulla ricezione introdotta da Jaus», che ebbe il merito mettere in dubbio «lo statuto ontologico del testo» (34), costringendo i lettori «a storicizzare il proprio orizzonte ermeneutico, giungendo in questo

modo a una valorizzazione profonda della *diversità* emergente dal confronto fra antichità e modernità» (*ibid.*). È sulla base di questa accentuazione della dimensione performativa del testo, includente – con pari dignità d’oggetto di studio – tanto il punto di arrivo della comunicazione letteraria quanto il testo di partenza, che il saggio poi passa in rassegna le possibilità tematologiche e intertestuali di un dialogo, come quello fra antichità e modernità, che ha visto autori come Charles Martindale e Mieke Bal ripensare la storia dei testi, giungendo all’assunto della Hutcheon per cui «versioni diverse del testo coesistono orizzontalmente, non verticalmente» (36). Se i primi due contributi si interrogano essenzialmente intorno a un rapporto interdisciplinare in senso stretto, l’interesse dell’intervento di Massimo Natale su lirica e storia sta probabilmente invece nel tentativo di ridefinire – almeno parzialmente e in modo circoscritto al loro rapporto – lo statuto di due pratiche culturali poste, per così dire, in fecondo conflitto, come la poesia e la storia. Centrale nell’impianto interpretativo è un celebre passo dell’*Estetica* di Hegel per cui la «concezione prosaica» della realtà si contrapporrebbe a quella “poetica”, poiché la prima «considera la vasta materia della realtà secondo la connessione *intellettuale* di causa ed effetto», mentre la lirica coglierebbe «la rappresentazione originaria del vero, un sapere che non separa ancora nei dettagli l’universale, né contrappone l’una all’altro legge e fenomeno, fine o mezzo» (47). Questa premessa è l’abbrivio di un *excursus* storico in cui lirica e storia si rileggono e si reinterpretano vicendevolmente, laddove la prima cerca di inglobare nella sua intuizione – creativa e atemporale – il flusso degli eventi storici. Ciò avviene o tramite un senso sofisticato dell’erudizione, cui vengono assimilati, con diverse sfumature, T.S. Eliot e Kavafis o, ad esempio, tramite la tensione simbolica e l’allegoria, come nei casi di Montale o Baudelaire. Interessante, da ultimo, la sottile distinzione ripresa da Didi-Huberman fra ‘anacronismo’ e ‘antistoricismo’, poiché il primo si opporrebbe all’ultimo in quanto singolare forma di storicismo, in grado, attraverso arditi salti temporali, di ritrovare coerenza fra l’ispirazione poetica e la profondità storica. I saggi che chiudono la prima sezione, di Cangiano e Castellana, hanno tagli molto diversi, ma tendono a un fine comune. L’uno ripercorre il mito della comunità

(*Gemeinschaft*) nella storia intellettuale di destra fra Italia, Francia e Germania a cavallo fra Otto e Novecento; l'altro pone al vaglio critico i risultati di un intreccio consolidato fra metodi diversi come quelli della critica letteraria e dell'antropologia. Se il primo ha un taglio erudito e strettamente documentario a proposito delle parabole intellettuali prese in considerazione, il secondo, di notevole respiro teorico, è più riflessivo sul piano del metodo. Entrambi però ottengono il risultato di mostrare fertili possibilità di accostamento fra modelli disciplinari diversi, chiarendo quanto la convergenza sia effettivamente auspicabile se non necessaria, e potenzialmente virtuosa. Venendo ai saggi dal taglio più ermeneutico e applicativo, quello di Comparini si distingue per un felice approccio fenomenologico a tre classici novecenteschi (Sartre, Fenoglio, Böll), dimostrando perspicuamente quanto categorie di analisi elaborate un secolo fa in *Essere e tempo* possano ed anzi debbano essere riprese e ripensate per una riflessione di carattere estetico-letterario. L'analisi si incentra sulle conseguenze estetiche del rapporto fra azione e dislocazione nello spazio, in cui il soggetto, fenomenologicamente inteso, ridefinisce la propria coscienza sulla base di una corretta analisi del proprio orizzonte percettivo. Ma quest'ultimo lavoro sembra avere in comune con altri testi di questa raccolta la centralità della riflessione estetica sul fatto letterario, che in ultima analisi potrebbe essere il vero *proprium* disciplinare della ricerca letteraria, nel suo convergere con altre forme di pensiero. È quel che sottolinea Moretti, riprendendo un saggio di Steiner, a proposito del concetto di *Stimmung* come fondamento della comparazione: esso è inteso come una traccia di un'origine comune a fenomeni estetici diversi, da mettere pertanto fra loro in relazione; è però anche la premessa teorica, se si vuole, di interventi incentrati sul rapporto fra letteratura e psicanalisi come quelli di Bottiroli e di Galvagno. In entrambi i saggi si fa leva su nozioni psicanalitiche per rinvenire, nell'analisi letteraria, alcune delle conseguenze di carattere estetico-filosofico cui ci ha posti innanzi questo sapere novecentesco. Se infatti Bottiroli insiste molto sul desiderio come una componente della realtà psichica in grado di trascendere le determinazioni del contesto, e rinviene i prodromi di questa intuizione psicanalitica in testi come *Memorie dal sottosuolo* o *Moby Dick*, Galvagno ritrova la nozione

dalla realtà, ci risulta inatteso confrontarci con una visione decisamente meno pericolosa, se non positiva, dei mezzi digitali. Ma non si tratta di un ottimistico giudizio personale dell'autore, quanto del risultato di approfondite dimostrazioni che, capitolo dopo capitolo, evidenziano la natura superficiale di un giudizio eccessivamente negativo.

Iniziamo dalle relazioni. I mezzi digitali hanno cambiato drasticamente il modo in cui le viviamo? Per rispondere a questa domanda Acerbi ricorda il lavoro dell'antropologo Robin Dunbar: «the social brain hypothesis suggests that there is a relationship between these two facts: primates evolved their large brains to manage the intricacies of the social interactions within their groups» (1). Il numero di relazioni che siamo in grado di intrattenere, dunque, sarebbe proporzionale alla grandezza del nostro cervello, e si attesterebbe, secondo Dunbar, attorno alle 150 (con un margine di errore di 50). Questo dato è il punto di partenza di un'indagine sulle interazioni umane attraverso i social, che si dimostrano, sorprendentemente, in linea o addirittura al di sotto di quelle offline. Interessante anche il dato spaziale: la maggior parte delle comunicazioni avvengono tra persone che si trovano geograficamente prossime, e che dunque intensificano online contatti già avvenuti offline. Ma se il mondo digitale non ha cambiato drasticamente le nostre relazioni con amici e familiari, ci ha permesso di reperire informazioni al di fuori dal nostro circolo di conoscenti, ampliando le nostre fonti a miliardi di persone raggiungibili in un clic (19).

Anche soffermandoci sul modo in cui scambiamo informazioni, abbiamo non poche sorprese. Ricordando anche un esperimento condotto assieme al professor Jamie Tehrani dell'Università di Durham, volto a definire se la diffusione di citazioni fosse da legare al prestigio del personaggio storico cui erano attribuite (erroneamente) o al contenuto delle frasi, Acerbi dimostra come l'influenza di pochi individui famosi nella trasmissione culturale non sia assoluta e acritica, ma anzi mediata da molti fattori, tra i quali la competenza dell'individuo agli occhi del fruitore. Come conclude saggiamente l'autore, «the possibility of copying inadequate or dangerous cultural traits is real, but it may also be that, un-expectedly, we become more attuned to signals

psicanalitica di fantasma già *in nuce* nella poetica ovidiana delle *Metamorfosi*. Un'operazione simile di archeologia del sapere sembra compierla, infine, Nicolini con il suo scritto su Proust: anche se la disciplina con cui la letteratura entra in convergenza non è più la psicanalisi, ma di nuovo la filosofia, emergerebbe, dalle pagine proustiane, una definizione di amore in grado di dialogare col pensiero di Wittgenstein, Pascal e Derrida (questi tra gli autori presi in considerazione). «Si evince così come la spinta a cercare la verità non solo emerga da un contenuto noetico, ma trovi in questo stesso contenuto il proprio oggetto [...] ovviamente non essendo dedotta da leggi universali o transtoriche, ma essendo il prodotto della contingenza, questa verità non è eterna, ma resta al contrario aggrappata alla contingenza che l'ha creata» (202). In tal senso l'amore descritto da Proust si pone quasi come un'alternativa alla conoscenza filosofica, con cui condivide la tensione alla *noesis*, ma non l'ambizione universalistica, rimanendo così legato alla labilità delle intermittenze del cuore. Chiude il volume, infine, un intervento di Simone Rebora che getta uno sguardo al futuro della ricerca discutendo i risultati delle *Digital Humanities*, in particolare nel campo della analisi, classificazione e studio delle emozioni in letteratura (*Sentiment Analysis*). Registrando una feconda crescita di questo campo tematico d'indagine, il saggio pone in evidenza indubbi vantaggi dell'uso di strumentazioni elettroniche e della critica computazionale, senza esimersi dall'additare, ove necessario, riduzionismi mascherati o velleità di onniscienza: «L'analisi computazionale di un fenomeno diventa possibile quando gli esseri umani hanno trovato un accordo nell'identificarlo [...]. Chiedendo a ricercatori, studenti e amanti della letteratura di annotare i testi, mettendo alla prova teorie esistenti e facendo emergere tendenze generali, il sogno di costruire una "macchina ermeneutica" condivisa, guidata dalla comunità di ricerca, potrebbe non essere così difficile da realizzare» (225).

L'Autore

Luca Marangolo

Docente a contratto di letterature comparate all'Università di Napoli Federico II. Ha ottenuto un dottorato di ricerca all'Università di Roma Tre, ha pubblicato numerosi saggi e interventi e partecipato a numerosi progetti di ricerca; è stato Visiting Scholar all'Università della California (Berkeley).

La recensione

Data invio: 15/03/2022

Data accettazione: 30/04/2022

Data pubblicazione: 30/05/2022

Come citare questa recensione

Marangolo, Luca, "Anna Maria Babbi, Alberto Comparini (eds.), *La letteratura e altri saperi. Influssi, scambi, contaminazioni*", *Straniamenti*, Eds. S. Adamo – M. Pusterla – N. Scaffai – D. Watkins, *Between*, XII.23 (2022): 530-535, www.betweenjournal.it

Alberto Acerbi

Cultural Evolution in the Digital Age

Oxford, Oxford University Press, 2020, 247 pp.

All'interno della produzione libraria accademica, dedita spesso all'iper-specializzazione e al costante avanzamento della conoscenza all'interno dei ristretti recinti disciplinari, non è mai semplice imbattersi in un volume dove la severità metodologica della ricerca scientifica è usata per dirimere questioni socialmente urgenti. *Cultural Evolution in the Digital Age*, con un tono spesso frizzante ed esempi pratici, che permettono di comprendere passaggi concettualmente densi e soprattutto di evidenziare la pervasività della materia trattata nella nostra vita, dimostra infatti come le teorie e le riflessioni dell'evoluzione culturale possano aiutare a comprendere l'influenza dei mezzi di comunicazione digitali nella nostra vita. Nonostante l'utilità del metodo e l'interesse della materia, il libro copre un'area di ricerca se non vuota quantomeno rarefatta, dato che raramente gli strumenti dell'evoluzione culturale sono stati utilizzati per affrontare argomenti così prossimi alla contingenza contemporanea, preferendo oggetti di indagine come il linguaggio, la religione, o altri fenomeni di lunga durata e diffusione. Un "patchwork of different theories" (xiii), dunque, applicato a un terreno di indagine sul quale tutti noi camminiamo, ma sorprendentemente ancora poco esplorato.

Non meno sorprendente è l'ipotesi che si fa largo nelle pagine del libro. Sommersi come siamo da media che ci parlano degli scandali di Cambridge Analytica, delle rivelazioni della ex dipendente di Facebook Frances Haugen sulla diffusione d'odio come strumento per attrarre gli utenti, della chiusura del profilo Twitter dell'ex presidente Donald Trump dopo l'assalto a Capitol Hill, della diffusione di fake news, della più generale avanzata dei populismi, del progressivo distaccamento

of benevolence and competence with respect to what happens in our life offline» (69). Questa affermazione finale racchiude uno dei punti di forza del libro, e dei più persuasivi. Siamo talmente abituati a pensare ai pericoli che l'era digitale rappresenta per la nostra vita online (attraverso fake news, propaganda, esempi di comportamento pericolosi), che spesso non ci soffermiamo a riflettere su quali benefici essa porti a quella offline. *Cultural Evolution in the Digital Age* funziona proprio perché è multidirezionale: analizza non solo meccanismi digitali, ma anche vicendevoli interrelazioni tra quotidianità online e offline, dimostrando, tra l'altro, come comportamenti del mondo digitale che siamo soliti giudicare negativamente non siano altro che riproduzioni di medesimi comportamenti del mondo non-digitale, e che, rispetto a questi ultimi, scontano il solo difetto di essere indicizzati, archiviati e facilmente accessibili in qualunque momento. Come Acerbi scrive a proposito del fenomeno della popolarità, «[o]nline success is strongly unequal. However the distributions we observe do not tell us that this is a specificity of the digital age: neolithic pottery decorators may have lamented the same! Neither this inequality is due to a conformist tendency or to a general tendency to prefer successful traits» (76). Gli strumenti messi a disposizione dall'evoluzione culturale offrono punti di osservazione inediti per smontare diffusi pregiudizi. Come quella a proposito della polarizzazione delle informazioni: i media digitali, infatti, sembrano essere meno polarizzati di quelli tradizionali, e, forse, il successo di contenuti estremistici è da imputare a profonde disuguaglianze sociali, e non a modalità di comunicazione online (116).

Si può così leggere nelle conclusioni: «The rise of populist movements is a problem, that parents decline to vaccinate their children is a problem, the increase (if real) of teen depression is a problem. Attributing them to social media and smartphone is easy, and mainly they become someone else's problems. The risk is that, if the target is mistaken, the problems will remain» (215).

Per questo, in apertura, ho parlato di questioni socialmente urgenti. Con rigore scientifico, poggiando i piedi su esperimenti di antropologia e riflessioni scientifiche sull'evoluzionismo, Acerbi ci conduce in un inedito viaggio nella nostra quotidianità, disvelando pregiudizi e falsi

miti sul mondo digitale, che sottratto al dibattito tra apocalittici della società reale e guru integrati nel mondo dei social, ci viene riproposto come un luogo in cui l'uomo mette in scena sé stesso, con i suoi difetti più torbidi e la sua più alta aspirazione alla conoscenza. Si tratta di un testo che ha il pregio di saper comunicare sia all'interno che all'esterno del mondo accademico, proponendo sguardi inediti su problemi scientifici e sulla nostra quotidianità e offrendo metodologie di indagine che potrebbero essere mutate anche in altri settori.

L'autore

Simone Marsi

Simone Marsi è attualmente assegnista di ricerca presso l'Università di Parma, dove ha conseguito un dottorato di ricerca in Scienze filologico-letterarie, storico-filosofiche e artistiche con una tesi sul canone della letteratura italiana nei manuali scolastici per la scuola secondaria (1861-1945). Tra i suoi interessi di ricerca la letteratura italiana contemporanea (Rebora, Satta, Gadda) e la storiografia letteraria, cui ha dedicato alcuni saggi.

È membro del gruppo di ricerca ELICom, che si occupa di inclusività nell'ambito della didattica.

Email: simone.marsi@unipr.it

La recensione

Data invio: 15/03/2022

Data accettazione: 30/04/2022

Data pubblicazione: 30/05/2022

Come citare questa recensione

Marsi, Simone, "Alberto Acerbi, *Cultural Evolution in the Digital Age*", *Straniamenti*, Eds. S. Adamo – M. Pusterla – N. Scaffai – D. Watkins, *Between*, XII.23 (2022): 536-540, www.betweenjournal.it

Stefano Lazzarin (ed.)
*Dante trash. Sulla desacralizzazione della
 Commedia nella cultura contemporanea*

Memoria Bibliografica, Roma, Vecchiarelli, 2021, 145pp.

La maggior parte delle iniziative di ricerca sulla ricezione di Dante fiorite intorno al settecentenario dantesco del 2021 si sono inserite in linee di ricerca ben note, magari allungando la gittata cronologica degli studi fino all'ultracontemporaneo – si pensi, tra moltissime altre, al call for papers promosso nel 2020 dalla rivista *Immagine* intitolato *Il lungo Novecento di Dante al cinema e alla televisione* o al convegno del 2021 «L'ombra sua torna»: *Dante, il Novecento e oltre*. Un numero minore di pubblicazioni e convegni è tornato su questioni classiche con rinnovato interesse e, cosa più importante, con nuovi bagagli metodologici – si veda ad esempio il numero di *Italianistica* (XLIX, 2, 2020) curato da Giuseppe Sangirardi, dedicato alla mondializzazione di Dante. Ancora più rare sono state le iniziative che hanno tentato (con successo) di aprire nuovi orizzonti di ricerca sulla fortuna dell'opera dantesca. Il volume curato da Stefano Lazzarin appartiene a questa terza categoria (come vi appartiene, ad esempio, il convegno *Dante occulto* organizzato a fine 2021 da Fabio Camilletti e Paolo De Ventura) e assume così una posizione di straordinario interesse nel campo variegato e affollatissimo degli studi sulla ricezione tardo-moderna e contemporanea di Dante e della *Commedia*.

Come afferma Lazzarin nel saggio che apre la raccolta, *Dante trash* completa un dittico inaugurato nel 2018 da *Dante pop*, volume curato per Vecchiarelli dallo stesso Lazzarin e da Jérôme Dutel. Se gli scopi principali di *Dante pop* erano esplorare l'«emblemizzazione di Dante

nella contemporaneità [...] per cui la *Commedia* da testo si trasforma in pretesto» (29) e dimostrare come «il Dante pop» rappresenti «uno dei passe-partout più efficaci» per «aprire le porte della cultura contemporanea» (10), *Dante trash* prolunga tale progetto e lo spinge all'estremo, portando l'attenzione su testi, pratiche e prodotti mediali che emblemizzano il collasso postmoderno «della separazione fra 'alto' e 'basso', 'colto' e 'popolare', buon gusto e cattivo gusto, oggetti culturali degni d'interesse e indegni perfino di menzione» (9). I sei contributi che compongono il volume – rispettivamente di Stefano Lazzarin, Giuseppe Sangirardi, Filippo Fonio, Fabio Camilletti, Alberto Sebastiani e Brandon Essary – esplorano appunto, a partire da angolazioni molto diverse ma tutt'altro che in disaccordo tra loro, alcune declinazioni del Dante storico e della *Commedia* in chiave trash.

Tale esplorazione non può non partire da un'analisi della nozione stessa di trash, che Lazzarin fornisce nel saggio d'apertura da cui si sono già citati dei passi. Ibridando la teoria dei rifiuti sviluppata da John Scanlan nel saggio *On Garbage* (2005) con la categoria orlandiana di pretenzioso-fittizio e le riflessioni sull'estetica trash di Tommaso Labranca, Raffaele Gavarro e Slavoj Žižek, Lazzarin concettualizza il trash come una classe di fenomeni che «ha a che vedere con i livelli della cultura; o per meglio dire con la fine, il rovesciamento e/o l'assenza [...] di questi livelli [...] e delle scelte estetiche fondate su una gerarchia di valori» (18). Il trash sarebbe dunque quell'estetica in cui «il cattivo gusto diventa un valore estetico, ricercato come tale» (19). Il problema della distinzione tra trash, camp e Kitsch è presto risolto con l'aiuto di Labranca, secondo il quale il trash è inconsapevole, laddove il camp e il Kitsch emergono nel momento in cui si abbraccia *consapevolmente* l'estetica trash. Tramite Orlando, inoltre, Lazzarin constata il diradarsi progressivo del Kitsch a partire dalla metà del Novecento e ipotizza che il trash ne rappresenti il successore postmoderno.

Ma cos'è, nella pratica, il Dante trash? Secondo Lazzarin, la *Divina Commedia* porno in due parti di Nicky Ranieri (1994) ricadrebbe perfettamente in questa categoria, così come la pagina "Il Sommo Poeta" del sito nonciclopedia.org, in cui si possono leggere citazioni fittizie dalla *Commedia* come «"Vuolsi così colà dove si puote, non s'è capito un

cazzo” (Divina Commedia, Inferno, Girone degli Stronzi)». Un esempio a cavallo tra pop e trash, dunque più difficile da categorizzare univocamente, sarebbe invece rappresentato dalla celebre pubblicità del rotolone Regina del 2011, in cui Dante compone la *Commedia* su un rotolo di carta igienica «più che lungo, smisurato!».

Il contributo di Giuseppe Sangirardi mette anch'esso a fuoco alcune fondamentali questioni di fondo, tracciando i grandi sommovimenti storici che hanno portato alla sacralizzazione di Dante e della sua opera ed alla loro successiva desacralizzazione. Da Boccaccio a Calmeta, da Alfieri a De Sanctis, da Borges a Harold Bloom, Sangirardi ripercorre tre fasi fondamentali del processo di canonizzazione attraverso cui Dante è arrivato a «indossare l'abito unico e incommensurabile di padre della lingua, della poesia e della nazione italiana» (45). Passando dalla sacralizzazione alla desacralizzazione, Sangirardi si sofferma sulla costruzione di Dante come marchio e icona, rispettivamente nella pubblicità e nell'arte pop contemporanea. Se Lazzarin è dubbioso circa la categorizzazione della pubblicità del rotolone Regina, per Sangirardi essa incarna la quintessenza del Dante trash e dimostra perfettamente «la tenace ambiguità della contro-icona ironica» dantesca, «che nello stesso tempo distrugge e preserva il mito» (56).

Il saggio di Filippo Fonio sviluppa una propria teoria dell'estetica trash come contraddistinta da una «costanza nell'eccesso» che «vada nel senso del cattivo gusto, della dissacrazione, della rifunzionalizzazione estrema» (69) e la applica a due esempi di “splatter dantesco”. Il primo è il romanzo *Valley of the Dead* di Kim Paffenroth (2010), che mette in scena un Dante sterminatore di zombi in una medievaleggiante Europa dell'Est; il secondo è il film *Francesca* (2015), prodotto in Argentina e diretto da Luciano Onetti, omaggio in chiave dantesca ai film italiani di genere horror-giallo degli anni Settanta. Dopo aver accuratamente rintracciato le strategie attraverso cui le due opere mettono in dialogo l'immaginario della *Commedia* con quelli, rispettivamente, dei morti viventi e del giallo italiano, Fonio conclude con una coda sulle presenze dantesche nella musica estrema, in particolare nel *death* e nel *doom metal*.

La studio di Fabio Camilletti offre una lettura dantesca del romanzo *La misteriosa fiamma della regina Loana* (2004) di Umberto Eco e,

attraverso di essa, una riflessione più generale sull'Eco critico del postmoderno che emerge nelle *Postille a Il nome della rosa* (1983). Il romanzo di Eco – tra i padri dello studio della cultura pop nonché critico «attento alle derive più opinabili del gusto» (81) – si conclude con una visione, chiaramente ispirata al Paradiso dantesco, popolata da innumerevoli personaggi e motivi della cultura pop degli anni '30 e '40 del '900, da Flash Gordon a Wanda Osiris. Secondo Camilletti, questa rappresentazione si apparenta alle forme estetiche del trash in quanto operazione di «desacralizzazione deliberata» che non si risolve semplicemente nella parodia, «ma anzi pare delineare una possibilità [...] di risolvere il problema, posto già in epoca romantica, di come ripetere l'esperienza dantesca nell'età del disincanto» (89).

Il saggio di Alberto Sebastiani prende in esame tre storie a tema dantesco del fumetto *Cattivik*, pubblicate tra il 1992 e il 1994 e dedicate rispettivamente a *Inferno*, *Purgatorio* e *Paradiso*. Sebastiani analizza gli aspetti linguistici del fumetto, identificando «la caricatura, l'abbassamento e il rovesciamento carnevalesco fondato sull'equivoco e le citazioni [...] all'interno di giochi di parole» (103) come le strategie principali da cui dipende l'effetto estetico delle tre storie. Tra le strategie di abbassamento, particolare importanza riveste il «fil rouge escrementizio» (109) da cui dipende, ad esempio, l'intera struttura del *Purgatorio* di *Cattivik* – che altro non è se non un monte che ospita innumerevoli stanze da bagno, tutte occupate da anime intente a purgarsi in senso letterale. Partendo, come altri autori in questo volume, dalle tesi di Labranca, Sebastiani interpreta la *Commedia* di *Cattivik* come una «rifunzionalizzazione del testo [...] dantesco all'interno di una dimensione grottesca» (111). Tale rifunzionalizzazione non sarebbe priva di una decisa carica politica: come una maschera della commedia dell'arte, *Cattivik* può essere capace di fare critica sociale attraverso il riso.

Il volume si conclude con un contributo in inglese e italiano di Brandon Essary diviso in due macro-sezioni. La prima è dedicata ai riferimenti danteschi nei film e nei racconti di Fantozzi; la seconda è invece un breve pezzo di scrittura creativa che ha come protagonista Dantozzi, personaggio allo stesso tempo dantesco e fantozziano, e le sue

tribolazioni attraverso l'Infern-Atorio-Adiso, sintesi «profana [...] e comica» (116, traduzione mia) delle tre cantiche dantesche. Nella sezione saggistica del contributo, suggestiva è l'analisi in chiave dantesca della celeberrima scena della corazzata Potëmkin in *Il secondo tragico Fantozzi* (1976). In questa prospettiva, la ribellione degli impiegati contro il Professor Riccardelli alla fine dell'ennesima proiezione del film di Ejzenštejn prenderebbe la forma di un perfetto contrappasso dantesco, mentre la punizione che Riccardelli infligge agli impiegati in risposta alla ribellione rappresenterebbe un contro-contrappasso.

Il merito maggiore e più evidente di questa raccolta sta nel portare all'attenzione di studiosi e studiosi un'intera classe di fenomeni e prodotti culturali che spesso sfugge ai radar non solo dell'italianistica e della comparatistica, ma anche degli studi di cultura popolare. *Dante trash* dimostra così quanto sia importante, per comprendere in che modi e fino a che punto Dante e la *Commedia* siano penetrati nell'immaginario contemporaneo, studiare quei fenomeni di ricezione tutt'altro che "nobili" che, fino a non molti anni fa, avrebbero fatto storcere il naso ai membri di interi dipartimenti di studi letterari. La presenza di un apparato bibliografico ricchissimo e aggiornato rende inoltre il volume estremamente utile per chi si occupi della ricezione di Dante tra l'Ottocento e oggi anche al di fuori della cornice pop/trash. Da una prospettiva opposta e in qualche modo complementare, la raccolta può attrarre anche l'interesse di chi si occupa di trash senza alcun riferimento a Dante, visto che quasi tutti i saggi si interrogano in maniera innovativa su questa nozione.

In conclusione, *Dante trash* ha il potere di catalizzare un ampio dibattito intorno al Dante «dappertutto e fuori posto» (per citare il titolo di un saggio di Luciano Curreri) che miri a esplorare le regioni ancora poco conosciute della ricezione di Dante e della sua opera, dal Dante icona al Dante controicona, dal Dante sacralizzato al Dante brand, dal Dante camp al Dante Kitsch.

L'autore

Mattia Petricola

È cultore della materia in Letterature comparate all'Università di Pisa. Ha ricevuto un dottorato di ricerca in Letterature e culture comparate dall'Università di Bologna ed è stato assegnista di ricerca in Letterature comparate all'Università dell'Aquila. I suoi interessi di ricerca si collocano all'intersezione di studi intermediali, tanatologia e letterature dell'immaginario. Nel 2020 è stato co-curatore di una sezione monografica di *Between* intitolata *Intermedial Dante: Reception, Appropriation, Metamorphosis*.

Email: mattia.petricola@gmail.com

La recensione

Data invio: 15/03/2022

Data accettazione: 30/04/2022

Data pubblicazione: 30/05/2022

Come citare questa recensione

Petricola, Mattia, "Stefano Lazzarin (ed.), *Dante trash*. *Sulla desacralizzazione della Commedia nella cultura contemporanea*", *Straniamenti*, Eds. S. Adamo – M. Pusterla – N. Scaffai – D. Watkins, *Between*, XII.23 (2022): 541-546, www.betweenjournal.it

Massimo Palma
*I tuoi occhi come pietre. Trauma e
 memoria in W.G. Sebald, Paul Celan,
 Charlotte Salomon*

Roma, Castelvecchi, 2020, 192 pp.

Il binomio letteratura testimoniale–dispositivi della visione può sembrare, a un primo sguardo, un accoppiamento quanto mai giudizioso: il testimone, d'altronde, è colui che si fa portatore di uno statuto di verità proprio a partire dal suo “esserci stato”, dal suo “aver visto”, e dunque capace di trasformare quell’esperienza corporea, ed eminentemente visiva, in un racconto trasmissibile nello spazio e nel tempo. Su questo carattere intrinsecamente visuale della testimonianza si sono basate molte delle politiche della memoria che si sono sviluppate, ad esempio, a partire dal principale trauma storico del Novecento – e non solo – occidentale: la Shoah. Memoriali, musei, archivi, ma anche operazioni culturali, editoriali e artistiche di varia natura hanno a più riprese riplasmato ed evidenziato la “visibilità” della memoria, quasi che proprio la possibilità di *ri-vedere* le tracce del passato potesse fornire una solida base di apprendimento prima di tutto etico.

Eppure, in questo paradigma della visibilità affiorano sommovimenti, sconessioni, spinte contraddittorie. Il testimone può anche essere colui che non è più in grado di vedere, perché la potenza del trauma che lo ha investito, direttamente o indirettamente, ne ha modificato irreversibilmente l’occhio. L’occhio che tutto ha visto, e che con fatica può cercare di dire, si trasforma allora in pietra. È questo il nesso metaforico-metonimico che esplora il saggio di Massimo Palma, il

quale sceglie di investigare le opere di tre autori della letteratura testimoniale tedesca alla ricerca delle configurazioni e rfigurazioni tensive di questo nuovo accoppiamento inquietante. L'occhio e la pietra non sono, infatti, legati da un rapporto d'agente (come ad esempio la pietra che colpisce e che acceca, sorta di *topos* antropologico dall'*Odissea* omerica in avanti), bensì si fanno un tutt'uno: «la pietra [...] è [...] occhio essa stessa, e occhio inabile» (10). Nell'instabilità continua della narrazione di W.G. Sebald – punteggiata da continue oscillazioni di verità a partire dalle strategie autofinzionali e fototestuali –, nello smembramento linguistico e lessicale delle poesie di Paul Celan – la riscrittura di un suo verso è alla base del titolo del saggio –, sino alle maschere senza pupilla di Charlotte Salomon – forse una delle più grandi *graphic novelist* ante-litteram –, l'autore legge la possibilità di sottrarre la memoria a un uso produttivo, “capitalistico”, apparentemente funzionale, per restituirla a un'economia fondata sulla dissipazione, sulla compenetrazione tra storia naturale e umana, sull'atto paradossale di chiudere *sovranamente* gli occhi proprio per vedere meglio ciò che merita di essere visto.

Il fondamento teorico dell'intera trattazione poggia su due concetti dal carattere eminentemente politico: la distinzione fra un'economia di tipo “ristretto” e una di tipo “generale” elaborata da Georges Bataille in *Méthode de Méditation* (1947), in unione alla “sovranità” di *Souveraineté* (1956), e il successivo confliggere di quest'ultima con l'enunciazione di un verso di René Char proprio in esergo al saggio batailliano, in cui l'avverbio “sovranamente” si accompagna all'atto di chiudere gli occhi. Se l'economia tradizionalmente intesa – quella identificata da Bataille, appunto, come “ristretta” – è la scienza dell'accumulo, della messa a punto di metodi per sfruttare e impiegare nella maniera più produttiva le risorse a propria disposizione, a questa il filosofo francese ne oppone una di segno “generale”, che sarà tesa allo studio delle «dissipazioni, [de]gli sprechi, [del]le dispersioni di energia» (21) da rinvenire in operazioni decisamente “improduttive” dal punto di vista strettamente economico – «l'ebbrezza, il riso, la poesia» (23). La domanda che si pone Palma consiste nel capire se e come sia possibile il darsi di «un'economia generale della memoria» all'interno della letteratura della

testimonianza, in cui a valere non siano tanto le strategie di trasmissione del ricordo documentale e documentato, quanto piuttosto delle sue lacune, delle dimenticanze che, in virtù di una serie di dispositivi mimetici riscontrabili nelle opere dei tre autori indagati, si facciamo foriere di una modalità alternativa, “critica”, di parlare del trauma, esulando «dalla tricotomia appropriazione-accumulo-calcolo» (24) in cui si situa molta della “retorica della memoria” contemporanea.

Il primo banco di prova, in cui va a saldarsi il binomio mineral-oculare, è quello dell’opera narrativa di W.G. Sebald, riletta anche e soprattutto alla luce della filosofia della storia di Walter Benjamin. Del filosofo tedesco vengono ripercorse, in particolare, alcune intuizioni contenute nell’*Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in cui la malinconia si fa allegoria di una dissoluzione del confine fra naturale e storico attraverso la carica simbolica contenuta nell’iconografia della pietra. La rappresentazione minerale è capace di dischiudere una riflessione sulla caducità della storia dell’uomo sotto i colpi del dominio della natura, ma anche sulla resistenza del malinconico a una pietrificazione totalizzante, perché esso continua, seppur in forma mutata, a “trasudare”. Questa forma traslata, differita, di mimesi luttuosa si manifesta in una serie di meccanismi della rappresentazione letteraria che investono tanto il piano del contenuto quanto quello della forma, concorrendo a delineare «lo spazio di uno “spreco di memoria” che interagisca con la letteratura – che sia condotta “sovrana” nel momento in cui si affaccia al male» (35). Così le immagini di disgregazione naturale, di decomposizione, di apocalissi onirica e petrosa, che costellano la narrativa sebaldiana, sopraffanno qualunque tentativo “produttivo” di fare archivio, di assolvere a una funzione conservativa del ricordo, e il dolore del trauma per interposta persona, perché non vissuto direttamente, viene *tradotto* – dunque traslato, differito, mutato di segno – nei *détournements* linguistici che traghettano dalla Breendonk di Améry alla Terezín della madre di Austerlitz – nel cui stesso nome si situa, per somiglianza fonica, il luogo dell’indicibile per antonomasia. Nelle pieghe dei giochi fonetici, Palma rinviene chirurgicamente i meccanismi di «fuga metonimica per contiguità» (42), come per il riferimento ai quadri di Gastone Novelli, fitti di A, che sono l’urlo di dolore delle torture subite

da Améry, o come suggerisce lo spaesamento linguistico nell'accumularsi di riferimenti nei nomi (e cognomi) di Austerlitz. Anche l'uso delle immagini fotografiche, seguendo la lezione benjaminiana, così come di certe descrizioni architettoniche contraddistinte dall'insistenza per i dettagli, perde il proprio valore strettamente "documentale" per farsi «"stereometria fantasmatica", dove si intrecciano persone, rimpianti, speranze, ricordi» (53), istituendo la geometria di una temporalità complessa in cui l'occhio di chi guarda, lungi dall'essere un archivio stabile cui attingere, mineralizza il documento attraverso gli strumenti tecnici dei dispositivi ottici – rallentamenti, ingrandimenti – per restituire, nella deformazione, non l'immagine di ciò che è accaduto, bensì di quello che vede il soggetto «nel momento in cui ricorda – quando chiude gli occhi» (66).

Il personaggio di Paul Bereyter degli *Emigrati* di Sebald si fa suggestione, quasi engramma mnestico nella sua caratterizzazione, della reale figura di Paul Celan, secondo autore analizzato da Palma. Il poeta della letteratura-dopo-Auschwitz viene sottoposto a un esame attentissimo che diagnostica i riferimenti ossessivi alle immagini oculari così come a quelle della pietrificazione, in un progressivo trasfondersi delle une verso le altre, e viceversa. Lungi dall'essere uno strumento che voglia riprodurre la fisionomia esatta dell'orrore, il bulbo oculare delle poesie di Celan subisce ferite e inversioni, viene trafitto e oscurato, coperto da un velo di lacrime che è membrana memoriale atta alla "vera" visione, proprio nel momento in cui la preclude. In questi occhi variamente bui, ghiacciati, fino a trasformarsi in *Mandelaugen* ("occhi di mandorla"), a impedirsi è qualunque possibilità di partecipazione simpatetica all'esperienza indicibile di chi è sopravvissuto allo sterminio: non può esistere una visione nell'"esattezza", nel "numerico", ma solo nel dolore dell'occhio malato, nella maculopatia che avvicina, sempre di più, l'oculare al minerale. È a partire dalla terza raccolta di Celan, *Sprachgitter* (1959), che il lessico geologico si rinsalda in modo sempre più sistematico alla (non)capacità scopica. Il binomio anagrammatico *Schliere-Schleier* ("stria", nel senso anche di "scanalatura", e "velo") consente di recuperare una "visione a metà" dell'evento traumatico – la Shoah – che però non fornisce terapia, che

non può restituire ciò che è perduto per sempre. È solo nella «traccia idrica», negli occhi-pietra che trasudano all'esterno, che è possibile dire di un ricordo che – come la statua della *Blechtrommel* di Günter Grass non a caso chiamata Niobe, e su cui Celan aveva riflettuto lungamente – «non fa cessare affatto *l'uso di violenza* dal passato sul presente» (110). Il pianto, infine, si fa muto, silenzio che, paradossalmente, è l'unico a poter ancora parlare: quello che resta è, come recitano i versi di *Zuversicht*, «un ciglio, / rivoltato all'indietro della pietra, / fatto di acciaio dal pianto abolito, / la più aguzza delle punte».

A chiudere la complessa meditazione sulle ambiguità mnestiche della pietrificazione oculare, viene convocata *Leben? Oder Theater?* di Charlotte Salomon, vera e propria *Gesamtkunstwerk* composta dall'ultima allieva ebrea della berlinese Akademie der Künste tra il 1940 e il 1943, quando l'artista verrà poi deportata ad Auschwitz e là immediatamente uccisa. Prima di addentrarsi più approfonditamente in una selezione operata a partire dalle 781 tempere – cui sono da aggiungersi anche fogli di carta velina, cui Salomon affida alcune delle parti scritte – che compongono «la prima *graphic novel* della storia» (nelle parole di Maria Stepanova), Palma ricostruisce la complessa ricezione di un'opera che per decenni – a partire dalla prima mostra di soli diciassette disegni avvenuta nel 1961 – è stata assimilata a forme autobiografiche, tipicamente associate al femminile, della letteratura testimoniale, sulla scia di un quanto mai problematico «Anne Frank effect» (141). Nella sovraimpressione di etichette diaristiche a un'opera, invero, finzionale, o al limite autofinzionale, così come nella tendenza a indicare l'autrice con il solo nome di battesimo, laddove non con un fanciullesco diminutivo “Lotte”, viene ben messo in evidenza il pericolo riduzionistico di certe politiche della memoria, cui fortunatamente oggi l'opera di Salomon pare essersi sottratta, grazie alle progressive pubblicazioni integrali che ne hanno evidenziato i molteplici livelli di complessità, a partire innanzitutto dal titolo. Sulla base dell'oscillazione grafica fra *Theater* e *Teleater* nelle tre versioni che compaiono in diversi punti del *Singspiel* grafico di Salomon, Palma insegue una prima suggestione ottica, che proprio nel *Teleater* (il binocolo da teatro adoperato in Germania all'epoca di composizione) troverebbe una

metafora tecnica atta a modificare, trasfigurare, riplasmare l'esperienza e i suoi molteplici traumi. Perché di molte esperienze traumatiche si compone la narrazione incentrata sul personaggio di Charlotte Kann (alter-ego autobiografico, ma non del tutto, di Salomon), nonostante manchi il racconto delle brevi vicende concentratarie esperite dall'autrice già nel 1940. Charlotte Kann è l'ultimo anello di una lunga genealogia di morti per acqua, suicidi accaduti in linea principalmente femminile sui quali si innesta una serie di strategie rappresentative che associano, nuovamente, l'occhio alla pietra. Se i corpi, ad esempio, della zia e della madre della protagonista si tramutano in mineralizzazioni dallo sguardo vitreo, anche l'occhio di chi vive il lutto non può versare più lacrime, un occhio che, nelle tempere di Salomon, perde sempre di più la capacità umana di vedere. I bulbi oculari vengono allora disegnati senza che sia possibile distinguere la pupilla dall'iride, e i volti, che talora si reduplicano decine di volte, diventano maschere inespressive, teste di pupazzi; ma gli occhi si possono anche chiudere del tutto, come quelle dei personaggi ebraici raffigurati all'indomani del 30 gennaio 1933, che si coprono il viso con le mani. La stessa Charlotte Kann, una volta entrata all'Accademia di Belle Arti, perde, insieme agli altri studenti, ogni capacità scopica: «la necessità di non vedere si legge negli occhi» (160). La reduplicazione ossessiva di volti traumatizzati e ciechi nel momento stesso in cui il testo lascia presagire, nelle loro parole, un accenno a visioni quasi profetiche – come accade per la figura del maestro Daberlohn, alter-ego del precettore Wolfsohn di Salomon con il quale l'autrice ebbe un rapporto ambivalente – si fa allora strumento, *Teleater*, per poter dire la sola cosa che si può dire, la superficie delle cose oltre la quale si annida il non ricordabile.

Così, la cecità si trasforma, anche, nell'unica strategia per chi, come l'autore del saggio, e come noi che leggiamo, si accosta al trauma sommerso che percorre le opere di Sebald, Celan e Salomon, e lo guarda «venire in superficie con occhi ciechi, impietriti» (168).

L'autrice

Beatrice Seligardi

Beatrice Seligardi è RTDa in Critica letteraria e letterature comparate presso l'Università degli studi di Sassari. I suoi interessi di ricerca si concentrano sulla teoria letteraria, la morfologia delle forme, i rapporti tra letteratura e visualità, le dinamiche di genere. È autrice di tre monografie: *Ellissi dello sguardo. Pathosformeln dell'inespressività femminile dalla cultura visuale alla letteratura* (Morellini, 2018); *Finzioni accademiche. Modi e forme del romanzo universitario* (Franco Cesati Editore, 2018); *Lightfossil. Sentimento del tempo in fotografia e letteratura* (Postmedia Books, 2020). Fa parte della redazione di *Between* e del direttivo di Compalit (Associazione di Teoria e Storia Comparata della Letteratura).

Email: bseligardi@uniss.it

La recensione

Data invio: 15/03/2022

Data accettazione: 30/04/2022

Data pubblicazione: 30/05/2022

Come citare questa recensione

Seligardi, Beatrice, "Massimo Palma, *I tuoi occhi come pietre. Trauma e memoria in W.G. Sebald, Paul Celan, Charlotte Salomon*", *Straniamenti*, Eds. S. Adamo – M. Pusterla – N. Scaffai – D. Watkins, *Between*, XII.23 (2022): 547-553, www.betweenjournal.it

Alessio Ceccherelli – Emiliano Ilardi
Figure del controllo.

*Jane Austen, Sherlock Holmes e Dracula
nell'immaginario transmediale
del XXI secolo*

Milano, Meltemi, 2021, 264 pp.

Il mondo in cui viviamo è sempre meno tragico. È sempre meno cioè irrisolto, problematico, dilemmatico e tende sempre più a rassicurare e a ri-comporre. Quello dei nostri progenitori greci, inventori della tragedia, era un mondo piccolo e circoscritto, come di “rane intorno allo stagno”: si prestava ad essere scandagliato in ogni angolo, cosicché, illuminando l’oscurità, essa cessasse di essere tale. Ma il nostro ambiente appare terribilmente diverso e non solo perché sono passati duemila e cinquecento anni. Noi abitiamo una dimensione globalizzata, immensa e complessa, incontrollabile per antonomasia. Viviamo di fatto in una realtà che ha esaurito le possibilità di espansione e rigenerazione, una realtà ormai del tutto connessa, ma orfana di istituzioni nazionali o sovranazionali in grado di gestirla. Il nostro mondo insomma non può più permettersi di essere tragico. Come risolvere allora uno dei problemi cruciali che da sempre attanaglia l’uomo: fare i conti con il “male”, con l’impuro, con l’ingovernabile appunto? In realtà sono solo due le soluzioni praticabili: o quella catastrofica che, considerando il “male” onnipresente, azzerava tutto per ricominciare (una strada che non a caso una parte dell’immaginario contemporaneo ha imboccato da tempo), o quella che potremmo definire esorcistico-terapeutica, per cui l’impuro viene ancora percepito come qualcosa di “parziale”, isolabile, e dunque

“trattabile” e soprattutto eliminabile attraverso una operazione di espulsione.

Secondo gli autori di *Figure del controllo. Jane Austen, Sherlock Holmes e Dracula nell’immaginario transmediale del XXI secolo*, Alessio Ceccherelli e Emiliano Ilardi, è proprio questa la soluzione principale adottata dalla civiltà occidentale a partire dagli inizi del XIX secolo. Il procedimento è sempre lo stesso, cioè ideare figure archetipiche dentro le quali gestire l’irrisolto, solo che a differenza degli antenati ellenici il trattamento deve condurre alla cura, alla terapia o almeno al sollievo, magari momentaneo. Deve condurre cioè al controllo e non semplicemente allo svelamento del conflitto. L’esposizione del conflitto non è in sé stesso atto catartico: lo è piuttosto la rappresentazione del suo scioglimento, della sua eliminazione.

I tre archetipi di lunga durata selezionati dagli autori di questo libro appaiono particolarmente rappresentativi di questo procedimento: essi sono secolari, ma allo stesso tempo “a bassa intensità” e dunque facilmente riproponibili attraverso un percorso sempre più transmediale continuamente “variato” e ri-funzionalizzato che arriva sino a noi, anzi che vede negli ultimi trenta anni una vera e propria esplosione quantitativa.

Innanzitutto, Jane Austen e il suo *Orgoglio e pregiudizio*, ovvero lo spazio del compromesso e della mediazione. Chiunque abbia visto nel celebre romanzo una vicenda sentimentale o di passione, cioè fiabesca, si sbaglia. Elizabeth Bennet e Fitzwilliam Darcy sono due abili indagatori di sé stessi e dell’altro, due studiosi che attraverso una lenta conoscenza giungono a trasformare in parte se stessi per potersi congiungere. L’Inghilterra post-rivoluzione francese ha orrore degli sconvolgimenti sanguinari e cerca una soluzione in cui entrambe le parti in lotta possano ritrovarsi. È stato detto che il successo di “Austenland” derivi dallo spirito edenico che in quell’immaginario aleggia (Moretti). Questo naturalmente c’è. È innegabile che lo spettatore cinematografico e televisivo contemporaneo sia affascinato da quel mondo in cui sembra che nulla accada e che tutto sia al sicuro. Ma non è solo questo. Dentro quello spazio apparentemente protetto si sperimentano nuovi rapporti, si stemperano e si aggiustano vecchi conflitti: ci si trasforma insomma,

sebbene in maniera razionale e calcolata; ragione e sentimento dialogano dentro i personaggi e tra di essi, cercano un equilibrio. Non è semplice la lettura e la digestione dei personaggi di Jane Austen, a meno che, appunto, non li si voglia scambiare per attori di una commedia romantica o di una fiaba senza tempo: essi non lo sono. Il lieto fine è assicurato, ma con grande fatica e dispendio di enormi energie analitiche.

In effetti il secondo modello proposto sembra quasi voler stemperare questa fatica del lettore o dello spettatore. Sherlock Holmes è un po' cacciatore un po' superuomo di massa, un po' nerd, un po' sacerdote. Bisogna solo seguirlo: il suo metodo è infallibile, la sua capacità positivista di utilizzare la ragione gli consente di gestire una enciclopedia che archivia il sapere, selezionandolo secondo le necessità, quasi fosse un "motore di ricerca" *ante litteram*. Egli va alla caccia del male metropolitano, cioè moderno, lo individua, lo distingue, e lo espelle. Quello di Conan Doyle è lo spazio dell'espulsione, il più rassicurante. Il lettore non deve neanche parteggiare per Elizabeth o per Darcy, ma solo seguire il detective che segue le tracce del "male" per lui. Se in "Austenland" questo "male" stava fuori, qui ci si entra bene dentro, dunque il vettore dialogante e discorsivo non serve: ci vuole un cacciatore esperto che ci mostri come si fa a sconfiggerlo. È questo il modello vincente ancora oggi: il nostro immaginario transmediale si è "detectivizzato", e Holmes è diventato di tutti: preti, guardie forestali, insegnanti, suore, e dunque anche noi.

Infine, l'ultima figura, quella del vampiro, del mostro succhiasangue, variamente interpretato in chiave di rappresentazione sociale: aristocratico, capitalista, consumatore seriale, libero *dandy*. Eppure, almeno nelle prove più recenti, pensiamo solo alla saga di *Twilight*, esso sembra assolvere ad una funzione terza rispetto alle precedenti due: quella dell'integrazione del diverso, del mostro che è in ognuno di noi, o se si vuole, dell'istinto vitale che è in ognuno di noi, che come tale andrà vissuto, ma controllato a sua volta per impedire ancora una volta che il sentimento, direbbe Jane Austen, prevalga sulla ragione. Quella del vampiro nelle sue infinite declinazioni è il massimo a cui tali figure di controllo possono spingersi. Gli opposti vengono fatti

confliggere, ma alla fine c'è una soluzione, estrema e sintetica: i vampiri non sono così cattivi come sembrano, o almeno risultano talmente affascinanti da meritare di essere in certi casi salvati, introiettati. Una soluzione, si potrebbe dire, omeopatica.

Questa triplice figurazione va letta come un sistema complesso capace di fornire soluzioni a diverso dosaggio al problema centrale della gestione dell'impuro.

Allo stesso tempo va ricondotta all'impianto teorico ben spiegato nel capitolo introduttivo, che pone alla base di tutto l'immaginario come grande sistema comunicativo, basato su presupposti ideologici specifici (gli autori sottolineano opportunamente l'origine inglese delle tre opere e l'impianto ideologico e teologico puritano di natura dualistica e legato alla predestinazione), dunque non necessariamente universale in senso junghiano, né semplicemente legato alla società di massa (Morin), ma specifico e allo stesso tempo destinato a muoversi in un orizzonte globalizzato e transmediale. Tale immaginario si incrocia continuamente con i sistemi di comunicazione, svelando nella sua struttura metaforica il rimando al trattamento non solo dei conflitti sociali e psicologici di cui si è detto, ma anche mediali, appunto: soprattutto in riferimento all'emergere dell'era elettrica e poi di quella digitale.

Bisogna allora chiedersi, per chiudere: se è l'immaginario il motore identitario, la struttura che tiene insieme il tessuto sociale, se non altro a livello simbolico, come studiare un orizzonte così complesso? In questo libro l'analisi non cede mai alle derive dei moderni studi di sociologia della comunicazione "quanto-qualitativi-contenutistici". Il testo parla, bisogna aiutarlo a svelare il suo messaggio recondito. Per fare ciò bisogna essere esperti di analisi letteraria, narratologica, metaforica, sociologica e mediologica insieme. Un metodo spurio, contaminato, "sporco", lontano dai meccanicismi attuali; un metodo basato sulla prospettiva storica, diacronica, delle lunghe durate, avulso rispetto alle disamine attualizzanti dei nostri tempi. Ciò non vuol dire che gli autori rinuncino ad una sana raccolta di dati quantitativi. Le tabelle e le griglie con i numeri delle ri-funzionalizzazioni delle opere ci sono e risultano assai precise e preziose. Ma esse non sono mai viste come totem da

adorare. Non ci si ferma all'interpretazione dei dati, cioè, ma attraverso di essi si interpreta l'oggetto, il processo socio-culturale a cui questi dati si riferiscono. Non si corre cioè il rischio di scambiare il dito per la luna.

In una fase in cui gli studi sulla società sembrano aver perso il coraggio di interpretare, di avanzare ipotesi e tesi forti, questo libro rappresenta una importante eccezione.

L'autore

Fabio Tarzia

Fabio Tarzia è Professore Associato in Sociologia dei processi culturali e comunicativi presso il Dipartimento di Storia Antropologia Religioni Arte Spettacolo della Sapienza - Università di Roma. Si occupa di Sociologia degli immaginari, Sociologia della letteratura, Sociologia delle religioni, Mediologia. Tra le pubblicazioni inerenti all'argomento del presente articolo: *Mondi minacciati. La letteratura contro gli altri media*, Napoli, Liguori, 2009 e *Spazi (s)confinati. Puritanesimo e frontiera nell'immaginario americano*, Roma, manifestolibri, 2015 (con Emiliano Ilardi).

Email: fabio.tarzia@uniroma1.it

La recensione

Data invio: 15/03/2022

Data accettazione: 30/04/2022

Data pubblicazione: 30/05/2022

Come citare questa recensione

Tarzia, Fabio, "Alessio Ceccherelli, Emiliano Ilardi, *Figure del controllo. Jane Austen, Sherlock Holmes e Dracula nell'immaginario transmediale del XXI secolo*", *Straniamenti*, Eds. S. Adamo – M. Pusterla – N. Scaffai – D. Watkins, *Between*, XII.23 (2022): 554-559, www.betweenjournal.it