

Table of Contents / Sommario

Representations of Work in Literature and Visual Culture edited by Raul Calzoni and Valentina Serra

Representations of Work in Literature and Visual Culture <i>Raul Calzoni - Valentina Serra</i>	i
Corporate work between Neo-Feudal Dynamics and Liturgical Rituals. The “cosification” of man in Parise’s <i>Il padrone</i> <i>Niccolò Amelii</i>	1
A Portrait of the Artist as a Worker: Aesthetic Postures in <i>La carte et le territoire</i> <i>Aldo Baratta</i>	19
Mobility and Rhythm: the Representation of Work and Landscape in Vinci’s <i>Strada Provinciale Tre</i> <i>Irene Cecchini</i>	47
On the silence of the smithin Martine Sonnet’s <i>Atelier 62</i> <i>Raissa Furlanetto Cardoso</i>	69
All the world’s a mega construction site: <i>Rimini Protokoll’s</i> <i>Gesellschaftsmodell Großbaustelle</i> <i>Alessandra Goggio</i>	89
On the Epic of the Collective: Erik Reger’s <i>Union der festen Hand</i> (1931) <i>Francesca Goll</i>	109
The Italian adaptation of <i>Undercover Boss</i> and the Rai’s public service remit <i>Matteo Macaluso</i>	127

Kafka's *Der Verschollene* and the Issue of Labour 143
Mauro Nervi

Toward a Freudian Theory of the Representation of Labour
in the Novel: Some Tentative Hypotheses 173
Nicole Siri

Conversation Pieces / Interviews: Ed. Massimo Fusillo

Where Ego Was, "We" Shall Be. A Conversation
with Alberto Prunetti on Working-Class Literature 195
edited by Nicole Siri

Web Journals: Ed. Marina Guglielmi

Peer review and open science in the humanities:
comparing experiences 208
edited by Stefano Ballerio - Laura Scarabelli

Between the Texts/Reviews: Eds. Giulio Iacoli, Claudia Cao, Corrado Confalonieri, Clotilde Bertoni

Gloria Scarfone, Il pensiero monologico. Personaggio e vita
psichica in Volponi, Morante e Pasolini 229
Beatrice Basile

Silvia Baroni, L'immagine alla lettera. La letteratura illustrata
e il caso Balzac 235
Veronica Bonanni

Giuliana Benvenuti (ed.), La letteratura oggi. Romanzo, editoria,
transmedialità 241
Claudia Cao

Jo Ann Cavallo, The Sicilian Puppet Theater of Agrippino
Manteo (1884-1947): The Paladins of France in America 248
Corrado Confalonieri

Mattia Petricola, I mondi dell'oltremondo. Dante e la <i>Commedia</i> dal fantasy alla fan fiction	259
<i>Gian Vito Distefano</i>	
Stefano Gualeni, Riccardo Fassone, Fictional Games. A Philosophy of Worldbuilding and Imaginary Play	254
<i>Cristina Di Maio</i>	
Catalina Iliescu Gheorghiu, Relevancia y traducción. Una retrospectiva con lentes actualizantes	266
<i>Irene Fuentes-Pérez</i>	
Helena Sanson (ed.), Women and Translation in the Italian Tradition	272
<i>Marina Guglielmi</i>	
Alessandro Raveggi, Il Romanzo di Babele. La svolta multilingue in letteratura	277
<i>Enrico Mariani</i>	
Valentina Romanzi, American Nightmares. Dystopia in Twenty-First-Century US Fiction	283
<i>Mattia Petricola</i>	
Nicola Di Nino (ed.). «Con lievi mani». Sulle traduzioni di Cristina Campo nel centenario della nascita	287
<i>Simone Rebola</i>	

Representations of Work in Literature and Visual Culture

Raul Calzoni - Valentina Serra

Abstract

The issue *Representations of Work in Literature and Visual Culture* is part of the studies on the material and immaterial imagery of the world of professions and its representation from a diachronic perspective and in different disciplinary fields. The articles focus on twentieth-century Italian, German and French culture and deal with aspects related to theories and methods of representation of the working world, enterprise and craftsmanship from different points of view without avoiding the development of methodological and aesthetic approaches that come from different schools of Western thought relating to work. What emerges from the articles as a whole is a treatment of work in its various meanings – including that of the writer and the artist – which has taken place over the last hundred years in the context of Freudian, Marxist and Weberian theories, which are among those discussed by the contributions collected in this issue of «Between».

Keywords

work; alienation; identity; collective; exploitation

Representations of Work in Literature and in Visual Culture

Raul Calzoni - Valentina Serra

The topic of this issue of «Between» is work, the representation of its imagery, its conflicts and its potential and often utopian ambitions to revolutionise society. Work in itself as a defining element of human identity is a topic that has caught the interest of numerous scholars, be they philosophers or anthropologists, sociologists or literary scholars¹. In recent years, Italy has also seen renewed critical interest², as demonstrated by the double issue 31/32 of «Narrativa» (2010) and the section “Il lavoro nelle raccolte di racconti dagli anni Ottanta a oggi” (“Work in short story collections from the 1980s to the present”) in Issue no. 15 of «Ticontre» (2021).

Over the last two centuries, the artistic-literary transposition of work and the imagery related to it, a key topic in the nineteenth-century novel, has become a core issue around which the discourse relating to the ontological dimension of the human being and their role within society has revolved³. Work activity, be it fatigue or gratification, agro-pastoral, mining, manual, bureaucratic or artistic, as well as the joy and/or the despair that arise from its absence, are themes that have fascinated writers, essayists and artists from every nation and every era. However, the focus of this issue of «Between» lies in the twentieth century, the age of machines *par excellence*, the moment that in the history of European culture marked the definitive change of pace from an artisan and peasant population to a mass of proletarians. Such a process and theme is still of interest in our country, also with reference to the work of immigrants, as demonstrated by the anthologies and collections of short stories that have appeared in recent times, such as *Laboriosi oroscopi. Diciotto racconti sul lavoro, la precarietà e la disoccupazione* (Labour Horoscopes. Eighteen Short Stories About Work, Precariousness and Unemployment, 2006) and *Lavoro da morire. Racconti*

¹ See Weil 1951; Terkel 1974; Hobsbawm 1964, 1984, 1998.

² See Kocka 2001; Kocka-Schmidt 2015.

³ See Totaro 1998.

da un'Italia sfruttata (Work to Die for. Tales of an Exploited Italy, 2010)⁴. This was a veritable anthropological turning point that occurred at different times on the European geopolitical scene, under the banner of an apparently progressive project, ascribable to the constitution of an organized and industrialised civilization. Such a change posed a series of important ethical, aesthetic and methodological questions, whose roots can already be found in writings of Charles Dickens⁵. At the age of twelve Dickens had been forced to leave school by his father to go and work for a brief period in a shoe polish factory in London and it was Dickens who played a key role in introducing the theme of social conflict into the tradition of the modern novel. A social phenomenon that was already recognised as a part of the class struggle that Karl Marx and Friedrich Engels would only fully theorize in the *Manifesto of the Communist Party* in 1848. It is not difficult to think that the English Industrial Revolution laid the foundations for thinking about work and its drift into the alienation of the individual, social injustice and mistreatment of young people⁶. Thus, in Dickens' most famous novels, which represent a veritable critique of the world of work in the nineteenth century, the need for an anti-utilitarian education is always defended, a system that can give young 'workers' hope for the future and restore that beauty that had been destroyed by an adverse fate and/or irresponsible fathers who had sent them, just like their author, to work in one of the dreary factories of Victorian England. Just think of the orphan Oliver Twist, the protagonist of Dickens' novel that appeared in 1838, a true emblem of child labour and its exploitation at the time, or of the characters in *Hard times* (1854), which opens, not by chance, in a schoolroom in the imaginary English Coketown where the teacher Thomas Gradgrind is questioning Sissy Jupe, the daughter of a circus horse trainer. Dickens compares Mr Gradgrind, the model of reason and mathematics, with his student who, due to her circus background, not only represents the naivety and candour of childhood but also embodies the values of the anti-utilitarianism of education and, at the same time, of work conducted in harmony with nature.

Sissy Jupe and the other female figures in Dickens's work allow the theme of the individual's lack of active occupation as an annulment of social constraints to re-emerge. This topic can already be found in the great

⁴ See Laporte 2016.

⁵ See Menke 2018.

⁶ See Whitefield - Strauss 1998.

German (anti-)bourgeois novels of the classical-romantic period, such as J.W.v. Goethe's *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795-1796) and, later on, Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* (1802) and J.v. Eichendorff's *Aus dem Leben eines Taugenichts* (1826), in which active life – and in a certain sense material work – is opposed to reflection, to the contemplative life and the intellectual occupations, which are elevated to the expression of true humanity. The fact that, in the end, Wilhelm Meister led by the pedagogical and secretive organisation called the *Turmgesellschaft* ('Tower Society') re-enters the public sphere and the active life of the bourgeoisie is part of Goethe's narrative machine and stems from the author's desire to defend, in a period such as the one in which the novel was written, i.e. around the time of the French Revolution, the ideal of an established social order, in opposition to any desire to disrupt the *status quo*. On the other hand, Novalis' and Eichendorff' novels, dedicated to the contemplative 'work' of the poet and the artist, have definitively subverted the long tradition of the German *Bildungsroman*, to which *Wilhelm Meisters Lehrjahre* actually belongs. A shared and important fact that emerges from the thematization of work in the literature preceding the Machine Age in Europe is the circumstance that work has been approached from an existential perspective, i.e. in its entanglements with the question of identity. In the long tradition of European Romanticism, work idealistically corresponds to identity, i.e. one is what one does professionally in life; see, in this respect, the proliferation of doctors, poets, artists and teachers that characterize Romantic writings and art, as evidenced in various writings by E.T.A. Hoffmann, or in the many works of the time that speak of craftwork, also through fairy tales, such as the *Kinder- und Hausmärchen* (1812) by the Grimm brothers⁷.

After the idealistic approach to the world of work and its characteristic representation during the romantic age, it was Dickens who placed the problem of the deprivation of the dimension of the individual's identity, because of certain economic, social or political conditions, at the centre of literature. This would find its radicalization in the representations of work in Naturalism and Verism in the works of Victor Hugo with *Les Misérables* (1862), Giovanni Verga with *I malavoglia* (1881), Émile Zola with *Germinal* (1886) and Gerhart Hauptmann with *Die Weber* (1892). Labour-related social issues, moreover, also inspired the figurative arts of all times in those same years, as demonstrated by the famous paintings *The Third-Class Carriage* (1862) by Honoré Daumier, *Idleness and Work* (1863) by Michele Cammar-

⁷ See Zipes 1988.

no, *Work* (1865) by Ford Madox Brown, *The Foundry* (1872-1875) by Adolph von Menzel, *The Coal Workers* (1875) by Claude Monet, *The Ironworkers' Noontime* (1880) by Thomas Pollock Anshutz, *A Woman Ironing* (1884) by Edgar Degas, *The Potato Eaters* (1885) by Vincent van Gogh, *Washerwomen* (1888) by Paul Gauguin, *For Eighty Cents!* (1893) by Angelo Morbelli or *The Fourth Estate* (1901) by Giuseppe Pellizza da Volpedo. Moreover, the works that focus on women's work⁸ and the use of manpower in warfare are particularly significant – Stanhope Forbes, *The Munitions Girls* (1918) and Henrietta Mabel May, *Women Making Shells* (1919) –, or those that reflect with particular clarity on the depersonalising dimension of factory work: George Grosz, *Ants* (1920) and *In the Shadows* (1921), Diego Rivera, *Detroit Industry Murals* (1932-1933), Laurence Stephen Lowry, *Going to Work* (1948), Fernand Leger, *The Builders* (1950) and, on child labour, Banksy with *Slave Labour* (2012).

In the wake of Dickens' novels, various works insisting on labour and the exploitation of child labour, on the role of women in society and on the working-class and proletarian-revolutionary struggle⁹, made their appearance in Europe at the beginning of the twentieth century. This was when a new perception of the world linked to a widespread artistic-literary sensibility was making its way, fuelled by the themes of the decadence of the bourgeoisie and its values, which were progressively consumed by the *Zeitgeist* of a modernity that was overwhelming a geopolitical and social order destined to be swallowed up by history.

The so-called *Arbeiterliteratur* or workers' literature¹⁰ is generally linked in various respects to the world of the working class and extensively encompasses the artistic expression of all workers, including manual and agricultural labourers. However, this term is used to specifically indicate the writings of factory workers, which, especially in the first half of the last century, focused on the subjects, recipients and aims of the literary expression of the proletariat¹¹. The strand of workers' and proletarian-revolutionary literature, whose narratives were anchored on the one hand in a factual restitution of factory life and, on the other, animated by

⁸ See Morini 2010.

⁹ See Marsh 2022.

¹⁰ The study of workers' literature has recently attracted renewed critical interest, as demonstrated by the works of Menger 2016 and Ferrari 2019. For an analysis of the characteristics of proletarian-revolutionary literature, see Friedrich's extensive study published in 1981.

¹¹ See Chiellino 1995 e 2000.

the ideals of Marxism, thematised class unity as a counter-offensive to exploitation by capitalists¹². It is an artistic production that, during the 1920s and 1930s, aims to promote a real change in society, binding itself, sometimes in a paradoxical manner, to the cultural heritage of the bourgeoisie. This created a literary season steeped in idealism and political pragmatism which, precisely because of its utopian and ideological ambitions, ended up taking on social cohesion and transnational objectives with controversial implications¹³. While, on the one hand, such literary production shows its rootedness in the cultural heritage of bourgeois extraction, the developments in workers' literature reveal the introduction of a significant 'perspective from below' that will mature into a more direct – and, in this sense, 'revolutionary' – representation of reality compared to the canons of Realism. The discussions that have matured around the potential of a literature written by and for the proletariat are especially focused on the very possibility that the workers can acquire – and spread – their own culture. The very ambition to create a workers' literary expression can in itself be considered an act of revolution and rebellion and, indeed, scholars like György Lukács accused the first autobiographical accounts of factory workers' lives of falling into line with the dimension of a 'case study' to be offered to the bourgeois class which then edited editions of the very works that were prohibitive for the proletariat themselves. Worker writers, for their part, are often proudly aware of their dual identity as workers and artists and devote themselves to writing with the ambition of producing works that today would be called culturally, politically and socially 'engaged'. This was a change of episteme that had an impact on the world in all its complexity, affecting traditions, arts and crafts from East to West, underlined by the fact that the crisis in the world of work also forms the backdrop to the narrative of the novels by Upton Sinclair, *The Jungle* (1906), Thomas Mann, *Buddenbrooks* (1901), Jack London with the dystopian drifts of *The Iron Heel* (1907) and with *Martin Eden* (1909), up to Maksim Gor'kij with *Mother* (1902).

These works also reveal a specific interpretation of work that is not only narrated as a value or residual of an individual or collective identity, but which also becomes the subject of a psychological reflection that, with the help of Sigmund Freud's contemporary discoveries, insists on the worker's alienation and its impact on individual personality traits. Nicole

¹² See Gallas 1974.

¹³ On this topic, see also Serra 2023.

Siri moves in this context with her article published in this issue of «Between» and dedicated to the formulation of some hypotheses on the Freudian theory of the representation of work in the novel genre. In particular, the article uses a theoretical perspective to explore the problem of the representation of labour in the genre of the novel and discusses «the plainness and iterativeness of work», two aspects that, according to James Agee (2019), make it a particularly complicated narrative theme. By offering a meta-psychological reading of Max Weber's *Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism* (1904), the contribution advances an interpretation of capitalist ethics from a psychoanalytic conceptual framework, and then discusses Francesco Orlando's *Per una teoria freudiana della letteratura* (For a Freudian Theory of Literature, 1987), his notion of the «return of the repressed» and his theorisation of the representation of «obsolete objects».

If it is true that unserviceable and forgotten objects convey the «return of the repressed», in *La vita delle cose* (The Life of Things) Remo Bodei dialogues with Francesco Orlando and his monographic work, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura* (The Obsolete Objects in the Images of Literature, 1993). As he writes:

To a greater or lesser extent, we all give meaning to things, but only artists do this methodically and according to particular techniques and research paths. They give mute things their own voice and sometimes, as with children, even pretend to make them speak [...]. Each generation is surrounded by a particular landscape of objects that define an epoch thanks to the patinas, signs and aroma of the time of their birth and modification. In their own way, objects grow and decay, like plants and animals, they are burdened with years or centuries, they are attended to, cared for or neglected, forgotten or destroyed. (Bodei 2011: 30: our translation)

One author who was particularly fond of «obsolete objects», even when dealing with the theme of the world of work, was undoubtedly Franz Kafka. Mauro Nervi's article illuminates previously unpublished aspects of the Prague author's production in the light of the concrete *realia* of his writing. By choosing not to focus on the much-debated theme of alienation at the workplace from which so many of Kafka's characters suffer, he is able to address the theme of labour relations in Kafka's fiction, a topic that has often been overlooked particularly by Marxist-oriented critics¹⁴. His essay examines the main occurrences of the theme in Kafka's macro-text and

¹⁴ See Hughes 1981.

focuses on the distinction between 'ordinary' and 'extraordinary' work. Nervi also investigates the theme in Kafka's first novel fragment: *Der Verschollene* (1912-1914). Here work is addressed in a more direct and in-depth manner and with a meticulous realism that is rarely found in Kafka's later works, since its setting is in the largest capitalist society of the time, the United States of America.

Objects from the world of work are also the subject of Francesca Goll's article, which is dedicated to the epic of the collective in the novel *Union der festen Hand* (1931), published during the Weimar Republic by Erik Reger, journalist and later editor and director of the Berlin daily newspaper «Der Tagesspiegel». The novel deals with the relationship between culture, literature and industry – including the latter's technological advances and its effects on workers understood as individuals. One of the most striking aspects of *Union der festen Hand* are the instructions for use placed before the text, which reveal the cornerstones of the author's poetics of the collective, which Goll highlights in its aspects related to the world of work, drawing on reviews, archive materials and also unpublished writings that also highlight Reger's literary theory in dialogue with the pamphlet by Sergei Tretyakov *Biografiia veshchi* (1929).

These are the years in which the question of work in literature became a leading theme in Germany in the light of the process of technicalisation to which the capital of the Weimar Republic in particular was subjected. This clearly emerges in *Berlin Alexanderplatz* (1929) by Alfred Döblin, an author who, like Reger, worked as a journalist for several Berlin newspapers in the 1910s and 1920s. The novel's protagonist Franz Biberkopf moves around an alienating city dominated by machines, the futuristic model of which is depicted in Fritz Lang's film *Metropolis* (1927). It is precisely the literature of the Weimar Republic that, in the face of an extremely serious economic, social and political crisis, proposed a varied artistic and literary production hinged on a representation of the working dimension of characters who were grappling with the drama of survival in an extremely hostile and problematic metropolitan reality¹⁵. The great novels of the *Neue Sachlichkeit* have often been investigated in the light of an innovative compositional practice that can be likened to the technique of film editing and a singular ability to restore the critical dimension of the Weimar Republic's reality. As is well known, these works explore the liminal dimension of individuals forced to the margins of a society, dominated by the capitalist

¹⁵ See Ponzi, Guerra, Padularosa 2019.

principles of mechanisation and productivity, which leads to the weakening of the workers' social function and, consequently, to the destruction of their very reason for existing. Hence filmic and literary representations of that time – such as Walther Ruttmann's masterpiece, *Berlin. Sinfonie der Großstadt* (1927) and, among the various fictional examples, Döblin's *Berlin Alexanderplatz* and Hans Fallada's *Kleiner Mann, was nun?* (1932) – juxtapose in perfect intermedial harmony a swarming crowd of workers alongside herds or flocks of animals destined for slaughter, or various figures of office workers forced into a repetitive and exhausting work with exotic animals in the Berlin zoo or dogs set upon each other by masters who keep them firmly on a leash. In the words of Johannes Pinneberg, the protagonist of Fallada's novel, those who sit in the small Tiergarten – a real little zoo – are the harmless, starved, hopeless 'beasts of the proletariat'¹⁶. In the years leading up to the Second World War, John Steinbeck's *Of Mice and Man* (1937), Archibald J. Cronin's *The Citadel* (1937) and George Orwell's *The Road to Wigan Pier* (1937) will deal with alienating cities and jobs that wear down the psyche and frustrate the desires and expectations of the individual.

Even after the Second World War, the risks of the reification of the self in the workplace innervated the artistic-literary discourse, as is demonstrated by Niccolò Amelii's article dedicated to corporate work between neo-feudal dynamics and liturgical rituals. The essay offers an articulate critical *aperçu* focused on the 'objectification' of man in Goffredo Parise's *Il padrone* (1965). At the beginning of the 1960s, Parise embraced a neo-Darwinian vision of individual and collective existence, which was reflected in the motifs of his texts, within which alienation germinates from man's biological substratum, where the law of the natural selection of the strongest is inscribed. In the light of these methodological premises, the essay not only analyses the unravelling of the process of the 'objectification' of the individual in Parise's production, a phenomenon that was characteristic of the advanced phase of the neo-capitalist system, but also examines the modes of expression through which his novel discusses the transition from «natural man» to «artificial man».

The tension between «natural» and «artificial» is also emphasized in Irene Cecchini's article that analyses the representation of work on the basis of its profound relationship to environmental issues and ecological thinking. By means of an eco-poetic analysis of Simona Vinci's *Strada Pro-*

¹⁶ Fallada 2019.

vinciale Tre (2007), the author focuses on the interrelation between the act of working and environmental changes on the one hand, and the potential power of work-related ecological images on the other. The first aspect is investigated in the light of the effects caused by capitalist «re-production» (Ongaro 2001) on the body-work and the body-earth. The second is analysed through three different narrative processes that characterise Vinci's novel: immersive walking, natural and anthropic rhythms, and the social and spatial aspects of mobile practices.

An ecocritical, indeed even ecofeminist, approach to the work also emerges from the analysis of Martine Sonnet's *Atelier 62* (2008). Raissa Furlanetto Cardoso's article in this issue of «Between» interprets the social phenomena represented in the story, also in the light of reflections drawn from Marxist theorists and the so-called "ethics of care", with the intention of criticising capitalist logic and its blind pursuit of economic growth, with no thought for the individual. At the centre of the analysis is Martine Sonnet's father, a former craftsman who never said anything about his work as a metalworker at Renault in Billancourt. Through the analysis of how work is represented in the text and its impact on this man's life, the article aims to provide some possible interpretations of the metalworker's silence, investigating its origin in the physical and psychological traumas he had suffered in the process of the 'proletarianisation' of the artisan but without forgetting the fact that the alienating distance between the individual and the sphere of social production had been created by the man's profession.

The theme of the 'proletarianisation' of the craftsman also emerges from the second article in this issue of «Between» which discusses the contemporary French-speaking author, Michel Houellebecq. In his Joycean-inspired essay a «Portrait of the Artist as a Worker», Aldo Baratta traces the «aesthetic postures», i.e. the transformations that the aesthetic craft undergoes within the late capitalist and post-Fordist logic, through a reading of the French writer's *La carte et le territoire* (2010). Faced with an artistic product that has spread beyond the worst expectations of the technical reproducibility so feared by the historical avant-gardes of the early 20th century¹⁷, the art market in which the artist operates today responds to unprecedented hierarchies of value and assumes a professional habitus fuelled by a new deontology. In Houellebecq's novel, one can observe the professional attitudes of three different artists: the photographer and painter Jed Martin, the autofiction writer Michel Houellebecq and – through a

¹⁷ See Guerra, Blanco, Padularosa 2020.

metanarrative refraction – the real Michel Houellebecq. All three speak of the professionalisation of artistic activity through a dialectic that oscillates between the poles of craft and industrial work, but also those of creativity and reproducibility.

A central theme in contemporary artistic creation is work in all its declinations from manual and artisanal to immaterial or linked to the era of computerization and the reflections thereon, above all those centred around the great social and trade union demands. Work is at the centre of the literary reflection that denounces the exploitation of minors (Dominique Manotti, *Sombre Sentier*, 2010), the precarious work of legal and illegal immigrants (Marco Rovelli, *Servi*, 2009; Douglas Coupland, *Microserfs*, 1995; Alessandro Leogrande, *Uomini e caporali*, 2016) or the tragic white deaths (Marco Rovelli, *Lavorare uccide*, 2008). Of course, it is also a key topic in cinema, in the critical representation of the relationship between human beings and work, in its alienating tendencies, anticipated by Charlie Chaplin with *Modern Times* (1936) and oppressive tendencies (Michael Winterbottom, *In This World*, 2002, Francesca Comencini, *Mi piace lavorare – mobbing*, 2003), in trade union and libertarian demands (Andrzej Wajda, *Człowiek z żelaza*, *Man of Iron*, 1981; Mark Herman, *Brassed Off*, 1996), or in the alienating dimension of unemployment (Peter Cattaneo, *The Full Monty*, 1997; Ken Loach, *Riff raff* and *The Navigators*, 2001)¹⁸. Dramaturgy has also contributed to the theme of work, as Alessandra Goggio demonstrates in her article dedicated to the German theatre collective *Rimini Protokoll*. The group tackles the representation of work in performative and interactive shows, which the author investigates by focusing on the performance *Gesellschaftsmodell Großbaustelle*. By ironically resorting to different theatrical traditions, the performance by the *Rimini Protokoll* theatre aims to counteract the alienation and depersonalization brought about by the mechanisms

¹⁸ Still in the context of visual culture, comics (Ernest Riebe, *Mr Block*, 1919) and graphic novels are also particularly interesting in this context, since they often focus on the representation of the historical demands of the working class (Gerry Hunt, *1913. Larkin's Labor War*, 2013; Graphic History Collective, *Direct Action Gets the Goods: A Graphic History of the Strike in Canada*, 2019; Graphic History Collective, David Lester, *1919: A Graphic History of the Winnipeg General Strike*, 2019; Graphic History Collective, Paul Buhle, *Drawn to Change: Graphic Histories of Working-Class Struggle*, 2016; Robin Folvik, Sean Carleton, Mark Leier, Sam Bradd, Trevor McKilligan, *May Day: A Graphic History of Protest*, 2012; Sean Michael Wilson, Robert S. Brown, *The Many Not The Few*, 2018; Paul M. Buhle, Nicole Schulman, *Wobblies! A Graphic History of the Industrial Workers of the World*, 2005).

that regulate post-capitalist work. In the wake of what had happened before the fall of the Berlin Wall, particularly in the German Democratic Republic¹⁹, the group's aim is to rehabilitate work – including theatrical work – as a truly productive dimension of man, but also to encourage a reflection on the condition of (post)modern *homo laborans*.

The latter topic and its television *mise en abyme* is addressed in detail in Matteo Macaluso's article which closes this issue of «Between». The scholar analyses the Italian adaptation of the television series *Undercover Boss* (*Boss in incognito* in the Italian translation) which is unusual as it is one of the very few TV shows focused on the theme of work. The show has been aired during prime time on the RAI (Italian Radio and Television) since 2014 and the essay addresses the series as a source of investigation of the power dynamics between the boss and his employees that exist in the working world. It also explores how, in a similar way to the original format, *Boss in incognito* provides Italian viewers with a narrative of these norms that is not free from ideological implications.

¹⁹ See Calzoni 2018: 67-111.

Works Cited

- Agee, James, *Let Us Now Praise Famous Men*, Boston, Houghton Mifflin, 1941.
- Avoledo, Tullio et al., *Lavoro da morire. Racconti di un'Italia sfruttata*, Torino, Einaudi, 2009.
- Beech, Dave, *Art and Labour. On the Hostility to Handicraft, Aesthetic Labour and the Politics of Work in Art*, Leiden, Brill, 2015.
- Bodei, Remo, *La vita delle cose*, Bari, Laterza, 2011.
- Calzoni, Raul, *La letteratura tedesca contemporanea. L'età della divisione e della riunificazione*, Roma, Carocci, 2018.
- Chiellino, Carmine, *Am Ufer der Fremde. Literatur und Arbeitsmigration 1870-1991*, Stuttgart-Weimar, Metzler, 1995.
- Id. (Hrsg.), *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*, Stuttgart-Weimar, Metzler, 2000.
- Desiati, Mario (a cura di), *Laboriosi oroscopi. Diciotto racconti sul lavoro, la precarietà e la disoccupazione*, Roma, Ediesse, 2006.
- Deutsche Akademie der Künste (Hrsg.), *Zur Tradition der sozialistischen Literatur in Deutschland. Eine Auswahl von Dokumenten*, Ost-Berlin-Weimar, Aufbau Verlag, 2002.
- Fallada, Hans, *Little Man, What Now?*, transl. by Michael Hofmann, Penguin 2019.
- Ferrari, Vanessa, *La fabbrica in versi. Nazionalsocialismo e letteratura operaia*, Palermo, New Digital Frontiers, 2019.
- Friedrich, Gerhard, *Proletarische Literatur und politische Organisation. Die Literaturpolitik der KPD in der Weimarer Republik und die proletarisch-revolutionäre Literatur*, Frankfurt a. M., Peter Lang, 1981.
- Gallas, Helga, *Teorie marxiste della letteratura*, Bari, Laterza, 1974.
- Guerra, Gabriele, Blanco, Massimo, Padularosa, Daniela (a cura di), *Acrobati del futuro. L'uomo nuovo delle avanguardie storiche*, Milano, Mimesis, 2020.
- Hobsbawm, Eric J., *Labouring Men: studies in the history of labour*, London, Weidenfeld & Nicolson, 1964.
- Id., *Worlds of Labour: Further Studies in the History of Labour*, London, Weidenfeld & Nicolson, 1984.
- Id., *Uncommon People: Resistance, Rebellion and Jazz*, London, Weidenfeld & Nicolson, 1998.
- Hughes, Kenneth (Ed.), *Franz Kafka: An Anthology of Marxist Criticism*, Hannover-London, Clark University Press of New England, 1981.

- Kocka, Jürgen, "How Can One Make Labour History Interesting Again?", in «European Review», 9, 2001: 201-212.
- Kocka, Jürgen, Schmidt, Jürgen, *Arbeiterleben und Arbeiterkultur. Die Entstehung einer sozialen Klasse*, Bonn, Verlag J.H.W. Dietz Nachf., 2015.
- Laporte, Stéphanie, "Le antologie sul lavoro (2005-2012): una mappa della crisi attraverso storie di uomini e donne «indefinitamente ridislocabili»", in *Nuove (e vecchie) geografie letterarie nell'Italia del XXI secolo*, a cura di Silvia Contarini, Margherita Marras, Giuliana Pias, Firenze, Cesati, 2016: 141-148.
- Lukács, György, *Essays on Realism*, ed. by Rodney Livingstone, London, Lawrence and Wishart, 1980.
- Luggin, B., "Un nodo storiografico. Il seguito operaio e popolare del nazismo", in «Studi Storici», 3, 1997, pp. 693-713.
- Marsch, Nicky, "Women, Money, and Modernism", in Paul Crosthwaite, Peter Knight, Nicky Marsh (Eds.), *The Cambridge Companion to Literature and Economics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2022, pp. 83-97.
- Menger, Michaela, *Der literarische Kampf um den Arbeiter: populäre Schemata und politische Agitation im Roman der späten Weimarer Republik*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2016.
- Menke, Richard, "Dickens, Industry, and Technology", in Robert Patten, John Jordan, Catherine Waters (Eds.), *The Oxford Handbook to Charles Dickens*, Oxford, Oxford University Press: 436-451.
- Morini, Cristina, *Per amore o per forza: Femminilizzazione del lavoro e biopolitiche del corpo*, Verona: Ombre corte, 2010.
- Ongaro, Stefano, *Le donne e la globalizzazione. Domande di genere all'economia mondiale della ri-produzione*, Soveria Mannelli, Rubettino 2001.
- Orlando, Francesco, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1987.
- Id., *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino, Einaudi, 1993.
- Ponzi, Mauro, Guerra, Gabriele, Padularosa, Daniela (a cura di), *Vivere in tempi di crisi. La repubblica di Weimar: arte, politica, filosofia*, Milano, Mimesis, 2019.
- Serra, Valentina, "«Das Beste der Vergangenheit verbündet mit dem Kampfe der Arbeiterschaft». L'eredità culturale borghese e la letteratura operaia nella Germania degli anni Venti e Trenta", in Maria Luisa Di Felice, Antonio Farina, Antioco Floris, Cecilia Tasca (a cura di), *Politica, società, cultura al tavolo della storia*, Milano, FrancoAngeli, 2023: 275-288.
- Terkel, Studs, *Working: People Talk About What They Do All Day and How They Feel About What They Do*, New York, Pantheon Books, 1974.

- Totaro, Francesco, *Non di solo lavoro. Ontologia della persona ed etica del lavoro nel passaggio di civiltà*, Milano, Vita & Pensiero, 1998.
- Weber, Max, *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*, transl. by Talcott Parsons, London, Allen & Unwin, 1989.
- Weil, Simone, *La condition ouvrière*, Paris, Gallimard, 1951.
- Waithe, Marcus - White, Claire (Eds.), *The Labour of Literature in Britain and France, 1830-1910*, London, Palgrave Macmillan, 2018.
- Whitfield, Keith - Strauss, George (Eds.), *Researching the World of Work: Strategies and Methods in Studying Industrial Relations*, New York, Cornell University Press, 1998.
- Zipes, Jack David, *The Brothers Grimm: From Enchanted Forests to the Modern World*, New York. Routledge, Chapman and Hall, 1988.

Monographic journal issues

- «Narrativa», 31/32 (2010)
- «Tincontre. Teoria Testo Traduzione», numero monografico 15 (2021), *Il lavoro nelle raccolte di racconti dagli anni Ottanta a oggi* <<https://teseo.unitn.it/ticontre/issue/view/114>>

Sitography

- Biblioteca Civica di Brugherio, *Il lavoro raccontato nei romanzi, nelle poesie, nelle inchieste, nei documentari, nei film e nella musica*, 2011, <https://www.comune.brugherio.mb.it/export/sites/default/moduli/ModuliBiblioteca/LavoroRaccontatoBibliografia.pdf> (last access 15.11.2023).

Filmography

- Lang, Fritz, *Metropolis*, Germany, 153' (restored version 87'), 1927.
- Ruttman, Walther, *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt*, Germany, 65' (restored version 74' nella versione restaurata), 1927.

The Authors

Raul Calzoni

Raul Calzoni is full professor of German Studies at the University of Bergamo. Areas of research: the literature of the classical-romantic period (J. W. von Goethe, F. Schiller, Novalis, E.T.A. Hoffmann), the German *Moderne* (Benjamin, Bloch, Döblin) and the relationship between memory and history in the literature relating to the Second World War, the Shoah and the cultural reconstruction of Austria and Germany after the break of Nazism (G. de Bruyn, G. Grass, G. Roth, W. Kempowski, W.G. Sebald).

Email: raul.calzoni@unibg.it

Valentina Serra

Valentina Serra is Associate Professor of German Literature at the University of Cagliari (Italy). Her research focuses on exile literature (*Deutsch für Deutsche*, Valveri 2001) and the cultural debate and function of intellectuals in the face of the rise of fascism in Europe (*Parigi 1935*, Bulzoni 2005). She also studies the forms of engagement in Austrian contemporary literature, especially in the work of Robert Menasse (*Robert Menasse. Intellettuale, scrittore e critico europeo*, FrancoAngeli 2018).

Email: valentina.serra@unica.it

The Article

Date sent: --/--/----

Date accepted: --/--/----

Date published: 30/11/2023

How to cite this article

Calzoni, Raul - Serra, Valentina, "Representations of Work in Literature and Visual Culture", Eds. R. Calzoni - V. Serra, *Between*, XIII.26: i-xvi (2023), <http://www.Between-journal.it/>

Corporate work between neo-feudal dynamics and liturgical rituals. The “cosification” of man in Parise’s *Il padrone*

Niccolò Amelii

Abstract

Il padrone (1965) is the novel with which Goffredo Parise enters in a new phase of his artistic parable, leaving behind the previous decade. At the beginning of the sixties Parise embraced a neo-Darwinian vision of individual and collective existence, which reverberated strongly in the poetic motifs of his texts. The primary objective of the essay is to analyze the original authorial posture with which Parise decides to interrogate narratively the process of “cosification” set in motion in the advanced stage of the neo-capitalist system and at the same time the expressive instances and the thematic nuclei through which the novel represents the transition from “the natural man” to the “artificial man”.

Keywords

Il padrone; Goffredo Parise; cosification; alienation; Neo-Darwinism

La "cosificazione" dell'uomo nel *Padrone* di Parise. Il lavoro aziendale tra dinamiche neo-feudali e rituali liturgici

Niccolò Amelii

1. Milano, Roma, New York

Goffredo Parise si trasferisce da Vicenza a Milano nel 1953, assunto dalla casa editrice Garzanti, e vi rimane fino alla fine del decennio, cambiando in otto anni quarantatré camere ammobiliate. Ha all'attivo un esordio folgorante – *Il ragazzo morto e le comete* – pubblicato nel 1951 da Neri Pozza e in uscita un altro romanzo, sempre per l'editore vicentino, intitolato *La grande vacanza*. Così rievoca, qualche anno più tardi, il suo arrivo nella metropoli:

Quando partii dalla provincia diretto a Milano avevo in tasca i soldi che mio padre mi consegnò per l'acquisto di un impermeabile buono per l'umidità e in mano una valigetta di cartone color pece legata con uno spago. Portavo allora un grosso cappotto nero, morbido e sformato, di quelli che si usano per l'abito da sera. In valigia avevo inoltre una casacca nera, di tipo russo, che indossavo segretamente in omaggio a Dostoevskij. [...] Mi pareva di scoprire una città simile a Vienna o a Praga, una città del Nord, che saliva dalle brume del mattino alla mia immaginazione come in un racconto di Hoffmann. Ero, insomma, abbastanza felice di aver messo la testa a posto come tanto speravano i miei genitori e di stare a Milano. Ma alla sera, alle sei e mezzo, aspra e maligna si abbatteva su di me la malinconia di quelle ore di vuoto, di tristezza, di solitudine. (Parise 2005: 17)

Nel 1953 Parise comincia a collaborare con la rivista *Il Borghese* diretta da Longanesi e inizia a lavorare a *Il prete bello*, che vedrà la luce nel 1954 per Garzanti, rivelandosi un vero successo in termini di visibilità e

pubblico, «il primo best-seller del dopoguerra» (Rimini 2011: 85). In casa editrice si occupa di letture e revisioni di manoscritti, facendo fatica però ad adeguarsi agli orari lavorativi, ai ritmi frenetici della città, «ai capricci del suo direttore “padrone”» (*ibid.*: 85). Come ha raccontato in più occasioni l’amico Nico Naldini, facendo diventare celebre l’aneddoto, Parise «era solito nella pausa di mezzogiorno dormire in piedi addossato a un muro. Un mendicante lì vicino aveva l’incarico di svegliarlo dopo un’ora» (Naldini 1987: 35). La sua esperienza in quei primi mesi nella grande azienda editoriale e l’impatto difficile con un contesto metropolitano che soffoca la sua fantasia e che si trasforma ben presto in «una scuola di estraneità» (Perrella 2003: 42) diventano materiale narrativo primario del romanzo *Il padrone*, scritto a Roma¹ nel 1964 e uscito nel 1965 per Feltrinelli. In precedenza Garzanti lo aveva rifiutato perché aveva intuito di aver funzionato come modello ispiratore principale per la costruzione della figura del “padrone” protagonista del libro, in un’operazione di traslazione trasfigurante che potrebbe essere accostata a quella compiuta, con simile intento parodico-satirico, da Bianciardi nel suo secondo romanzo nei confronti di Giangiacomo Feltrinelli.

Del resto, Parise e Bianciardi sono due autori di cui non si possono tralasciare, considerandoli superflui, i sommovimenti biografici, così come i relativi saliscendi dell’esperienza emotiva e affettiva, che fungono, anzi, da matrice contestualizzante e da contrappunto – non esclusivo, ovviamente – attraverso cui meglio sondare il fitto e quanto mai vivace dialogo che viene a intersecarsi tra vita e opera, tra progressione o regressione esistenziale e processo poetico e compositivo. Con *Il padrone*, che interrompe un silenzio letterario di sei anni² e che sarà l’ultimo romanzo pubblicato in vita, Parise entra a tutti gli effetti in una nuova fase

¹ Come ha giustamente notato Silvio Perrella, «Parise scrive quasi sempre di un luogo dove è stato precedentemente e adesso non è più. A Venezia (e dopo a Milano) di Vicenza, a Roma di Milano, nel Veneto di Roma. [...] C’è e ci sarà sempre in lui uno slittamento tra luoghi scritti e luoghi vissuti, una non coincidenza». (Perrella 2003: 27-35)

² Impasse che può essere analizzata attraverso la lente di un articolo dello stesso Parise, intitolato significativamente *Inutilità del romanzo*, uscito su *Il resto del Carlino* nel luglio 1958: «Da questo mutamento o degradazione dell’animo umano in stadio ogni giorno più simile al materialismo di tipo animale, dalla constatazione del decadimento o comunque dalla polverizzazione delle ideologie in un grande numero di desideri immediati e possibili, risulta chiara l’inutilità di una rappresentazione romanzesca della realtà». (Parise 1998: 1541)

della sua parabola artistica, lasciandosi alle spalle le prove giovanili e il trittico "vicentino"³ – *Il prete bello* (1954), *Il fidanzamento* (1956), *Amore e fervore* (1959). Il nostro si addentra ora nei miasmi della metropoli, che sostituisce la provincia come ambientazione delle vicende narrative, e nei corridoi della "ditta commerciale", restituiti con una scrittura nitida, tesa, a tratti nervosa, in parte impostata sul modello della prosa raziocinante e argomentativa moraviana.

Parise sembra aver perso, rispetto alle opere precedenti, un po' di quella fresca ingenuità che faceva da reagente a uno sguardo acuto e però sempre sorpreso, gettato obliquamente sui fatti della realtà, poi filtrati attraverso un'acuta percezione sensoriale⁴ e una memoria poetica in costante lavoro, trasfigurata secondo un peculiare sentimento del tempo. Se fino a quel momento la sua letteratura è stata votata ai desideri e ai sentimenti primari dell'uomo, adesso subisce un rovesciamento copernicano. Nel vuoto d'aria di una continuità storica che viene a interrompersi bruscamente al principio degli anni Sessanta, non esistono più desideri che non siano eteroindotti dal discorso tardocapitalista, inculcati a forza, manipolati da forze esogene, e il nuovo romanzo ne deve tener necessariamente conto, interrogando la frattura oramai irriducibile che l'impero della *téchne* va rapidamente allargando. In quello stesso periodo⁵ lo scrittore, dopo es-

³ È stato ampiamente riconosciuto in sede critica che l'itinerario letterario di Parise procede secondo una direzione anti-lineare, per strappi, cesure e rivolgimenti. Il suo è un percorso da "flâneur" – come ha scritto Zanzotto (1998: XIV) – mosso dall'imprevedibilità, da svolte non progettate. La sua carriera narrativa, pur costruendosi su balzi repentini, arresti, riprese improvvise, oscilla intorno a due importanti registri stilistici e formali: da un lato, il racconto a tratti surreale e fantastico, dalla fisionomia picaresca; dall'altro, un realismo *sui generis*, visionario, abitato da una "vicentinità" sottile quanto irriverente.

⁴ Sul primato delle percezioni sensoriali – in particolar modo dell'istanza visiva e di quella olfattiva – nella configurazione poetica parisiana concorda buona parte della critica. Per una riflessione puntuale sui dispositivi della "visualità" e su come essi si propongono nei romanzi e nei reportage di Parise rimando a Attanasio 2019.

⁵ In questi stessi anni Parise lavora come sceneggiatore per Ferreri, Bologni, Fellini. Scrive, inoltre, alcuni dei racconti che confluiranno ne *Il crematorio di Vienna* (1969), contemporaneamente abbozza il diario coniugale *Descrizioni di una farfalla*, si dedica al dialogo teatrale *L'assoluto naturale* e a una breve prosa, presto interrotta, intitolata *Arsenico*. Testi che risentono della crisi matrimoniale di Parise, che culmina con la separazione da Mariola Sperotti nel 1963, e che Perrella definisce «bui, a volte misogini, spesso misantropi, lasciati per lungo tempo ad

sersi trasferito a Roma, si è imbattuto, su consiglio di Gadda, nelle opere di Darwin, e ha compiuto un viaggio a New York⁶ che gli ha rivelato il futuro dell'uomo già divenuto presente, due esperienze esistenziali e conoscitive che fungono da spartiacque nel prosieguo della sua parabola artistica ed espressiva, fondamentali, inoltre, per lo sviluppo di una concezione della vita umana «come il risultato dell'incontro fra un certo appurabile determinismo biologico e un insondabile mistero, come una combinazione fra la necessità e il caso» (Perrella 2003: 49).

A New York, infatti, lo scrittore vicentino può sperimentare da vicino il funzionamento perverso della macchina produttivo-consumistica e della contestuale *struggle for life*, e tastare con le proprie mani la nuova natura dei rapporti umani nella società di massa, che nella megalopoli americana è amplificata sino all'apogeo e all'assurdo⁷. Come scrive alla moglie in una

affondare nell'oscurità. Una costellazione di scritture scure e tumefatte [...] che preludono a un lavoro più ampio, a uno scavo più profondo e radicale». (Perrella 2003: 92)

⁶ Parise approda a New York nel 1961 insieme al regista Gianluigi Polidoro, incaricato da Dino De Laurentiis di scrivere un soggetto di ambientazione americana. L'operazione non andrà in porto, perché l'idea di Parise – un film intitolato *Lux perpetua*, sceneggiato in un grande cimitero di Los Angeles – non incontrerà i favori del produttore napoletano.

⁷ In poco meno di cinque anni però l'atteggiamento di Parise nei confronti dell'America sembra cambiare direzione, disvelando in realtà quella costante tensione tra repulsione e fascinazione per il mondo modernizzato che caratterizzerà costantemente, con picchi variabili, la visione del nostro, in particolar modo a partire dagli anni Sessanta. Dopo aver attraversato con furente attività la stesura del *Padrone*, ed essersi lasciato alle spalle la pubblicazione del volume, l'autore vicentino sembra volersi abbandonare alle conseguenze macabre presagite nel suo stesso romanzo. Scrive, infatti, a Comisso nel giugno del 1965: «forse andrò in America tra breve, a toccare ancora una volta con mano questa realtà delle cose che tanto mi attrae quanto mi attrae la morte» (Urettini 1995: 47). In un'altra lettera del '65 sempre rivolta a Comisso, che può essere letta come speculare ampliamento e relativo approfondimento della visione sempre più pessimistica di Parise, si legge: «ciò che è utile oggi sono soltanto gli oggetti, una miriade, un caleidoscopio di oggetti toccabili e azionabili meccanicamente: tra di essi la parola, l'ineffabile strumento che ci ha dato la natura, è simile a una farfalla tra gli ingranaggi di una macchina elettronica. Essa vola comunque, ma l'occhio dell'operatore meccanografico non si posa sulla farfalla ma sulle cifre. [...] La realtà impoetica che ho sotto gli occhi è l'unica realtà vera, e non mi resta che rappresentare l'assenza di poesia di questa realtà. [...]

lettera del marzo 1961:

New York è una città di matti, dà la nausea come se si fosse ubriachi, di alcool e di stanchezza. Si cammina sepolti tra grattacieli e fa male alzare il capo. Rombo continuo, rombo dei rombi. Peccato che io non sappia l'inglese, sono persuaso che non ho niente da perdere perché, da quanto intuisco, i discorsi sono di una banalità e di un nulla assoluto. Ma che decadenza questi americani. (*Ibid.*: 67-68)

2. Diventare un «uomo-barattolo»

Il padrone si configura come un romanzo darwiniano al negativo, in cui Parise innesta i mesti ricordi milanesi sulle più recenti e traumatiche esperienze americane, fatte sobbollire, mediante il filtro immaginativo, sino alle estreme conseguenze. Così facendo, attraverso un ispessimento allegorico che opacizza dati referenziali troppo specifici, l'autore veneto racconta con toni da satira beffarda il processo di alienazione totale che colpisce il genere umano nello stadio avanzato della società dei consumi e del sistema neocapitalistico, per cui l'"uomo naturale" lascia il campo al suo successore: l'"uomo artificiale". Tuttavia, l'alienazione che Parise adotta e tematizza nel romanzo non coincide con l'eccezione marxista del termine perché, a prescindere dai meccanismi lavorativi e dai rapporti di produzione, essa pare germinare direttamente dalla realtà biologica dell'uomo, in cui sono iscritti la legge del più forte e la selezione naturale, processi fondati sugli impulsi primari della violenza, della sopraffazione, dello sfruttamento⁸.

Vivo nello sbalordimento del nulla di certo, nella mancanza dei sentimenti, nel dolore appunto di una realtà che offre solo cose tangibili». (*Ibid.*: 48)

⁸ È lo stesso Parise a suggerire e a convalidare tale interpretazione, quando afferma in un'intervista del 1972: «*Il padrone* è una favola sullo sfruttamento psicologico e psichico dell'uomo nell'epoca attuale, e tale tipo di sfruttamento non era stato previsto da Marx, incatenato all'analisi dello sfruttamento economico. Questo tipo di sfruttamento, analizzato da Marx all'inizio dell'era industriale, non contempla l'animo ma la borsa. L'uomo ridotto a "cosa economica", cioè un oggetto razionalmente mercificabile. Il mio uomo-cosa del *Padrone* non è già più mercificabile, ma proprietà assoluta, priva di mezzo, che riscatta "moralmente" il padrone dall'economia e lo solleva nei cieli ben più ambiziosi della teologia». (Parise 1972)

Per Parise allora la lotta per la sopravvivenza – fisica e psichica – travalica la lotta di classe, ne è un antecedente consustanziale alla stessa esistenza dell'essere umano, sin dai primordi della civiltà. Ovviamente il modello economico occidentale postfordista, così come si afferma nel dopoguerra, non fa altro che accelerare i fenomeni propri del darwinismo sociale, producendo squilibri, degenerazioni, aberrazioni destinate a imprimersi al fondo dello stesso corredo genetico del genere umano, mutandone definitivamente l'evoluzione in senso però regressivo, verso una nuova tipologia di "uomo-cosa", pronto a immolarsi per la sua totale disponibilità alla volontà altrui, un ulteriore passo in avanti rispetto allo stadio raggiunto dall'"uomo-massa" imborghesito, depersonalizzato e mercificabile.

«L'evoluzione», afferma Parise in un'intervista ad Andrea Barbato, «è una teoria poetica ma spaventosa, e crudele. Oggi, la lotta per la sopravvivenza di cui parla Darwin non è solo biologica, ma soprattutto psicologica. Il mondo moderno è permeato di violenza: quella organizzata, massificata, è il nazismo. Ma quando non trova occasioni storiche così imponenti, si manifesta individualmente in forme sadomasochistiche, come una lotta dell'uomo verso l'uomo, per il possesso e la distruzione» (Barbato 1965). Ne consegue, all'interno dell'opera, una dialettica ambivalente e però fruttuosa tra storicizzazione del discorso, ben puntato sulle storture della civiltà industriale, e ampliamento in senso storico e universale del sottotesto bio-ideologico, che si riverbera poi puntualmente anche sul piano stilistico e del registro espressivo, orientato verso i modi del grottesco, della favola macabra, dell'apologo fantastico, spie significative di un riavvicinamento «alla vena antirealistica, di forte spessore simbolico, dei libri d'esordio, *Il ragazzo morto e le comete* e *La grande vacanza*» (Gialloreto 2016: 153). Ed è proprio all'interno del perimetro di questa apparente discrepanza che si rivela il tratto più sicuro e fertile del "secondo" Parise, capace di superare i moduli realistici in chiave post-mimetica, straniandoli e caricandoli di significati metaforici, tenendo insieme sulla pagina lo spirito analitico tipico di un «positivista critico» e lo «spirito sintetico del bambino» (Perrella 2003: 52), l'astrazione surreale, sempre però contenuta, lo scavo angoscioso nella psicologia dei protagonisti, l'osservazione clinica del reale e l'acuta sensibilità percettiva.

Parise, che si è sempre sentito estraneo all'esperienza del neorealismo⁹, s'ingegna per adottare un'opzione formale in grado di superare

⁹ Quando, nel febbraio del 1986, Parise riceve la laurea ad honorem presso l'Università di Padova, su proposta di Gianfranco Folena, tiene un discorso nel qua-

le secche di un abusato neonaturalismo e i moduli schematici di una letteratura industriale che andava già sclerotizzandosi, non adatti alla sua tempra un poco fanciullesca un poco visionaria. Il problema, già segnalato chiaramente da Vittorini nel numero 4 del *Menabò* (1961), era quello di non esaurire la rielaborazione letteraria dell'incipiente civiltà industriale in una semplice e ripetitiva casistica di temi, contenuti e documenti autobiografici, ma di aggiornare contestualmente i tratti poetici del linguaggio narrativo per meglio rispondere alle mutazioni socio-antropologiche in atto. I nuovi rapporti con e dentro la realtà dovevano essere perciò risemantizzati attraverso una postura espressiva in grado di farsi permeabile alla storia e allo stesso modo di assorbire e restituire l'accelerazione epistemologica figlia della rivoluzione tecnologica e massmediatica. Così come intuiscono, ciascuno a modo suo, Parise, Bianciardi, Ottieri, Mastronardi, Volponi, Calvino, ma anche il Pontiggia di *La morte in banca* (1959), non può più bastare aderire volontaristicamente al presente, descrivendone con puntualità gli epifenomeni attraverso una lettura tutto sommato riduttiva dei valori morali in gioco, ma è necessario ora, mettendo da parte le tentazioni populistiche, moraleggianti, affrontarne la fenomenologia interna mediante una completa revisione delle funzioni espressive, comunicative e denotative dell'universo romanzesco, con l'obiettivo di illuminare il funzionamento del sistema economico e i relativi effetti esistenziali senza però rinunciare alle peculiarità proprie del *novel* e al suo portato estetico e conoscitivo, salvaguardandosi così da derive scopertamente sociologiche.

Ecco allora che nel *Padrone* il giovane di provincia – questa "cavia da laboratorio" ideale messa in attrito con un embrione biografico estremiz-

le emergono i nuclei centrali di una poetica che sin dalle sue prime germinazioni si dimostrava completamente antitetica al mantra realistico imperante negli anni Cinquanta: «Mi pareva che il realismo, il naturalismo della letteratura italiana e non italiana dovessero aprirsi e scomporsi al di là dalle regole tradizionali e scolastiche così come la canzonetta italiana si era aperta al boogie. Mi pareva che si dovessero seguire altre vie che erano già state aperte dalla scoperta dell'inconscio e da altri scrittori non italiani. Mi pareva, fiutando più che leggendo i documenti che venivano da fuori, che la fantasia, cioè il subconscio, dovesse avere la prevalenza sul conscio, cioè sullo storico. Mi pareva che la sensazione oggettiva, la sempre inesatta sensazione del sangue, cioè il sentimento individuale non potesse prestarsi ad alcuna oggettivazione e infine che l'assurdo, il non storico, il casuale e l'oscuro che è in noi nel suo perenne filmato dovesse prevalere sullo storico, e non programmaticamente ma in modo quasi gestuale, smembrato, come il boogie appunto». (Parise 1998: 1987-89)

zato sino al parossismo – giunto nella grande azienda della grande città (Milano) resta senza nome e senza specifiche determinazioni anagrafiche, rappresentante prototipico di tutti i ragazzi umili e sprovvisti d’individualità arrivati dalla provincia per cercare fortuna nella metropoli con alle spalle il bagaglio educativo tipico della piccola borghesia cattolica e irretiti dalla relativa gerarchia morale e valoriale: «il dovere della riconoscenza per i sacrifici dei genitori (secondo i canoni della concezione economicistica della procreazione [...]), gli obblighi morali nei confronti della fidanzata [...], e poi un nodo di nostalgie per il luogo natale» (Altarocca 1977: 102).

Ma tutto il retroterra provinciale si sfalda al primo contatto con i meccanismi spietati della vita lavorativa aziendale, che pare svolgersi in un emisfero lontanissimo, all’interno di un universo a sé stante, in cui i connotati umani vanno confondendosi con sembianze zoomorfe, producendo fisionomie ibridate, simboleggianti l’evoluzione degenerativa in procinto di compiersi. Su questa scia si innesca, come speculare controparte, il lavoro di onomastica compiuto da Parise, che accompagna la ostentata configurazione fumettistica dei personaggi – corrispondente a un netto appiattimento psicologico e caratteriale – alla scelta di nomi “parlanti”, pop, onomatopeici, tratti dalla mitologia, dalla fantascienza, e, appunto, dal fumetto, come Pippo, Pluto, Bombolo, Rebo, Diabete, Lotar, Saturno, Uraza. Questi personaggi «esistono solo come opposti del padrone in una polarità strutturalista che rappresenta la determinante fondamentale dell’universo sociale del libro» (Grazzini 2020: 420).

All’apice di questo microcosmo onnivoro e dalle fattezze allucinate e stranianti si staglia la figura del padrone, il dottor Max, «simile a un grosso insetto ferito» (Parise 2011: 32), che instaura con il protagonista un rapporto da subito ambiguo e imprevedibile, oscillante tra una cordialità eccessivamente affettata e squarci di improvvisa cattiveria e severità. Iniziano così, da un lato, la parabola discendente dell’io narrante in quanto uomo cosciente e senziente, destinato a perdere ogni libertà e ogni volontà di scelta, e, dall’altro, in un movimento inversamente proporzionale, la sua atroce scalata come capostipite di un nuovo tipo umano, frutto di una selezione naturale al contrario, ovvero l’«uomo-barattolo» (*ibid.*: 268), completamente reificato e asservito, oggetto privato e non mercificabile del padrone in un’economia relazionale di stampo neo-feudale, in cui a un *dominus* assiso sulla sommità della piramide di controllo sottostà una schiera di sudditi fedeli e servizievoli.

Queste due traiettorie vengono insufflate all’interno di un *Bildungsroman* rovesciato, scritto in presa diretta attraverso un io ipertrofico e altamente permeabile – dallo «statuto depotenziato» (Grazzini 2020: 424), che

adotta uno sguardo lievemente distaccato da sé, autoptico e autoanalitico –, in cui la tappa finale, vale a dire l'integrazione globale con la ditta e con chi la comanda, si risolve nella definitiva deumanizzazione del soggetto. Nella progressione narrativa che si dipana alternando ragionamento sillogistico e paradossale, annotazione diaristica, ritaglio romanzesco, il sentimento di spaesamento che aveva colto il protagonista in un primo momento viene a poco a poco marginalizzato per lasciare spazio alle impressioni contraddittorie prodotte dalla vita aziendale – avvolta da un'atmosfera, o meglio, da una spirale di kafkiana memoria¹⁰ – dal comportamento dei colleghi, dagli atteggiamenti schizoidi e umorali del dottor Max, dall'evanescenza di un lavoro che si risolve pressoché nella nullafacenza, se non quando egli è chiamato a sostenere lunghe disquisizioni morali e filosofiche proprio con l'isterico capo.

Impressioni che vanno poi mutando forma, incanalandosi, dal terzo capitolo in poi, nella lucida ma angosciosa diagnosi del proprio adattamento a un ambiente standardizzante e a un destino apparentemente irreversibile, che comporta anche la graduale ma inesorabile cancellazione del proprio vissuto privato, delle proprie esperienze passate, così come l'annebbiamento degli antichi affetti e la fine delle relazioni create precedentemente all'ingresso in azienda, come quella con la fidanzata Maria. Entro le spire di questo graduale calvario i vari momenti di lotta, avvicinamento, repulsione e resa finale che caratterizzano la stringente dialettica "servo-padrone" si susseguono in maniera vorticosa, segnalando le tappe inesorabili di un processo per cui l'indipendenza originaria viene a poco a poco cancellata, insieme al relativo bagaglio umano, in favore di un autoconsapevole annichilimento. Tale fenomeno viene accelerato dal condizionamento sempre più capillare esercitato dal dottor Max e dalla sua famiglia sulle scelte di vita, non solo lavorative, del protagonista, sottoposto a sofferenti prove fisiche, come le quotidiane iniezioni di vitamina e parallelamente a continue e subdole torture psicologiche, che si concludono nel finale con l'imposizione di sposare Zilietta, una ragazza affetta da sindrome di Down, protetta della famiglia padronale.

¹⁰ L'affinità elettiva tra Parise e Kafka è stata riconosciuta da Giacomo Debenedetti quando, nella motivazione per il conferimento del premio Viareggio assegnato allo scrittore vicentino nel 1965, scrive: «Parise è tra noi l'unico legittimo erede di Kafka. Non ne ha ripetuto la fiaba, secondo alcuni, ne ha addirittura capovolto i procedimenti, nel senso che Kafka rende reale una materia psichica e di sogno, mentre Parise fa il contrario». (Debenedetti 1987)

Quest'ultima, contraddistinta da una struttura psichica e mentale deficitaria, rappresenta, nell'ingenuità bambinesca che la esclude inconsapevolmente dalla lotta per la vita, nell'impossibilità di distinguere il bene dal male, di riconoscere i nessi tra i significanti e i significati, tra le parole e la loro funzione convenzionale e sociale, un esempio felice di semplicità, innocenza e candore, antidoti alle vessazioni dell'ingranaggio. Dall'unione tra il protagonista e Zilietta – creatura «che è meno ma forse più che umana» (Zanzotto 1998: XXI) – viene al mondo il primo esemplare di una nuova specie biologica, priva di sentimenti, libertà e coscienza, uno “strumento” pseudoumano caratterizzato da una passiva lealtà, di cui ci si può servire senza temere proteste, tradimenti o opposizioni. Sebbene il protagonista abbia coscienza della propria situazione via via più alienata e nella fase iniziale del racconto sembra voglia battersi per cambiare le carte in tavola, arrivando persino a fantasticare l'assassinio del dottor Max, è come se, abituato sin da piccolo alla logica della sottomissione, del fatalismo e dell'accettazione della propria sorte, abbia immaginato e poi introiettato in sé, già all'arrivo in azienda, il suo futuro asservimento, considerando in fondo la propria debolezza un elemento aprioristico, immutabile, a cui non può essere cambiato segno.

In un sistema votato alla competizione selvaggia, ai deboli spetta non solo soccombere, ma anche pregare, chinando il capo, di essere ammessi al consesso sociale e lavorativo e chiedere di farne parte, seppur in una posizione defilata e periferica, per esaudire il desiderio di essere come tutti. A non farcela sono, infatti, coloro che, appartenendo a una specie *altra*, strana, anacronistica, continuano a stare in bilico tra due ambienti e abitudini di vita completamente diversi, oramai inconciliabili – come, ad esempio, Pippo, ultimo esponente di una tipologia d'uomo in via d'estinzione, la cui figlia è pressoché cieca a causa del corredo genetico guasto dei suoi genitori, che decide di suicidarsi quando comprende di non essere più adatto a vivere in una società concentrazionaria¹¹, terreno di caccia degli uomini “simmetrici”,

¹¹ Piovene, nella sua acuta recensione al volume, scrive che la società iper-tecnologica neocapitalista «avanza verso una specie di nazificazione larvata», paragonabile a un campo di sterminio, ma che più abitualmente «è un luogo di convivenza forzata fra tristi vittime e tristi carnefici, destinati a imitarsi perché la realtà è comune, privi di anima, vuoti nel sopraffare e nel subire, avidi di morire finché rimane in essi un barlume d'umano, poi adattati in un'atonia dove l'unico scopo è la sopravvivenza» (Piovene 1965: 59-61). Ma è anche lo stesso Parise, proseguendo sulla scia di questa analogia, a rendere ancora più tetro il quadro generale. Afferma, infatti, in un'intervista del 1969: «Il nazismo è nella vita quotidiana [...]

“a una dimensione”, esponenti di una «nuova classe media, formata da individui inizialmente sani, robusti e suppergiù tutti uguali» (Parise 2011: 162).

In alcuni passaggi cruciali è perciò proprio la morte ad apparire quale veicolo salvifico per sfuggire alla dimensione di atomizzazione che ha oramai infettato il mondo della produzione e quello degli affetti. A tal proposito, ha giustamente osservato Ludovica Del Castillo che «ogni volta che nel romanzo appare la morte il senso di irrealtà scompare» (2019: 255), come accade subito dopo il funerale di Pippo:

Stranamente anche questa giornata è stata una giornata reale a differenza di tutte le altre che non lo sono. Un'altra volta ho provato questa sensazione di realtà ed è stato in presenza del dottor Saturno quando ho capito, dalle sue parole e dai suoi occhi, che egli era vicino alla morte. E oggi, con la morte di Pippo. Il che mi fa pensare, data la coincidenza, che la sola realtà possibile sia appunto la morte. Allora tutto il resto cosa sarebbe? (Parise 2011: 205)

La morte, dunque, funge da massima aspirazione anestetica, destinata a sostituire l'iniziale e ingenua speranza piccolo-borghese di fare carriera, con annessa famiglia e riconoscimento sociale, e la sua immagine, più volte evocata, sembra caricarsi di un potenziale valore di liberazione dai mali terreni, ultimo fascinoso baluardo prima di diventare altro da sé, convertiti dal nuovo credo aziendale:

«Ma lei a che cosa aspira? Perché a qualcosa vorrà pure arrivare, vorrà anche lei arraffare qualcosa dalla vita o da me, come tutti, come tutto il mondo. Vorrà anche lei rubacchiare qualcosa, e dunque...». L'ho interrotto, per la prima volta, e ho risposto: «Sì, anch'io aspiro a qualcosa». «E a cosa aspira? Sentiamo». Per farlo felice ho risposto: «Aspiro alla morte». Ma ho provato dolore perché quello che dicevo era la verità. (*Ibid.*: 103)

La ditta assume, infatti, nel corso dell'opera, i connotati ontologici di una religione secolarizzata, che richiede un'appartenenza cieca e fideistica,

Hitler non è stato che un precursore. Oggi riviviamo industrialmente, con forzature ideologiche, la qualità della violenza del nazismo: cioè, prima di tutto qualità moralistica, per il momento astratta. Ma il nazismo si sta riformando intorno a noi. E noi saremo le prime vittime [...]. I razionali, i razionalisti, i liberi, gli inadatti al moralismo ideologico». (Riva 1969, citato in del Castillo 2018: 257)

in cui il padrone è un novello dio tecnologico in grado di imporre ai suoi sudditi di rinunciare al mondo e alla propria anima, di entrare in una relazione osmotica con il proprio lavoro, di annullarsi nella mistica venerazione del capo, di diventare un suo naturale prolungamento, capace altresì di far leva sull'introiettata predisposizione agli imperativi sociali e al senso d'obbedienza di matrice cattolica del protagonista. L'obiettivo è plasmarne il carattere sino a disattivarne la volontà e il libero arbitrio, "armi" da deporre per poter accedere a una nuova "comunità", in cui l'unico imperativo morale è quello di amare il padrone e in cui i confini tra vita privata e vita lavorativa vengono a mancare definitivamente.

Per Parise «i ricchi di oggi [...] hanno capito che il danaro non rappresenta il potere assoluto, ma è solo uno strumento. Eppure essi continuano ad aspirare a un potere demiurgico, quasi divino. Per questo vogliono comprare soprattutto la libertà individuale dell'antagonista, ridurre l'uomo che hanno di fronte a un oggetto» (Barbato 1965). L'azienda si trasforma quindi in una chiesa dove poter inaugurare nuovi processi liturgici di deificazione, e al contempo in un laboratorio utilizzato per testare progetti eugenetici, come avviene ad esempio nella scuola in cui vengono istruiti i «futuri dirigenti della ditta» (Parise 2011: 219), o per sperimentare inseminazioni e innesti spaventosi e putrescenti, come quelli presenti nel giardino botanico interno alla ditta, in cui appaiono piante «grasse oltre misura», arbusti con «tronchi corti e muscolosi come appunto le gambe dei nani», mentre i fiori rivelano «tracce di petali enormi e sfatti, simili a pezzi di carne o lembi di pelle sanguinolenta»:

Tutto l'ambiente intensamente profumato e quasi di favola ma al tempo stesso saturo di quell'aria funebre e immota che nasce e si sprigiona sempre dalla vita artificiale. [...] Ho pensato che quel giardino rappresentava un poco tutti noi della ditta, compresi il dottor Max e sua madre la dottoressa Uraza. Ognuno di noi e loro stessi che erano i padroni eravamo rinchiusi in una grande trappola mortuaria simile a quel giardino. (*Ibid.*: 117-18)

3. Titani, padroni, schiavi

All'interno dei labirinti del palazzo aziendale, il modello paradigmatico di umanoide in transizione, «oggetto meccanico, e allo stesso tempo umano e vivente, della proprietà assoluta» (*ibid.*: 141), è rappresentato da Lotar, il "portiere-scimmia" tuttofare, fedelissimo e privo di personalità, inglobato, in ogni suo muscolo, nella più ferrea etica imprenditoriale, per cui l'unico credo è quello della passiva obbedienza. L'economia e l'efficientismo

produttivo sono entrati pienamente in una rinnovata dimensione teologica e trascendente. Il dottor Max è un padrone nevrotico e megalomane, che, seppur si consideri un despota illuminato per cui la proprietà è ciò che c'è di più immorale al mondo, è in realtà profondamente sofferente e angosciato perché vorrebbe essere venerato come risultato di un affetto naturale, spontaneo, genuino da parte dei suoi dipendenti, senza dover esercitare il proprio potere ricorrendo a ordini, vendette e a minacce.

Frustrato dall'ombra di un padre "divoratore", uomo reale e non «fantasma» (*ibid.*: 121), vero responsabile della potenza finanziaria raggiunta dalla ditta, la figura di Max, nella sua incoerenza manipolatrice, rivela al fondo speculari somiglianze con quelle del protagonista in un gioco di specchi in cui i confini tra vittima e carnefice si fanno spesso labili. Anch'egli appare, infatti, in alcuni passaggi del testo, vittima del proprio destino, consapevole che la sua superiorità non gli assicura il controllo totale dei suoi dipendenti, insofferente dunque nei confronti di una realtà piena di imprevisti, di scontri, di capovolgimenti e che invece vorrebbe liscia, pura, assoluta, almeno all'interno delle mura del "tempio" aziendale. Riemerge allora la dialettica "servo-padrone" di matrice hegeliana per cui il padrone ha bisogno del servo tanto quanto il servo del padrone, all'interno di una dinamica biunivoca in cui sia il sottomesso sia lo sfruttatore paiono incatenati inscindibilmente alla stessa logica di violenza e dominio.

La volontà di potenza del padrone si scontra con l'ombra di un titano – Saturno, il padre –, con cui ha un rapporto edipico irrisolto, che giganteggia a un piano superiore e inaccessibile, quello del primo fordismo divenuto leggendario, e con la volatilità di una pratica del comando che pare adesso spesso superflua, perché il sistema soggiacente procede in automatico, e viene corrosa e indebolita, da un lato, dagli sforzi logoranti per conservare e anzi rafforzare il rapporto di sudditanza con i sottoposti e, dall'altro, dai rimorsi di sopraffazione, che si ripresentano ogni qualvolta lampeggia fulminea la consapevolezza che non potrà mai esserci un rapporto genuinamente sereno tra padrone-capitalista e dipendenti.

Tuttavia, se il turbamento del padrone si iscrive in una tensione che mira verso l'alto, verso la distopia di un potere ultramondano dettato dal totale arbitrio di chi lo esercita, gerarchico e però illusoriamente naturale, autoritario e però fraterno, in cui la schiavitù morale del lavoratore è valutata come massima espressione d'eticità individuale¹², quello del protagonista

¹² Parise tornerà espressamente sull'argomento dieci anni più tardi in un articolo della sua rubrica *Parise risponde* tenuta sul *Corriere della Sera*, in cui scrive

traccia, al contrario, una parabola tendente verso il basso, destinata a rivelare, nel suo tratto finale, un pieno desiderio di sottomissione ai diktat del suo deuteragonista. Preso atto del proprio irrimediabile disfacimento e riconosciuta l'impossibilità di continuare a giocare una partita persa sin dall'inizio, le cui regole si sono dimostrate truccate ma insindacabili, non resta all'io narrante che confessare la propria costitutiva fragilità biologica, l'incapacità di gareggiare nella lotta per la sopravvivenza e accettare mestamente una regressione autocosciente e dis-identitaria, una sorte di "morte in vita" a bassa intensità, liberandosi a poco a poco di tutto ciò che rende umano un uomo – sentimenti, libertà, intelletto –, sottraendosi così all'impari dinamica mentre riconquista «à rébours una verginità animale e vegetale» (Altarocca 1977: 109), accedendo di fatto a uno stato ultimo di assoluta oggettivazione, apatia, stoicismo capovolto.

del disappunto dei padroni per quello che loro percepiscono come disinteresse dei dipendenti verso una "morale del lavoro" (che Parise non condivide, considerando "morale" sinonimo di "ideologia"). Rispondendo agli "imprenditori morali" Parise approfondisce la questione della trasformazione del lavoratore in consumatore e il concetto di "morale del lavoro". Secondo l'autore vicentino questi discorsi sono solamente un modo per confondere qualcosa che invece è chiaro ed evidente, ovvero che il rapporto tra padrone e dipendente è un rapporto di forza. In questo senso, la trasformazione del lavoratore è solo una conseguenza di una trasformazione sociale che lascia però immutata la sostanza del rapporto tra padrone e dipendente: «Elementare è che la "morale del lavoro" ce l'abbia [...] l'imprenditore, che non lavora per conto di terzi. [...]. Oggi il "prestatore d'opera", attraverso e per mezzo dei consumi, è diventato proprietario, non più soltanto delle sue braccia e del suo cervello, ma di una casa, di un'automobile, degli elettrodomestici, di tutte quelle cose insomma che provocano fatalmente e irreversibilmente l'illusione della proprietà. Ora quel "prestatore d'opera", che gli "imprenditori" vogliono "morale", è diventato quello che essi stessi volevano diventasse: un consumatore perfetto, un consumatore "morale". Ma un consumatore "morale" e perfetto non è necessariamente anche un lavoratore perfetto e "morale". [...] Il "prestatore d'opera" [...] è diventato concorrente dell'"imprenditore". [...] E qui l'odio di classe diventa invidia di classe, la lotta di classe concorrenza di classe. Altro che "morale del lavoro"! [...] Fino a ieri bisognava fare del "prestatore d'opera", cioè della massa, un consumatore perfetto e "morale", oggi bisogna farne un risparmiatore perfetto e altrettanto "morale", che muta con l'economia. E poi le morali, come spesso le ideologie, servono a confondere le idee. Questa per esempio: che tra gli "imprenditori" e i "prestatori d'opera", cioè tra i padroni e i dipendenti, esiste come è sempre esistito, sempre e soltanto, un rapporto di forza e nulla più». (Parise 1998: 138-41)

Rovesciando l'imperativo kantiano, il protagonista rientra volontariamente in uno stato di minorità, immolando sé stesso in un processo di contro-emancipazione:

Ho dunque una moglie, una casa, un frigorifero, una lavatrice: tutto quello che occorre per vivere nella società; il mio stipendio è ottimo, il dottor Max mi ha regalato un'automobile nuova e oggi nessuno saprebbe riconoscere in me l'uomo di un tempo nella gran massa dei dipendenti che affollano le strade al mattino per recarsi al lavoro. Col mio matrimonio il dottor Max si è molto placato in quanto egli vede nella mia famiglia il prototipo della famiglia ideale che intende creare in futuro: cioè il capolavoro della proprietà assoluta. (Parise 2011: 267)

Egli si trasforma così in primo anello di un nuovo stadio della specie, quello della "cosificazione"¹³, espressione antropologica tipica dell'estrema degenerazione di un post-illuminismo tecnocratico e anti-umanista, che perorando l'«ideologia dominante del successo nasconde la ferocia dell'assolutismo nazista» (Altarocca 1977: 113). *Il padrone* si configura come un romanzo in cui la natura tecnicizzata dalle liturgie neocapitalistiche divora la storia, costruito con la precisione analitica ed espressiva di un «etologo» (Scarpa 1999: 675) razionale ma non del tutto razionalista. In tal modo, Parise conserva in sé e nel proprio operato poetico una "tontaggine animalesca" capace di accendere bizzarrie, scarti e cortocircuiti, attraverso cui salvaguardare la validità e l'urgenza del teorema sottostante – i cui assunti fondanti assurgono ad «*exemplum* astratto e generalizzabile della condizione esistenziale dell'uomo» (Grazzini 2020: 425) e dell'ossificazione della coscienza collettiva – da una rischiosa deriva deterministica e dalla pesantezza di un'argomentazione svolta per tesi.

¹³ Il termine "cosificazione", appartenente al lessico filosofico, comincia a essere utilizzato a partire dagli anni Sessanta anche nel linguaggio psichiatrico come sinonimo del sostantivo "reificazione", col fine di descrivere quel processo tipico della società consumistica e neocapitalista per cui l'uomo viene degradato a cosa, a oggetto, sino a perdere completamente le sue qualità umane. Basaglia, ad esempio, lo usa per definire non solo lo stato percettivo attraverso cui il malato vive il proprio corpo «"cosificato", posseduto dagli altri, contemporaneamente immerso in un ambiente, in un contesto reificato» (1981: 306), ma anche per esprimere l'irrigidimento dei ruoli (malato-medico-infermiere) che contraddistingue quotidianamente le pratiche manicomiali (439). Per Ottieri la reificazione e la cosificazione sono, invece, «fenomeni psicotici» e «fanno capire per quale strada si va verso la follia, al di là del sentimento dell'irrealtà» (1966: 56).

Bibliografia

- Altarocca, Claudio, *Goffredo Parise*, Firenze, La Nuova Italia, 1977.
- Attanasio, Elisa, *Goffredo Parise. I sillabari della percezione*, Milano, Mimesis, 2019.
- Barbato, Andrea, "Il Colosseo di plastica", *L'Espresso*, 11 aprile 1965.
- Basaglia, Franco, *Scritti*, vol. I, a cura di F. Ongaro Basaglia, Torino, Einaudi, 1981.
- Debenedetti, Giacomo, "Parise? L'unico erede di Kafka", *L'Espresso*, 11 gennaio 1987; ora in *Goffredo Parise*, numero monografico di *Riga*, a cura di M. Belpoliti e A. Cortellessa, Milano, Marcos y Marcos, 2016: 278-79.
- Gialloredo, Andrea, "Cronaca di un servo felice: *Il padrone* di Parise e gli uomini a una dimensione", *Italianistica*, 45, 3 (2016): 149-61.
- Naldini, Nico (a cura di), *Con Goffredo Parise: atti del Convegno in occasione della nona edizione del Premio Giovanni Comisso*, Zoppelli, Treviso, 1987.
- Grazzini, Alice, "La performance identitaria. Un'analisi queer de *Il padrone* di Goffredo Parise", *Whatever*, 3 (2020): 419-52.
- Ottiero, Ottieri, *L'irrealtà quotidiana*, Milano, Bompiani, 1966.
- Parise, Goffredo, "Sto cercando di capire che cosa vuol dire felicità", intervista a cura di E. Fabiani, *Gente*, 4 novembre 1972.
- Parise, Goffredo, *Il padrone* (1965), Milano, Adelphi, 2011.
- Parise, Goffredo, *Quando la fantasia ballava il boogie*, Milano, Adelphi, 2005.
- Parise Goffredo, *Opere* (1987), Milano, Mondadori, 1998.
- Parise Goffredo, *Verba volant: profezie civili di un anticonformista*, a cura di S. Perrella, Firenze, Liberal libri, 1998.
- Perrella, Silvio, *Fino a Salgareda: la scrittura nomade di Goffredo Parise*, Milano, Rizzoli, 2003.
- Piovene, Guido, "Il nuovo romanzo di Parise", *Successo*, VII, 6 giugno 1965; ora in *Goffredo Parise*, a cura di M. Belpoliti e A. Cortellessa, cit.: 272-77.
- Rimini, Thea, "L'avventura editoriale di Goffredo Parise", *Nuovi Argomenti*, lug.-sett. (2011): 84-98.
- Scarpa, Domenico, "Goffredo Parise tra Darwin e Montale", *Belfagor*, 53, 6 (1999): 671-92.
- Urettini, Luigi (a cura di), *Lettere a Giovanni Comisso di Goffredo Parise*, Lugo, Edizioni del bradipo, 1995.
- Zanzotto, Andrea, *Introduzione*, in G. Parise, *Opere* (1987), Milano, Mondadori, 1998: XI-XXXVII.

Sitografia

del Castillo, Ludovica, "Chi si ribella «ieri ci lasciava la pelle, oggi ci rimette l'anima»: la prigioniera allucinata del *Padrone* di Goffredo Parise", *L'ospite ingrato*, 3 ottobre 2019: <https://www.ospiteingrato.unisi.it/chi-si-ribella-ieri-ci-lasciava-la-pelle-oggi-ci-rimette-lanimala-prigioniera-allucinata-del-padrone-di-goffredo-pariseludovica-del-castillo/#nota-15>.

L'autore

Niccolò Amelii

Niccolò Amelii è dottorando in Lingue, Letterature e Culture in Contatto presso l'Università "G. D'Annunzio" di Chieti-Pescara. È stato visiting scholar presso il CRIX-Études Romanes dell'Università di Paris Nanterre. Il suo progetto di ricerca verte sulle rappresentazioni narrative della metropoli nella letteratura italiana del Novecento. Si occupa altresì di non fiction, modernismo e neomodernismo, rapporti tra scrittura e immagine. È membro dell'ALUS (Association for Literary Urban Studies) e di Fringe Urban Narratives.

Email: niccolo.amelii@studenti.unich.it

L'articolo

Data invio: 31/03/2023

Date accettazione: 31/07/2023

Date pubblicazione: 30/11/2023

Come citare questo articolo

Amelii, Niccolò, "La 'cosificazione' dell'uomo nel *Padrone* di Parise. Il lavoro aziendale tra dinamiche neo-feudali e rituali liturgici", *Rappresentazioni del lavoro in letteratura e nella cultura visuale*, Eds. R. Calzoni - V. Serra, *Between*, XIII.26 (2023): 1-18, <http://www.Between-journal.it/>

A Portrait of the Artist as a Worker: Aesthetic Postures in *La carte et le territoire*

Aldo Baratta

Abstract

According to Lipovetsky and Serroy, beauty has risen to a new ontological requirement: the aesthetic phenomenon has expanded beyond its traditional boundaries, influencing reality and above all the economic dimension. The result has been an art market in which the aesthetic work responds to unprecedented hierarchies of value and the author finds himself assuming professional postures fueled by innovative deontologies. This contribution intends to investigate the transformations that the aesthetic job undergoes within the late capitalist and post-Fordist logic through a close reading of Michel Houellebecq's *La carte et le territoire*. In the novel it is possible to observe the professional attitudes of three different artists: the photographer and painter Jed Martin, the fictional writer Michel Houellebecq and – through a metanarrative refraction – the narrator Michel Houellebecq. All three face the professionalization of the artistic activity oscillating between the poles of a dialectic that is difficult to resolve between artisanal and industrial work, creativity and methodicalness.

Keywords

Michel Houellebecq; *La carte et le territoire*; post-fordism; creative work; aesthetic capitalism

Ritratto dell'artista da lavoratore: posture estetiche in *La carte et le territoire*

Aldo Baratta

1. Un pittore, due scrittori, il mercato

Nella produzione di Michel Houellebecq il lavoro non costituisce soltanto l'unità più ricorrente di un prontuario tematico da cui attingere, bensì si erge a obiettivo di un'indagine narrativa che si propone di restituire il quadro più lucido possibile della società neoliberista. Il dispositivo romanzesco, attraverso una fisionomia che si tinge di saggismo, esula dalla condizione di elaborato ludico e fornisce piuttosto uno studio dell'organismo postfordista¹ in ogni sua articolazione – dal settore informatico in *Extension du domaine de la lutte* (1994) al turismo sessuale in *Plateforme* (2001), dal mondo accademico in *Soumission* (2015) alla produzione agricola in *Sérotonine* (2019).

In tal senso, *La carte et le territoire* (2010) è un'opera contraddistinta da una marcata autocoscienza, in quanto crocevia tra riflessione intorno al mestiere estetico e testo riconducibile alla giurisdizione finzionale del *Künstlerroman*: la formazione del protagonista Jed Martin funge da pretesto per documentare le trasformazioni a cui va incontro il fenomeno artistico all'interno dell'episteme del postfordismo. Nella fattispecie il romanzo affronta uno dei principali cortocircuiti della contemporaneità, vale a dire la resa commerciale del coefficiente estetico. Da una parte, la logica culturale del postmodernismo provoca un'«esthétisation du monde» (Li-

¹ Per postfordismo si intende il sistema produttivo che contraddistingue le economie più avanzate a partire dagli ultimi decenni del ventesimo secolo. Le principali differenze dal fordismo concernono l'adozione di criteri specialistici come la qualificazione e la flessibilità dei lavoratori, l'enfasi sul ruolo del consumatore e la globalizzazione dei mercati finanziari.

povetsky-Serroy 2013) – una riscrittura coatta dell’ambiente antropico che promuove il bello a prerequisito ontologico imprescindibile; dall’altra, la logica lavorativa del postfordismo esige una sempre maggiore professionalizzazione – il lavoratore deve possedere una serie di competenze e qualifiche per svolgere la propria mansione al massimo dell’efficienza produttiva. Come argomenta Codeluppi, il regime tardocapitalistico² vive allora «una condizione paradossale: più tenta di essere razionale ed efficiente, più è costretto a fare ricorso a tutto quello che è contrario alla razionalità (emozioni, creatività, estetica)» (Codeluppi 2019: 230). L’artista, il cui prodotto diventa tassello elementare non solo di discorsi consumistici quanto soprattutto di intricate narrazioni egemoniche, è chiamato a conseguire un valore che di per sé tende al misticismo, alla straordinarietà, all’ineffabilità delle proprietà che lo compongono, e a mantenere simultaneamente una condotta pragmatica, conforme a un certa metodicità lavorativa. Tale schizofrenia si risolve nel transito della produzione estetica dalla concezione artigianale a quella industriale: la norma postfordista della flessibilità confuta il mito dell’autosufficienza e del furore creativi a favore del criterio denominato «just-in-time» – secondo il quale ogni offerta soddisfa una domanda nell’immediato –, instaurando di conseguenza un mercato dell’arte attentamente pianificato poiché sostenuto dalle richieste estetiche di una data contingenza culturale. L’artista diviene un salariato come altri che impiega le proprie capacità per la fabbricazione di un bene di consumo; il bello diviene business sul quale è possibile investire quote azionarie anticipandone le fluttuazioni.

La carte et le territoire inscena quanto detto attraverso le vicissitudini di due lavoratori estetici entrati fortuitamente in contatto: il pittore Jed Martin e lo scrittore Michel Houellebecq – o meglio, una sua riproduzione finzionale. Raccontandone i rispettivi campi mediali – l’arte visiva e l’arte verbale – e le rispettive poetiche, il romanzo riferisce le strategie che i due artisti attuano per interfacciarsi alla propria posizione professionale e al contesto di ricezione dei propri prodotti, in «une gémellité souterraine entre les protagonistes» (Grauby 2013: 109) frequente nelle trame di Houellebecq. In realtà,

² Il termine «Spätkapitalismus», coniato da Werner Sombart (1927), indica la fase terminale della logica capitalistica in seguito al secondo conflitto mondiale e all’espansione globale dell’economia occidentale. In questo contributo, il sintagma viene usato secondo l’accezione formulata da Fredric Jameson (1991): una ragione politico-culturale nella quale anche la dimensione immateriale – l’informazione, i dati, l’arte, le *lifestyle activities* – subisce un processo di mercificazione in quanto prodotto di un mercato post-industriale.

come appurerà il proseguo di questo contributo, il confronto da binario si fa triangolare nel momento in cui all'interno del testo vengono rintracciate le impronte dell'azione diegetica, l'intenzionalità del Michel Houellebecq narratore che ha scritto il romanzo *La carte et le territoire*. Alla dialettica lavorativa di matrice estetica coniugata dal pittore Jed e dallo scrittore finzionale Houellebecq va perciò aggiunto un terzo partecipante, mai davvero invisibile e ininfluente dati i continui squarci di autocoscienza e riflessività che il testo esibisce e che è possibile individuare tramite l'analisi formale.

Di seguito, verranno esaminati i processi compositivi dei tre artisti – Jed Martin, lo Houellebecq personaggio e lo Houellebecq narratore – al fine di ricavare un prospetto nitido del capitalismo estetico e delle operazioni ideologiche che ne hanno sancito l'affermazione.

2. La realtà del territorio contro l'iperrealtà della carta

Una delle maggiori intelaiature argomentative di *La carte et le territoire* può essere desunta sin dai vagiti del testo. Si legga l'incipit:

Jeff Koons venait de se lever de son siège, les bars lancés en avant dans un élan d'enthousiasme. Assis en face de lui sur un canapé de cuir blanc partiellement recouvert de soieries, un peu tassé sur lui-même, Damien Hirst semblait sur le point d'émettre une objection; son visage était rougeaud, morose. Tous deux étaient vêtus d'un costume noir – celui de Koons, à fines rayures –, d'une chemise blanche et d'une cravate noire. Entre les deux hommes, sur la table basse, était posée une corbeille de fruits confits à laquelle ni l'un ni l'autre ne prêtait aucune attention; Hirst buvait une Budweiser Light. [...] Le front de Jeff Koons était légèrement luisant; Jed l'estompa à la brosse, se recula de trois pas. (Houellebecq 2010: 9-10)

A primo acchito il romanzo dà l'impressione di iniziare *in medias res* allestendo, attraverso l'aspetto incompiuto dell'imperfetto, una scena dinamica, in svolgimento: Jeff Koons e Damien Hirst appaiono come personaggi del racconto che eseguono un'azione incasellandola nella trama e contribuendo al susseguirsi degli eventi. L'intervento improvviso di Jed, atto a correggere un difetto di inverisimiglianza – la fronte lucida di Koons –, invalida il supposto realismo della narrazione: quanto appena letto è l'*ekphrasis* di un dipinto di Jed, non il resoconto diretto di una vicenda effettivamente avvenuta bensì la trascrizione ulteriore e statica di un suo duplicato. Il romanzo comincia, piuttosto, *in mediam artem* e in una *mise en*

*abyme*³: la trama non si avvia da un livello di realtà ma da un livello di iper-realtà⁴, non dalla narrazione dell’esperienza interna alla storia bensì dalla descrizione di una sua reinvenzione estetica ad opera di Jed.

Il titolo condensa la dicotomia tra originale e copia, tra fattualità e simulacro, che designa il corredo tematico del romanzo. Il primo successo estetico di Jed consiste nel fotografare le mappe Michelin – vale a dire, nel rappresentare qualcosa che è già di per sé una rappresentazione. Tale riproduzione di secondo grado genera di fatto un calco iperreale della Francia a partire dalla sua topologia stradale, un suo simulacro dotato di una maggiore efficacia visiva. Baudrillard ha scritto in *Simulacres et simulation*:

La simulation n’est plus celle d’un territoire, d’un être référentiel, d’une substance. Elle est la génération par les modèles d’un réel sans origine ni réalité: hyperréel. Le territoire ne précède plus la carte, ni ne lui survit; C’est désormais la carte qui précède le territoire – précession des simulacres –, c’est elle qui engendre le territoire et s’il fallait reprendre la fable, c’est aujourd’hui le territoire dont les lambeaux pourrissent lentement sur l’étendue de la carte. (Baudrillard 1981: 9-10)

Il reale si è fatto talmente evanescente, soffocato da stratificazioni imitative, che la sua simulazione non può che scaturire da un suo ulteriore rifacimento; nell’episteme dell’«esthétisation du monde», l’iperrealtà ha sostituito la realtà come ontologia da abitare, la carta precede il territorio e di fatto lo configura. Allo stesso modo, il titolo di una mostra di Jed è «“La carte est plus intéressante que le territoire”»⁵ (Houellebecq 2010: 80):

³ La *mise en abyme* è un espediente narratologico che prevede una “storia nella storia”, vale a dire un momento del racconto in cui una narrazione di grado superiore ospita dentro di sé una narrazione di grado inferiore – come nel caso di un personaggio che racconta le proprie vicende.

⁴ Con il termine «hyper-réalité» Baudrillard (1981) ha definito la condizione epistemico-ontologica contemporanea, nella quale la società dei consumi ha sostituito l’esperienza con una sua imitazione dai tratti più reali della realtà stessa.

⁵ Il titolo della mostra è un chiaro riferimento alla celebre frase che costituisce il nucleo semantico del pensiero di Alfred Korzybski: «A map is not the territory» (Korzybski 1933: 750). Korzybski insisteva sulla differenza tra realtà e rappresentazione, e sull’impossibilità della seconda di esaurire la prima. Capovolgendo la frase originale con quel titolo, il romanzo intende distorcere gli assetti epistemici e affermare una superiorità della rappresentazione sulla realtà, della riproduzione polita sull’esperienza grezza – esattamente ciò che veicola Jed attraverso il suo mestiere estetico.

il reale arretra sconfitto dal confronto con l'iperreale poiché il simulacro, in quanto fattualità potenziata e più-che-reale, sarà sempre più prestante dell'esperienza autentica – e quindi non lavorata, grezza. Le foto di Jed vantano un livello di dettaglio ed energia visiva maggiore rispetto alle foto scattate dai satelliti:

Pour l'exposition il avait choisi une partie de la carte Michelin de la Creuse, dans laquelle figurait le village de sa grand-mère. Il avait utilisé un axe de prise de vues très incliné, à trente degrés de l'horizontale, tout en réglant la bascule au maximum afin d'obtenir une très grande profondeur de champ. C'est ensuite qu'il avait introduit le flou de distance et l'effet bleuté à l'horizon, en utilisant des calques Photoshop. Au premier plan étaient l'étang du Breuil et le village de Châtelus-le-Marcheix. Plus loin, les routes qui sinuaient dans la forêt entre les villages de Saint-Goussaud, Laurière et Jabreilles-les-Bordes apparaissaient comme un territoire de rêve, féérique et inviolable. (*Ibid.*: 63)

L'opera di Jed consegna una raffigurazione che corrisponde ben poco alla *location* eletta: la fotografia forza innaturalmente la prospettiva e la profondità di campo avvicinando elementi che sarebbero altrimenti esterni all'inquadratura, e ritocca la colorimetria attraverso applicazioni informatiche tingendo l'ambientazione con sfumature oniriche e fiabesche, non certo realistiche; il reale viene ottimizzato e deformato di fronte all'esigenza di un'estetizzazione coercitiva. D'altra parte, Jed ha sempre avuto maggiore dimestichezza con la dimensione dell'iperreale, della geminazione controfattuale, consacrando a un mestiere artistico che si serve della realtà unicamente come opportunità di sublimazione senza intrattenere con essa alcun rapporto empirico: «Remontant probablement aux premières années de l'adolescence de Jed, une peinture réalisée à la gouache s'intitulait: "Les foins en Allemagne" (assez mystérieusement car Jed ne connaissait pas l'Allemagne, et n'avait jamais assisté ni *a fortiori* participé aux 'foins')» (36).

L'occupazione artistica di Jed contribuisce ad alterare la fisica della realtà al fine di rimodellarla in termini proiettivi – *conditio sine qua non* del capitalismo estetico in qualità di alchimia sulfurea tra ingiunzione politica e indirizzo culturale. La cartina dell'Europa in *La carte et le territoire* è alterata, imprecisa, fedele più alle mappature politiche ed economiche che a quelle morfologiche, come è possibile evincere dalla spiegazione del traffico aereo all'aeroporto di Shannon (148); la carta, intesa come tessuto di proiezioni collettive, ha sovrascritto il territorio curvando la superficie

terrestre per ragioni turistiche. Lo stesso fenomeno è riscontrabile nel particolare microscopico dei villaggi rurali francesi, i quali, indotti a somigliare il più possibile ai paesaggi immortalati dalle cartoline pubblicitarie, perdono le imperfezioni tipiche del reale e con esse la cifra di autenticità, apparendo piuttosto come luoghi artificiali che non consentono un vero e proprio domicilio, come palcoscenici plastici di cui fruire soltanto a livello immaginifico e visivo, come l'ennesimo simulacro (270).

3. Lavoro che riproduce lavoro: una ricorsività iperreale

L'opera di Jed è fomentata da una vera e propria ossessione per il lavoro umano. Tale interesse tematico deriva dal ritrovamento della fotocamera appartenuta al nonno paterno (38-39). La fotografia, grazie all'elevata tecnicità del suo mezzo espressivo, è una forma d'arte capace di mettere in risalto l'operatività dell'atto estetico: per sfruttare appieno la sua potenza visiva, l'artista deve padroneggiare delle abilità specifiche che si discostano dal semplice talento creativo. Istanza rappresentante e obiettivo della rappresentazione condividono la stessa inclinazione professionale: ciò che Jed aspira a effigiare è la fabbricazione manifatturiera, il sentimento specialistico che sovrintende il regime materiale; l'oggetto viene percepito come risultato di un lavoro, campione ultimo dell'applicazione di un'energia umana volta a un fine determinato. Come dossier di ammissione all'Accademia delle Belle Arti Jed scatta una serie di foto a utensili quotidiani, a chincaglieria priva di *quid* estetico mapregna di funzionalità e opportunità lavorative, evidenziando attraverso i giochi di luce le loro componenti meccaniche e la precisione dell'intelligenza che li ha lavorati e prodotti; gli storici dell'arte «notèrent [...] que cette première vraie réalisation de Jed se présentait déjà, de même en un sens que toutes ses réalisations ultérieures, et ce malgré la variété de leurs supports, comme un *hommage au travail humain*» (49). Jed ha modo di esternare in numerose porzioni testuali la propria ammirazione per il lavoro raffinato, per gli esiti di una prestazione dalla cospicua preparazione tecnica, come nel caso di una carta Michelin su scala 1/150000 (cfr. *ibid.*: 51-52), dell'aeroporto di Shannon (129-130) o dell'industria automobilistica (243-244).

Al di là del coinvolgimento tematico, Jed conferisce al lavoro umano una connotazione identitaria:

Qu'est-ce qui définit un homme? Quelle est la question que l'on pose en premier à un homme, lorsqu'on souhaite s'informer de son état? Dans certaines sociétés, on lui demande d'abord s'il est marié,

s'il a des enfants; dans nos sociétés, on s'interroge en premier lieu sur sa profession. C'est sa place dans le processus de production, et pas son statut de reproducteur, qui définit avant tout l'homme occidental. (153-154)

Il lavoro è un processo dialettico, la facoltà di abitare il circostante sociale attraverso l'impiego di una volontà pragmatica; l'introito è solo la ripercussione ulteriore di una prassi che è anzitutto asserzione ontologica, condizione d'esistenza ed esecuzione del sé.

Ciononostante, con l'avvento del postfordismo il lavoro è evaporato, si è fatto volatile come la realtà – o, per meglio dire, l'iperrealtà – e l'identità dei lavoratori stessi: la conversione immateriale del capitale ha reso futili le competenze manuali e artigianali a favore di quelle virtuali e intellettuali; gli utensili fotografati da Jed vengono rimpiazzati da dati, informazioni, programmi. La visione medievale della maestria, intesa come padronanza di un mestiere di bottega che va tramandato con orgoglio attraverso le generazioni, è retaggio superfluo in un dipartimento epistemico nel quale si lavora per necessità frivole, per espletare i propri desideri da consumatore, e non per una sincera passione lavorativa. Come si apprende dall'esempio di un idraulico croato chiamato da Jed all'inizio del romanzo, non sussiste più alcuna etica del lavoratore, alcuna deontologia che custodisce la nobiltà della propria professione (27-28): l'individuo contemporaneo offre un servizio al solo scopo di riscuotere un profitto, senza identificarsi con esso e senza ossequiare alcun impegno civile. In un brano analogo, uno dei personaggi rimprovera alla polizia scientifica la mancanza di una perizia tecnica esauriente e di una vera intelligenza lavorativa, retrocesse dinnanzi alla comodità dei computer (275-276): il lavoro è effettuato da macchine sulle quali non si ha controllo, di cui non si conosce il funzionamento, deturpando la professionalità in passività, in uso meccanico e mai consapevole degli strumenti.

La missione estetica di Jed ottempera perciò una valenza sociale, e persino assiologica: ripristinare la dignità del lavoro artigianale al fine di ristabilire ora la capacità dell'umano di interagire con la realtà, ora un profilo identitario del lavoratore più marcato. Il romanzo, non a caso, cita i testi di Charles Fourier e William Morris, pionieri di quella corrente socialista che nel corso dell'Ottocento aveva rivoluzionato la concezione del lavoro siglandone la portata dialettica e umanista (213-221). Tuttavia, è la voce narrante stessa a denunciare in un inciso, in un brutale sussurro diegetico, la fallacia di tale operazione estetica e ideologica: «Ainsi, Jed se lança dans une carrière artistique sans autre projet que celui – dont il n'appréhendait

que rarement le caractère illusoire – de donner une description objective du monde» (49). Ben lungi da restaurare il mondo dell'esperienza, Jed ne dilata la gittata simulativa: il suo mestiere non si colloca nel reale bensì nell'iperreale, in quanto lavoro che riproduce lavoro in una ricorsività che compromette la relazione con l'esistente; le sue opere ostruiscono il canale di contatto con la realtà. Come il narratore tiene a ribadire, rimarcando le velleità del suo protagonista, la differenza tra le rappresentazioni del figlio – artista – e le rappresentazioni del padre – architetto – ha origine nella fruizione speculare che le due opere garantiscono, virtuale nel primo caso e fattuale nel secondo:

Jed consacre sa vie [...] à l'art, à la production de représentations du monde, dans lesquelles cependant les gens ne devaient nullement vivre. [...] Son père n'avait nullement cette liberté de choix, il devait produire des configurations habitables, [...] où les gens étaient appelés à vivre. (37)

Fotografando gli utensili – e, in seguito, dipingendo i mestieri –, il protagonista non fa altro che privarli dell'attributo peculiare che tanto lo attraeva, vale a dire la funzionalità: l'arte congela l'oggetto in una bolla estetica che ne accresce l'efficacia visiva ma ne impedisce l'utilizzo concreto. Ad esempio, raffigurando una mappa Michelin e deformando – come si è letto prima – le fattezze del territorio che rappresenta per finalità artistiche, le si sottrae il suo scopo originale dal momento che nessuno potrà mai orientarsi in una topologia distorta che non combacia affatto al reale. Il risultato dell'iniziativa artistica di Jed è perciò l'opposto di quanto intendeva compiere, e il suo lavoro finisce per convalidare la «pathologie du fonctionnel» (Lipovetsky 1987: 189) che asseconda l'«esthétisation du monde». Come teorizza Baudrillard, ciò che nasce attraverso il potere della replicazione artistica è un gadget, oggetto dal valore segnico – e quindi dalla malia commerciale – maggiore ma totalmente sprovvisto di funzionalità:

La machine fut l'emblème de la société industrielle. Le gadget est l'emblème de la société post-industrielle. Il n'y a pas de définition rigoureuse du gadget. Mais si l'on admet de définir l'objet de consommation par la disparition relative de sa fonction objective (ustensile) au profit de sa fonction de signe, si l'on admet que l'objet de consommation se caractérise par une espèce d'inutilité fonctionnelle (ce qu'on consomme, c'est précisément autre chose que de "l'utile"), alors le gadget est bien la vérité de l'objet en société de consommation.

Le gadget se définirait par son inutilité potentielle et sa valeur combinatoire ludique. (Baudrillard 1970: 169)

L'attività artistica di Jed, nella sua produzione incessante di carte iperreali, di proiezioni virtuali e ulteriori della realtà, disinnescava il valore primordiale del lavoro inteso come atto che influenza l'esistente; la sua professionalità si fonda sull'annullamento delle altre, la tecnicità dei suoi mezzi sopprime la tecnicità degli oggetti che ritrae banalizzandoli in involucri estetici, in feticci inutili.

In vista di una prima comparazione tra i due diversi mestieri estetici, è proficuo notare come il Michel Houellebecq personaggio – al contrario di Jed – non sia solito adoperare gli oggetti, e anzi palesi a più riprese una certa avversione: «“Je ne sais pas me servir d'une tondeuse”, conclut-il. “J'ai peur de me faire trancher les doigts par les lames, il paraît que ça arrive très souvent”» (Houellebecq 2010: 134).

4. La professionalizzazione dell'artista: tra business e postura

In uno degli intermezzi saggistici disseminati per il romanzo, Houellebecq chiosa attraverso il padre di Jed un punto essenziale del pensiero estetico preraffaellita: l'auspicio di una democrazia estetica che permetta a chiunque di produrre autonomamente un manufatto artistico. Tale «droit à la beauté pour tous» (*ibid.*: 220) è stato però fagocitato dal discorso invasivo del tardo capitalismo e tramutato in stratagemma commerciale. La «transesthétique» – vale a dire, la detonazione del dato estetico fuori dai suoi confini consueti – piuttosto che agevolare il fenomeno artistico finisce per deteriorarlo, in quanto «élévation de toutes choses à la banalité esthétique» (Baudrillard 1996); la finanziarizzazione dell'esperienza – di qualunque anfratto dell'esperienza – sfruttando l'ubiquità del bello e schiacciandolo in provento rende dozzinale qualsiasi qualità estetica fosse presente in origine. Si tratta di una quotidianità che avvantaggia il consumo degli oggetti d'arte, dal momento che vincola alla produzione seriale: la sensibilità dell'acquirente viene ininterrottamente stimolata da nuove suggestioni estetiche, incoraggiando la competizione tra diverse «Kulturindustrien» (Horkheimer-Adorno 1947) e assicurando la pervasività del mercato.

Come effetto di ciò, Jed lavora in un contesto internazionale nel quale l'arte patisce la tossicità delle intenzionalità azionarie e delle speculazioni economiche. Il lavoro del protagonista non mira a soddisfare delle

aspettative estetiche, bensì commerciali: il suo obiettivo è la composizione dell'opera più vendibile, adatta a fomentare affezioni oltre il perimetro del mercato nazionale, e non necessariamente dell'opera più bella. La deontologia che deve assolvere contempla una normativa finanziaria, una serie di tattiche utili all'accrescimento del valore produttivo. Nel delineare tale panorama economico-ideologico, *La carte et le territoire* attesta quanto l'ineffabilità del fenomeno artistico sia ormai un mito inattuale e anacronistico, in totale discrasia con la matematizzazione del reale che ha coinvolto anche il campo del bello. Il dominio dell'arte, anziché essere rarefatto ed edificato su dettami scivolosi quali l'ispirazione e la mania creativa, è un luogo di lavoro disciplinato da legislazioni razionali e ponderate. Non può che essere così, poiché, come scritto da Stallabrass, il capitale artistico si muove come il capitale finanziario:

Art prices and the volume of art sales tend to match the stock markets closely, and it is no accident that the world's major financial centres are also the principal centres for the sale of art. To raise this parallel is to see art not only as a zone of purposeless free play but as a minor speculative market in which art works are used for a variety of instrumental purposes, including investment, tax avoidance and money laundering. (Stallabrass 2004: 4)

L'intuizione si converte in speculazione: l'idea romantica dell'arte è subordinata ai flussi della moneta, alle quote azionarie, ai mercati invisibili; in un'operazione minuziosamente calcolata come l'economia artistica non c'è spazio per la spontaneità estetica. L'opera d'arte si emancipa dall'artista, allo stesso modo di come il prodotto di un lavoro si emancipa dal lavoratore causando l'alienazione di accezione marxista; secondo Bourdieu, il paradigma estetico non dipende più dell'intelletto che lo ha configurato perché decretato sempre *a posteriori*, come patto di intricate narrazioni collettive. Nella fattispecie:

Le producteur de la valeur de l'œuvre d'art n'est pas l'artiste mais le champ de production en tant qu'univers de croyance qui produit la valeur de l'œuvre d'art comme fétiche en produisant la croyance dans le pouvoir créateur e l'artiste. Etant donné que l'œuvre d'art n'existe en tant qu'objet symbolique doté de valeur que si elle est connue et reconnue, c'est-à-dire socialement institué comme œuvre d'art par des spectateurs donnés de la disposition et de la compétence esthétique qui sont nécessaires pour la connaître et la reconnaître comme telle, la science des œuvres a pour objet non seulement la production

matérielle de l'œuvre mais aussi la production de la valeur de l'œuvre ou, ce qui revient au même, de la croyance dans la valeur de l'œuvre. (Bourdieu 1992: 375)

Il bello è un'investitura commerciale, una costruzione posticcia indipendente dalle qualità intrinseche dell'opera: una volta inserita nel campo di produzione, essa perde qualsivoglia debito creativo rinnovandosi piuttosto in veicolo trasparente di traffici finanziari. Il valore delle opere di Jed muta di continuo nel corso delle vicende, e mai per motivi estetici: il costo della prima foto pubblicata online s'innalza da duecento euro a duemila in seguito all'esaurimento dell'offerta e al consequenziale aumento della domanda (cfr. Houellebecq 2010: 91), e la quotazione in borsa del ritratto di Houellebecq raggiunge i dodici milioni solo dopo la morte dell'autore e il furto del dipinto (cfr. *ibid.*: 381); il prezzo – con le sue oscillazioni congiunturali – è l'unica stima di cui l'acquirente può prendere atto.

Lo stesso discorso va applicato alla fisionomia dell'artista, a sua volta coagulo di influenze esterne, di informazioni collegiali. La professionalità dell'artista non è solo l'applicazione delle facoltà artigianali, delle sue competenze genuinamente estetiche, ma anche una carica nutrita da un riconoscimento sociale:

«Vous ne comprenez pas...», dit patiemment Franz. «Ce n'est pas une forme d'art particulière, une *manière* qui m'intéresse, c'est une personnalité, un regard posé sur le geste artistique, sur sa situation dans la société. [...] Et, pourtant, je ne suis pas un intellectuel». (110)

Il gallerista Frank Teller, che pur dovrebbe incarnare un metro di giudizio estetico tradizionale, nell'ammettere la propria inettitudine intellettuale rivela il nuovo parametro lavorativo a cui l'artista deve ambire: l'apparenza, l'*habitus* adatto ad accreditarlo come tale davanti alla collettività. Meizoz definisce «posture» una sembianza che si pianifica «sur la scène de parole littéraire et le masque d'auteur qui lui est attaché» (Meizoz 2007: 7): la professionalità estetica è un atto performativo, un'enunciazione pubblica del *self* che disperde la corporalità e le proprietà creative a favore di un atteggiamento fascinioso fondato sul carisma. L'autore si mercifica al livello della sua opera, diviene egli stesso prodotto destinato al pubblico: «on consomme aujourd'hui la voix et l'image de l'auteur sans avoir souvent lu une seule ligne de lui: l'effet charismatique propre à l'écriture ne repose plus sur la lecture, mais sur l'audition et la vision» (Nora 1986: 2149); la professionalità è determinata dall'alterità, dall'approvazione altrui. Così

facendo l'artista stesso si aggiorna in marca, in un certificato di garanzia del suo prodotto: è sufficiente ottenere una breve nota distratta da Michel Houellebecq per legittimare l'opera di Jed, per comprovarne la caratura estetica, poiché la postura dello scrittore e il suo patrocinio sono più impattanti a livello collettivo dei caratteri stessi dell'opera del protagonista; la pubblicità, cioè il peritesto del prodotto, precede il testo stesso. Lo stesso vale per l'incarico di Marilyn, l'addetta stampa di Jed: la professionalità artistica è il risultato di un'intensa e articolata ingegneria informativa, mediatica e promozionale atta a innestare il protagonista in una rete semiotica di comunicazioni che ne ratifica lo status estetico a partire dal consumo della sua immagine più che dalla ricezione della sua opera. Jed è un artista a prescindere dagli atti artistici che compie, esercita la sua professione in modo passivo varando *in primis* un culto della sua personalità. Un agente immobiliare «fut saisi d'une véritable transe lyrique lorsqu'il apprit que Jed était artiste. "C'était la première fois", s'exclama-t-il, "qu'il avait l'occasion de vendre un atelier d'artiste à un artiste!"» (Houellebecq 2010: 16); il mestiere artistico opera anche quando non produce nulla di concreto, irradiando un'aura professionale che monopolizza lo spazio e lo satura di senso estetico. In altre parole, non si assiste a una scomparsa dell'«aura» benjaminiana quanto a una sua ridefinizione basata sul come e non sul cosa: ciò che conta sono le varie cornici di significazione performativa – il carattere dell'artista, il luogo di esibizione, la promozione, ecc.⁶.

Appurata la natura mediatica della professionalità e il ridimensionamento del prodotto di fronte al marchio e alla pubblicità, la storia dell'arte si riduce a lotte intestine tra industrie rivali, ognuna tesa a imporsi sul mercato e ad alzare gli interessi a proprio favore. È il padre di Jed a educare il figlio a questa verità celata, esortandolo a dissipare l'ipocrisia che si cela dietro il lavoro artistico: «"On pourrait croire que le besoin de s'exprimer, de laisser une trace dans le monde, est une force puissante; et pourtant en général ça ne suffit pas. Ce qui marche le mieux, ce qui pousse avec la plus grande violence les gens à se dépasser, c'est encore le pur et simple besoin d'argent"» (43); anche l'artista, come l'idraulico, agisce per un tornaconto economico. Ne consegue una professionalità bifronte e contraddittoria: «Alors que Koons semblait porter en lui quelque chose de double, comme une contradiction insurmontable entre la rouerie ordinaire du technico-commercial et l'exaltation de l'ascète» (10). L'economista e l'esteta, l'intuizione e la speculazione, coesistono in un unico approccio professionale:

⁶ Cfr. Dal Lago-Giordano 2018.

Jeff Koons – così come tutti gli artisti della sua generazione – trasforma l'irrazionalità della creazione in razionalità del profitto, conserva l'entusiasmo straordinario della fantasia senza compromettere il calcolo delle entrate.

Jed, tuttavia, non comprende del tutto il carattere della sua professione, coltivando nostalgico una fiducia romantica – e perciò retrograda, difettosa, inutile perché improduttiva – del fare artistico. Si apre così una crepa tra il personaggio e la voce narrante, quest'ultima adibita a contraltare esplicativo, a demistificatore dell'ingenuità e degli errori del protagonista. Per Jed il lavoro dell'artista mantiene una valenza irrazionale, mistica e ineffabile, sottomessa al delirio estetico: «être artiste, à ses yeux, c'était avant tout être quelqu'un de *soumis*. Soumis à des messages mystérieux, imprévisibles, qu'on devait donc faute de mieux et en l'absence de toute croyance religieuse qualifier d'*intuitions*» (104). La voce narrante, attraverso il filtro causticamente ironico tipico di Houellebecq, controbatte: «Les études de Jed avaient été purement littéraires et artistiques, et il n'avait jamais eu l'occasion de méditer sur le mystère capitaliste par excellence: celui de la *formation du prix*» (91). La diegesi sfoggia una coscienza della realtà superiore rispetto a Jed: l'unico mistero del fenomeno artistico è il prezzo, l'agglutinazione di un valore che dipende da calcoli, interessi e macchinazioni, proprio come in un qualsiasi altro lavoro.

Trasferendoci sull'altro versante, il mondo della scrittura, osserviamo come il personaggio di Michel Houellebecq si dimostri a sua volta più lucido di Jed, arrivando ad affermare: «“Nous aussi, nous sommes des produits... [...], des produits culturels. Nous aussi, nous serons frappés d'obsolescence”» (167). L'autore è conscio della conversione alla quale è andato incontro il mestiere artistico, e sembra aver accettato la metamorfosi dell'appagamento estetico in reddito. Davanti a un'allettante offerta di lavoro Houellebecq non può tirarsi indietro, a prescindere dal trasporto estetico che lo associa al progetto, poiché a interessargli è soltanto la retribuzione (127). Più che cinismo, la sua condotta denota una maturità lavorativa maggiore rispetto a Jed; tra i due il vero professionista, l'individuo che svolge il suo servizio con maggiore idoneità, è senza dubbio Houellebecq. Inoltre, questa disparità tra Houellebecq e Jed in merito allo stipendio svela un aspetto ulteriore del mercato estetico contemporaneo, vale a dire il peso economico maggiore dell'arte rispetto alle lettere; come lamenta lo scrittore stesso, «“Mais oui, bien sûr, il faut être artiste! La littérature, comme plan, c'est complètement rapé!”» (76).

Per quanto concerne la postura e la dialettica tra estro creativo e contegno artigianale, la messa in scena è resa più problematica e contraddittoria. Alain Rey scrive: «l'artiste perd peu à peu ses attributs psycho-mythiques

et religieux (âme, génie, inspiration) pour acquérir ou retrouver [...] des ‘mains’ et des ‘yeux’, un faire qui peut n’être qu’une fabrication» (Rey 1987: 19); nel caso del Michel Houellebecq personaggio, tuttavia, le due dimensioni convivono in uno strabismo che diventa silhouette performativa. Si legga l’*ekphrasis* del ritratto di Houellebecq realizzato da Jed:

Dans le tableau, Houellebecq est debout face à un bureau recouvert de feuilles écrites ou demi-écrites. Derrière lui, à une distance qu’on peut évaluer à cinq mètres, le mur blanc est entièrement tapissé de feuilles manuscrites collées les unes contre les autres, sans le moindre interstice. [...] Saisi à l’instant où il vient de repérer une correction à effectuer sur une des feuilles posées sur le bureau devant lui, l’auteur paraît en état de transe, possédé par une furie que certains n’ont pas hésité à qualifier de démoniaque; sa main portant le stylo correcteur, traitée avec un léger flou de mouvement, se jette sur la feuille “avec la rapidité d’un cobra qui se détend pour frapper sa proie”, comme l’écrit de manière imagée Wong Fu Xin [...]. L’éclairage, beaucoup plus contrasté que dans les tableaux antérieurs de Martin, laisse dans l’ombre une grande partie du corps de l’écrivain, se concentrant uniquement sur le haut du visage et sur les mains aux doigts crochus, longs, décharnés comme les serres d’un rapace. L’expression du regard apparut à l’époque si étrange qu’elle ne pouvait, estimèrent alors les critiques, être rapprochée d’aucune tradition picturale existante, mais qu’il fallait plutôt la rapprocher de certaines images d’archives ethnologiques prises au cours de cérémonies vaudoues. (Houellebecq 2010: 179-181)

Il dipinto di Jed accentua la componente artigianale del lavoro scrittoria, insistendo sugli attrezzi della professione quali i fogli e la penna e connotando lo scenario alla stregua di un laboratorio; il focus sul momento della correzione avvalorava la meccanica del processo creativo e il ruolo di un’intelligenza metodica. Simultaneamente, il dipinto include tratti riconducibili alla sfera simbolica della magia e della violenza estetica che contestano il criterio logico, quali il riferimento alla trance e ai riti voodoo e la caratterizzazione demoniaca e feroce. Il ritratto appare volutamente incongruente, e così l’immagine del suo soggetto: la postura artistica di Houellebecq è schizofrenica, esprime una professionalità che imposta la sua gravità mediatica sull’ambiguità⁷. Una seconda proprietà concettuale attinge invece dalla topica dell’artista maledetto, una delle

⁷ Cfr. Grauby 2018.

posture autoriali semioticamente più fortunate. Houellebecq è un'incrostazione di luoghi comuni e cliché di tale matrice culturale: è misantropo (cfr. *ibid.*: 124), fumatore incallito (138) e alcolista (142), la sua condizione depressiva è testimoniata dall'abbigliamento sciatto e dalla scarsa igiene personale (160), e così via. È il romanzo stesso, in un bagliore di autocoscienza, a specificare che tale modo di porsi è l'ennesima strategia posturale, l'ennesima etichetta attraverso la quale presentarsi al pubblico. Jed insinua che Houellebecq stia recitando un copione: «“Là, J'ai l'impression que vous jouez un peu votre propre rôle”» (141); l'iperbole innesca una trasparenza metaforica che diventa ostentazione – e quindi derisione, autoironia.

È però nell'ultima parte del romanzo, in seguito al suo omicidio, che lo Houellebecq personaggio verrà definitivamente riconvertito in moneta culturale attraverso la mercificazione della sua figura professionale: di lui non rimarrà che il ritratto con annesso il valore di mercato, un manufatto appartenente a un campo estetico antagonista al suo che cancella qualsiasi peso abbiano avuto la sua vita e il suo lavoro a favore di una completa prevaricazione economica. Il proposito di Jed di voler «remettre “Michel Houellebecq, écrivain” sur le marché» (381) ha un'accezione ambivalente: a essere restituito al dominio degli acquirenti e del consumo mediatico può essere ora il dipinto, ora Houellebecq stesso – o, quantomeno, la sua eco artistica, la sua postura. Il paragone tra lo scempio che ha subito il suo cadavere e un quadro di Pollock suggella la vittoria dell'arte visiva sull'arte verbale, poiché Houellebecq stesso si riduce a testo visivo. Va poi precisato che Houellebecq viene ucciso a causa del furto del dipinto, e non certo come ritorsione per quanto affermato nei suoi romanzi; il suo patrimonio produttivo, così ossessivamente rimarcato fino a quel momento attraverso i ripetuti epiteti formulari «l'auteur de X», viene annichilito, poiché la sua opera scrittorica non possiede alcun rilievo sociale né alcuna responsabilità sulla sua morte. Tale disfatta è sottolineata dal romanzo stesso quando l'agente di polizia che si occupa del caso esterna il suo disappunto: «Il était assez déprimant de retomber en fin de compte sur la motivation criminelle la plus répandue, la plus universelle: l'argent» (354); il pericolo non proviene dalle controversie suscitate dai romanzi, come si potrebbe supporre, bensì dal prezzo esagerato raggiunto dal dipinto tra gli investitori d'arte. Il funerale procede senza intoppi, senza un particolare clamore mediatico (313). Viceversa, la morte gonfia a dismisura il costo del ritratto, indice di quanto il mercato abbia ormai sovrascritto l'esperienza: l'uomo Houellebecq non interessa, interessa solo il suo fantasma economico; non conta il fatto, conta solo il simulacro.

5. Una terza postura: la scrittura come lavoro di montaggio informativo

Ragionando a sufficienza sulla costituzione formale del testo ci si accorge di come l'intero romanzo agisca come un'operazione posturale fondata sulla metanarrazione. C'è, difatti, un terzo artista, un terzo mestiere estetico, la cui sagoma professionale viene raccontata nell'opera – seppur trasversalmente, in filigrana: Michel Houellebecq, l'autore implicito di *La carte et le territoire*⁸, si mette in scena non solo attraverso una raffigurazione sdoppiata, quanto soprattutto per mezzo di un gioco di specchi che riverbera l'impalcatura argomentativa.

Ciò avviene, in primo luogo, tramite numerose fessure discorsive lungo le quali si avverte chiaramente la presenza di un ulteriore lavoratore artistico, ovvero il narratore delle vicende. Non è un caso che *La carte et le territoire* disponga di un narratore extradiegetico, circostanza abbastanza rara nell'opera di Houellebecq: l'intervento di una voce sovrastante e provvista di una coscienza diversa da quella dei protagonisti – di Jed Martin come di Michel Houellebecq – è più percettibile rispetto agli altri romanzi, instaurando di fatto un abbozzo di gerarchia espressiva e di conflitto tra soggettività. I dispositivi formali coniugati sono sostanzialmente tre. L'utilizzo più che frequente del corsivo – il quale, come nota Noguez, in Houellebecq avvisa un «corps étrange» (Noguez 2003: 130) – in occorrenza di vocaboli quali arte, artista e opera problematizza la questione estetica, interrogando in merito alla consistenza artistica dei lavori di Houellebecq e Jed: il testo si sviluppa così su un prospetto binario, dato che l'istanza diegetica mette in dubbio con tono malizioso e quasi sarcastico quanto pronunciano i personaggi; Dédomon scrive che «le mot dévoile lui-même ses propres secrets car, dans ses plis et replis, il ouvre un espace intermédiaire qui permet de questionner l'art sur ce qu'il est devenu dans la période contemporaine» (Dédomon 2015). Secondariamente, la prosa si infoltisce spesso in un groviglio sintattico che inficia silenziosamente le informazioni elargite dalla focalizzazione interna di Jed: il discorso indiretto libero rende difficoltoso individuare le sorgenti enunciative, e non è raro che un'affermazione ne contraddica un'altra in un dislivello discorsivo (cfr. Rădulescu-Dincă 2017). Infine, l'intrusione diegetica si può dedurre dai molteplici episodi di autocoscienza metanarrativa del romanzo. Uno su tutti: Jed interpella Houellebecq intorno alla possibilità di impiegare un

⁸ Cfr. Booth 1961.

radiatore come spunto narrativo, eventualità che si verifica davvero dal momento che il romanzo prende le mosse da un malfunzionamento della caldaia (cfr. Houellebecq 2010: 137; 11).

Il Michel Houellebecq narratore, dunque, è un lavoratore estetico compartecipe del romanzo di cui non possiamo non tener conto data l'autorità che esercita. In tal senso, *La carte et le territoire* – per come è stato composto – assurge a manifesto poetico in negativo: Houellebecq, oltre a quello dei suoi personaggi, illustra il proprio criterio lavorativo in maniera implicita attraverso alcune allusioni stilistiche. Durante l'*ekphrasis* di uno dei dipinti più importanti di Jed, *Bill Gates et Steve Jobs s'entretenant du futur de l'informatique*, viene avanzata un'importante dicotomia produttiva:

Dans certaines pages de son autobiographie, *La Route du futur*, Bill Gates laisse parfois transparaître ce qu'on pourrait considérer comme un cynisme complet – en particulier dans le passage où il avoue tout uniment qu'il n'est pas forcément avantageux, pour une entreprise, de proposer les produits les plus innovants. Le plus souvent il est préférable d'observer ce que font les entreprises concurrentes [...], de les laisser sortir leurs produits, affronter les difficultés inhérentes à toute innovation, essayer les plâtres en quelque sorte; puis, dans un deuxième temps, d'inonder le marché en proposant des copies à bas prix des produits de la concurrence. [...] C'était pourtant Jobs, immobile, affaibli, en position perdante, qui donnait l'impression d'être le maître du jeu [...]. Dans son regard brillait toujours cette flamme qui n'est pas seulement celle des prédicateurs et des prophètes, mais aussi celle de ces inventeurs si souvent décrits par Jules Verne. [...] De même on avait l'impression qu'il pouvait, par l'intuition fulgurante d'un nouveau produit, imposer subitement au marché de nouvelles normes. (*Ibid.*: 186-187)

Il quadro è l'indizio di una religione autoriale. Il binomio produttivo tra Gates e Jobs, tra tradizione e innovazione e tra amministrazione industriale e creazione artigianale, può essere accostato alla polarità professionale che abbiamo sondato finora in Jed Martin e nel Michel Houellebecq personaggio; tuttavia, come si può arguire ora da alcune dichiarazioni esplicite dell'autore reale ora da uno studio intorno alla morfologia di *La carte et le territoire*, il Michel Houellebecq narratore aderisce quasi del tutto al *modus operandi* di Gates, ovvero all'interpolazione cinica delle tradizioni preesistenti piuttosto che all'invenzione entusiasta di prodotti inediti.

In *Rester vivant*, raccolta di saggi di poetica – il cui sottotitolo è non casualmente *Méthode* –, Houellebecq raccomanda:

Ne vous sentez pas obligé d'inventer une forme neuve. Les formes neuves sont rares. [...] La plupart des formes neuves se produisent non pas en partant de zéro, mais par lente dérivation à partir d'une forme antérieure. L'outil s'adapte, peu à peu; il subit de légères modifications. (Houellebecq 2022: 15)

Al di là della metafora ingegneristica, è evidente l'omologia con la fede produttiva di Gates: l'evoluzione letteraria non consiste necessariamente nell'ideazione di forme nuove quanto piuttosto nel loro arrangiamento, allo stesso modo di come la tecnologia che anima il mercato informatico può limitarsi a consolidare quanto già confezionato evitando manovre finanziariamente ardite. Nella stessa raccolta, all'interno di un saggio dall'e-loquente titolo *Une brève histoire de l'information*, Houellebecq dice qualcosa di altrettanto significativo: «Pour l'écrivain, le micro-ordinateur fut une libération inespérée: on ne retrouvait pas vraiment la souplesse et l'agrément du manuscrit, mais il redevenait possible, quand même, de se livrer à un travail sérieux sur un texte» (*ibid.*: 48); il computer, e quindi l'introduzione di una scrittura computazionale votata al trattamento di dati e informazioni, assicura al mestiere autoriale una serietà che manca alla scrittura a mano – flessibile e piacevole, ma amatoriale. La convinzione di Houellebecq echeggia quanto Bernes ha discusso riguardo al cambiamento della scrittura dinanzi alla modifica delle logiche lavorative nel settore terziario:

Like [white-collar] [...] work, both the art and the writing of the period treat language – or symbols, more generally – a kind of a material medium, or substance, to which one applies a series of processes: rearranging, sorting, cataloguing, parsing, transcribing, excerpting. (Bernes 2017: 21)

In una giurisdizione epistemica nella quale il postfordismo ha eliminato la frontiera tra vita lavorativa e vita privata e nella quale l'attività estetica è un servizio professionale come un altro, anche la scrittura è stata convertita in un apparato di management informativo: il settore terziario prevede innanzitutto l'istituzione di reti di dati utili alla catalogazione della realtà in cataste immateriali da vendere come merce; all'innovazione linguistica subentra l'amministrazione linguistica. In altre parole, l'archetipo del genio solitario che crea *ex-novo* è obsoleto di fronte all'agilità del *teamwork*, all'efficacia di comunità lavorative che maneggiano lo stesso materiale. Houellebecq descrive tale scenario lavorativo in diverse sue opere, ad esempio nella ricerca biologica in *Les particules élémentaires* o nel finanziamento artistico per conto del Ministero della Cultura in *Plateforme*:

Loin d'être les Rimbaud du microscope qu'un public sentimental aime à se représenter, les chercheurs en biologie moléculaire sont le plus souvent d'honnêtes techniciens, sans génie, qui lisent Le Nouvel Observateur et rêvent de partir en vacances au Groenland. La recherche en biologie moléculaire ne nécessite aucune créativité, aucune invention; c'est en réalité une activité à peu près complètement routinière, qui ne demande que de raisonnables aptitudes intellectuelles de second rang. (Houellebecq 1998: 23)

Ce n'est pas à moi qu'il revient d'inventer ni d'adopter de nouvelles attitudes, de nouveaux rapports au monde. (Houellebecq 2001: 23-24)

In *Extension du domaine de la lutte*, il precetto poetico e professionale è reso ancora più chiaro:

Selon lui, la production et la circulation de l'information devaient connaître la même mutation qu'avaient connue la production et la circulation des denrées: le passage du stade artisanal au stade industriel. (Houellebecq 1994: 52)

La scrittura, in quanto distribuzione di informazioni, deve rinunciare a qualsiasi ambizione creativa, artigianale, e farsi industriale, meccanizzata; l'invenzione deve cedere il passo all'inventario. D'altro canto, la posa saggistica assunta da Houellebecq può essere interpretata come una raccolta di informazioni, come una gestione ordinata di dati da porgere al lettore attraverso una pellicola narrativa. In un passo verso la fine di *La carte et le territoire*, l'indagine poliziesca e il metodo scrittoria di Houellebecq – personaggio o narratore che sia – vengono espressamente accomunati: entrambi si basano sul recupero di informazioni, sul «prendre des notes» (cfr. Houellebecq 2010: 271); il verbo inventare riscatta la sua identità etimologica – vale a dire cercare, cogliere qualcosa d'esistente. Russell Williams propone la formula «novel as postproduction» (Williams 2020: 53) per circoscrivere l'atteggiamento narrativo di Houellebecq: il racconto lavora per ri-elaborazione di contenuti, attraverso processi di montaggio e sincronizzazione di sequenze argomentative poi emendate al fine di ottimizzarne il valore estetico – non diversamente da quanto fa Jed con le fotografie. Lo Houellebecq personaggio confida: «Je crois que j'en ai à peu près fini avec le *monde comme narration* [...]. Je ne m'intéresse plus qu'au *monde comme juxtaposition*» (Houellebecq 2010: 249); la carta, ovvero il romanzo, attraverso un impianto sistemico giustappone e dirige le informazioni ontiche, assesta un territorio altrimenti frastagliato.

Ciò procura ai testi di Houellebecq una struttura spuria, in quanto innesto di registri e genealogie differenti. A proposito dello stile di Houellebecq, Dion e Haghebaert individuano «une logique de l’hypermarché où les formes sont à portée de main et constituent autant de produits de consommation disponibles pour un plaisir immédiat» (Dion-Haghebaert 2001: 522): i prototipi formali e gli spezzoni argomentativi equivalgono a merci sempre disponibili sugli scaffali, e il romanzo-saggio corrisponde a un discount da cui prelevare informazioni sul mondo mediante una logica che ripete pedissequamente il comando del *just-in-time*; all’interno dell’opera, l’alto e il basso, il formale e l’informale, il comico e il serio si avvicendano senza soluzione di continuità. Il pluristilismo del romanzo rievoca allora i caratteri della «post-historical art» dantiana, la quale, rifiutando la concezione romantica dell’artista intesa come una singolarità tecnico-espressiva, accoglie la coesistenza di stili diversi senza alcuna gerarchia di valore (Danto 2014: 45). Non deve dunque sorprendere il passaggio brusco che si incontra tra la seconda e la terza parte di *La carte et le territoire*, quando il romanzo rinnega la configurazione da *Künstlerroman* e adotta un’ossatura poliziesca sbarazzandosi momentaneamente di personaggi e ambientazioni precedenti per ospitarne di nuovi; il testo si comporta da faldone disordinato.

Quanto enunciato giustifica la composizione anomala di *La carte et le territoire*. Come è risaputo, Houellebecq è stato accusato di plagio per aver adoperato brani allogeni – estratti soprattutto da fonti online quali Wikipedia (cfr. Wikipedia, *Mouche domestique*) e il sito del Ministero degli Interni francese (cfr. *Devenir policier, Corps et grades*) – senza citarne l’origine: il romanzo è ordito su un collage di elementi eterogenei, in una giustapposizione informativa eletta quale abitudine lavorativa, norma professionale. Se Bernes ha delineato il lavoro scrittoriale postfordista come una procedura di «rearranging, sorting, cataloguing, parsing, transcribing, excerpting», Kennet Goldsmith, teorico dell’«uncreative writing», ha annesso ulteriori tecniche quali «word processing/databasing/recycling/intentional plagiarism/appropriation» (Goldsmith 2011: 2): il plagio sarebbe dunque una pratica compositiva come un’altra atta al management e al riciclo delle informazioni, in un nuovo ecosistema narrativo nel quale il bello non è ineluttabilmente originale. Le apologie ora di Houellebecq ora di Flammarion sono indicative in tal senso, e confermano la fisionomia professionale che emerge dal testo: l’autore ha rivendicato il suo diritto di utilizzare le fonti informative disponibili per riplasmarle in sostanza narrativa, definendo la sua scrittura «un genre de patchwork, un tissage, un entrelacement» (Dailymotion, *Houellebecq*

répond aux accusations de plagiat) che eredita la lezione di Perec; la casa editrice ha sostenuto che «Michel Houellebecq utilise effectivement les notices et sites officiels comme matériau littéraire brut pour parfois les intégrer dans ces romans après les avoir retravaillés» (Solym 2010), impiegando un lessico industriale che evidenzia l'importanza della rielaborazione all'interno del gesto creativo. Del resto, il romanzo stesso dà prova di una certa disinvoltura nell'uso di *Wikipedia* come supporto argomentativo, dato che in alcune occasioni l'enciclopedia viene citata attraverso un riferimento esplicitamente intradiegetico (cfr. Houellebecq 2010: 225). Inoltre, tale orditura apocrifa, rabberciata da inserti parasaggistici contraffatti e da *ekprashis* scritte secondo una retorica ipertrofica e a tratti presuntuosa, alimenta l'atmosfera ironica e sarcastica che permea il testo: il romanzo si atteggia da trattato sull'arte contemporanea imitando le movenze argomentative in maniera – apertamente – posticcia.

Sulla base di ciò, i profili professionali di Gates e Houellebecq, le loro filosofie deontologiche e produttive, coincidono: entrambi rigettano l'innovazione, la creazione di forme nuove, a beneficio del riassetto di prodotti già disponibili sul mercato – corroborando così il pensiero postfordista. *La Carte et le territoire* si rivela un *Künstlerroman* autoriflessivo, un romanzo che tratta la formazione artistica del suo stesso autore, in quanto esibisce i propri meccanismi compositivi come un'officina a cielo aperto tramite l'ostentazione provocatoria dei suddetti meccanismi. La postura estetica di Houellebecq consta paradossalmente nel non avere una postura, una marcatura stilistica contraddistinta, dal momento che il testo «se présente comme un montage de citations, de collages et de pastiches, selon un continuum allant de la 'vraie' citation (réécrite ou attribuée à une source erronée) au pseudo-collage ou effet de collage, mimant un texte emprunté» (Martin-Laferrrière 2020: 259). Agendo così, inoltre, Houellebecq emula l'azione estetica del suo personaggio Jed Martin: entrambi realizzano riproduzioni di secondo grado, dal momento che lavorano a qualcosa già lavorato, già prodotto – il primo fotografando oggetti e cartine e dipingendo mestieri, il secondo ricamando un romanzo a partire da un mosaico di unità testuali reperite altrove.

La carte et le territoire racconta di tre lavoratori esemplari dell'episteme postfordista e tardocapitalista. Se Jed e lo Houellebecq personaggio esitano nel mezzo di una dialettica tra artigianato e industria e tra romantico e metodico, il Michel Houellebecq narratore scioglie l'*impasse* attraverso la metanarrazione parteggiando per il secondo versante e adeguando la sua scrittura romanzesca all'attuale circuito informativo.

6. La fine del lavoro: un'apocalisse post-postfordista

Come da consuetudine, Houellebecq conclude *La carte et le territoire* con una prolessi post-apocalittica. In questo caso, ad essere inscenata è la fine del lavoro umano: l'ultima fase dell'opera di Jed prevede la riproduzione fotografica in *time-lapse* di prodotti industriali – quali cellulari e schede madre dei computer – immersi nell'acido solforico e in via di decomposizione; la sua carriera si chiude perciò in maniera circolare, invertendone concettualmente l'esordio.

Il crollo dell'industria allusa da Jed prelude però anche all'estinzione della specie umana – la quale, come statuito dall'ideologia postfordista e neolibérale, pare trarre la sua legittimità ontologica innanzitutto dall'esercizio di un lavoro. Ciononostante, dopo un iniziale sgomento, tale panorama post-apocalittico è descritto privo di un tenore traumatico, e anzi con tonalità suffuse:

L'œuvre qui occupa les dernières années de la vie de Jed Martin peut ainsi être vue – c'est l'interprétation la plus immédiate – comme une méditation nostalgique sur la fin de l'âge industriel en Europe, et plus généralement sur le caractère périssable et transitoire de toute industrie humaine. Cette interprétation est cependant insuffisante à rendre compte du malaise qui nous saisit à voir ces pathétiques petites figurines de type Playmobil, perdues au milieu d'une cité futuriste abstraite et immense, cité qui elle-même s'effrite et se dissocie, puis semble peu à peu s'éparpiller dans l'immensité végétale qui s'étend à l'infini. Ce sentiment de désolation, aussi, qui s'empare de nous à mesure que les représentations des êtres humains qui avaient accompagné Jed Martin au cours de sa vie terrestre se délitent sous l'effet des intempéries, puis se décomposent et partent en lambeaux, semblant dans les dernières vidéos se farier le symbole de l'anéantissement généralisé de l'espèce humaine. Elles s'enfoncent, semblent un instant se débattre avant d'être étouffées par les couches superposées de plantes. Puis tout se calme, il n'y a plus que des herbes agitées par le vent. Le triomphe de la végétation est total. (Houellebecq 2010: 413-414)

Il malessere è ben presto temperato in soffice malinconia – se non in un vero e proprio lieto fine. Il postfordismo ha accelerato così tanto la produzione antropica da causare una singolarità che ha condotto alla scomparsa del lavoro – e quindi dell'umano. Il futuro è nonumano, vegetale: il territorio ha riscosso la sua rivincita contro la carta, la realtà

ha nuovamente soverchiato l'iperrealtà, la simulacrazione si è interrotta davanti a un esistente salvo dalle concrezioni estetiche del tardo capitalismo.

7. Conclusioni

Con questo contributo si è voluto indagare il processo di mercificazione a cui va incontro la produzione estetica nel tardo capitalismo, nonché le trasformazioni postfordiste della professionalità artistica conseguenti a un inserimento coercitivo del bello all'interno dell'economia immateriale di un sempre più predominante – e politicizzato – settore terziario. *La carte et le territoire* si è rivelato non solo un documento inerte di tale rivoluzione del mestiere estetico, quanto soprattutto un attore esso stesso di caratteri prettamente postfordisti – la flessibilità, la specializzazione, il criterio *just-in-time* – attraverso un'ingegnosa conformazione testuale e discorsiva. I lavori di Jed Martin e dei due Houellebecq testimoniano come il bello, nel mercato globale del nuovo millennio, non sia più soggetto alla garanzia dell'originalità e della creatività, bensì risponda a inedite metodologie ed efficienze produttive quali la pronta disponibilità e il valore dell'investimento.

Bibliografia

- Baudrillard, Jean, *La société de consommation*, Paris, Denoël, 1970.
- Baudrillard, Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981.
- Baudrillard, Jean, "Le complot de l'art, *Libération*", 20.05.1996.
- Bernes, Jasper, *The Work of Art in the Age of Deindustrialization*, Stanford, Stanford University Press, 2017.
- Booth, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, The University of Chicago Press, 1961.
- Bourdieu, Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.
- Codeluppi, Vanni, "Il capitalismo estetico", *Studi di Sociologia*, 57.3 (2019): 227-238.
- Dal Lago, Alessandro - Giordano, Serena, *Mercanti d'aura. Logiche dell'arte contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2018.
- Danto, Arthur, *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton, Princeton University Press, 2014.
- Dédomon, Claude, "L'art contemporain face à la logique marchande dans *La carte et le territoire* de Michel Houellebecq", *Revue Italienne d'Études Françaises*, 5 (2015).
- Dion, Robert - Haghebaert, Élisabeth "Le Cas de Michel Houellebecq et la dynamique des genres littéraires", *French Studies*, 55.4 (2001): 509-524.
- Goldsmith, Kenneth, *Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age*, New York, Columbia University Press, 2011.
- Grauby, Françoise, "Artiste et écrivain dans *La carte et le territoire* de Michel Houellebecq", *The French Review*, 87.2 (2013): 105-117.
- Grauby, Françoise, "Posture et performance d'auteur: Mises en scène de Houellebecq dans *La Carte et le territoire*", *Contemporary French and Francophone Studies*, 22.1 (2018): 76-84.
- Horkheimer, Max, Adorno, Theodor W., *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag GmbH, 1969.
- Houellebecq, Michel, *Extension du domaine de la lutte*, Paris, Éditions Maurice Nadeau, 1994.
- Houellebecq, Michel, *Les particules élémentaires*, Paris, Flammarion, 1998.
- Houellebecq, Michel, *Plateforme*, Paris, Flammarion, 2001.
- Houellebecq, Michel, *La carte et le territoire*, Paris, Flammarion, 2010.
- Jameson, Fredric, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991.
- Korzybski, Alfred, *Science and Sanity*, New York, Institute of General Semantics, 1933.

- Lipovetsky, Gilles, *L'empire de l'éphémère: la mode et son destin dans les sociétés modernes*, Paris, Gallimard, 1987.
- Lipovetsky, Gilles - Serroy, Jean, *L'esthétisation du monde: Vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Paris, Gallimard, 2013.
- Martin-Achard, Frédéric - Laferrrière, Aude, "La Mouche et le bichon: style et autorité au risque du collage dans *La Carte et le territoire* de Michel Houellebecq", *French Studies*, 74.2 (2020): 259-274.
- Meizoz, Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007.
- Noguez, Dominique, *Houellebecq, en fait*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2003.
- Nora, Olivier, "La Visite au grand écrivain", *Les lieux de mémoire*, Ed. Pierre Nora, Paris, Gallimard, 1986: 2131-2155.
- Rădulescu, Anda - Dincă, Daniela, "Sur quelques aspects d'hybridation dans le roman *La carte et le territoire* de Michel Houellebecq", *Annals of the University of Craiova*, 21.1 (2017): 104-116.
- Rey, Alain, "Le nom d'artiste", *Romantisme*, 55 (1987): 5-22.
- Stallabrass, Julian, *Contemporary Art: A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2004.
- Williams, Russel, "Michel Houellebecq, information management and our new dark age", *French Cultural Studies*, 31.1 (2020): 46-58.

Sitografia

- Dailymotion, *Houellebecq répond aux accusations de plagiat*, 2010, <https://www.dailymotion.com/video/xepkd8>, web (ultimo accesso: 31/03/2023).
- Devenir policier, *Corps et grades*, <https://www.devenirpolicier.fr/corps-grades>, web, (ultimo accesso: 31/03/2023).
- Solym, Clément, "Houellebecq ne plagie pas, il ne fait que de 'courtes citations'", *Actualité*, 06.09.2010, <https://actualitte.com/article/77315/presse/houellebecq-ne-plagie-pas-il-ne-fait-que-de-courtes-citations>, online (ultimo accesso: 31/03/2023).
- Wikipedia, *Mouche domestique*, https://fr.wikipedia.org/wiki/Mouche_domestique, web, (ultimo accesso: 31/03/2023).

L'autore

Aldo Baratta

Assegnista di ricerca presso Sapienza Università di Roma. Si occupa di teoria e comparatistica letteraria, con un interesse particolare verso la *Thing Theory*, il romanzo contemporaneo e i legami fra letteratura e capitalismo.

Email: aldo.baratta@uniroma1.it

L'articolo

Data invio: 31/03/2023

Data accettazione: 31/07/2023

Data pubblicazione: 30/11/2023

Come citare questo articolo

Baratta, Aldo, "Ritratto dell'artista da lavoratore: posture estetiche in *La carte et le territoire*", *Rappresentazioni del lavoro in letteratura e nella cultura visuale*, Eds. R. Calzoni - V. Serra, *Between*, XIII.26 (2023): 19-45, <http://www.Between-journal.it/>

Mobility and rhythm: the representation of work and landscape in Vinci's *Strada Provinciale Tre*

Irene Cecchini

Abstract

This article analyses the representation of labour in Simona Vinci's "Strada Provinciale Tre" (2007), considering its deep relationship with environmental issues and ecological awareness. Thanks to an ecopoetic analysis of this novel, my research aims to contribute to the literary-critical debate around labour by focusing on different aspects which aren't usually considered; on the one hand, I will look at the interrelation between the act of working and the environmental transformations, on the other, I will explore the expressive possibilities of ecological images that are linked with labour. The former will be shown by observing the different effects which Capitalism has on the working-body and on the Earth-body. The latter will be examined through three different narrative processes that distinguish Vinci's novel: the immersive walking, the natural and anthropic rhythms, the social and spatial aspects of mobile practices. The theoretical framework will combine the thematic analysis of labour with Mobilities studies and Ecopoetic.

Keywords

mobility studies; ecopoetic; labour; literary rhythm; Simona Vinci

Mobilità e ritmo: la raffigurazione del lavoro e del paesaggio in *Strada Provinciale Tre* di Vinci¹

Irene Cecchini

Il tema del lavoro ha visto in Italia un rinnovato interesse dalla metà degli anni Novanta a seguito del «triennio dei movimenti (Genova 2001 – Melfi 2004)» (Toracca 2018: 177), e rappresenta tutt'ora un motivo centrale nel panorama letterario contemporaneo. L'uscita di una nutrita serie di pubblicazioni, di antologie, di indagini critiche sul tema², e la realizzazione del primo festival di letteratura *working class*³ confermano la presenza di una vera e propria tradizione letteraria intorno alla rappresentazione del lavoro, caratterizzata dall'adozione di forme, generi letterari e obiettivi anche molto diversi.

Rispetto alla letteratura industriale degli anni Sessanta-Settanta⁴, le

¹ The project leading to this publication has received funding from the Excellence Initiative of Aix-Marseille University – A*Midex, a French “Investissements d’Avenir programme” AMX-19-IET-005.

² Tra questi: Vonza, Roberto (ed.), *Lavoro, diritto e letteratura italiana*, Bari, Cacucci, 2008; Contarini, Silvia (ed.), “Letteratura e azienda. Rappresentazioni letterarie dell’economia e del lavoro nell’Italia degli anni 2000”, *Narrativa*, 31-32, 2010; Baghetti, Carlo - Ceteroni, Alessandro - Iandoli, Gerardo (eds.), *Il lavoro raccontato. Studi su letteratura e cinema italiani dal postmodernismo all’ipermodernismo*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2020.

³ Dal 31 marzo al 2 aprile 2023 si è svolto a Campi Bisenzio presso il presidio della Gkn il Festival di letteratura *working class* organizzato da Edizioni Alegre e dal Collettivo di fabbrica Gkn in collaborazione con Arci Firenze e sotto la direzione di Alberto Prunetti. Link al programma: <https://edizionalegre.it/notizie/festival-di-letteratura-working-class-il-programma/>.

⁴ Per un’attenta esamina dei temi e motivi principali della letteratura industriale si consiglia: Toracca, Tiziano - Zinato, Emanuele (eds.), “Il tema: Letteratura e lavoro”, *Allegoria*, III, 82, 2020; Baghetti, Carlo - Carter, Jim - Marmo, Lorenzo (eds.), *Italian Industrial Literature and Film: A Brief Introduction*, Peter Lang Press, 2021; Chirumbolo, Paolo, *Il gioco delle sedie. Saggi sulla narrativa e il cinema italiano del lavoro nel ventunesimo secolo*, Perugia, Morlacchi Editore, 2022.

narrazioni contemporanee evidenziano delle rotture in relazione alle mutazioni della crisi socio-economica globale che ha segnato gli anni Duemila; le riflessioni incentrate sul *boom* economico e sull’accelerazione nella produzione, contraddistinte da uno spirito di cooperazione operaia, oggi vengono sostituite da nuove condizioni lavorative. Fra queste rientrano la flessibilità e la precarietà nei luoghi di lavoro – concause della crisi del sindacalismo –, la diminuzione dei salari e l’impoverimento della classe media. A seguire, emergono nuove figure narrative a rappresentare l’odierna incertezza lavorativa: il personaggio tragico dell’operaio (Pannella 2017), segnato dal motivo della malattia contratta sul luogo di lavoro e dal senso di solitudine, il ruolo della lavoratrice, e le condizioni degli impiegati nel settore dei servizi, della cura, della ristorazione, del lavoro culturale a basso costo. Alcuni critici hanno evidenziato come il senso di perdita sia predominante nella rappresentazione del lavoro, in cui «ciò che sembra andato perduto non è tanto il lavoro fisso, ma una forma di vita che l’immaginario collettivo contemporaneo vede minacciata dalle trasformazioni del lavoro» (Toracca 2020: 283): quest’ultimo non è più capace di produrre un’identità, una quotidianità, un rituale in cui ritrovarsi e in cui compiere scelte autodeterminanti.

Sulla base di queste riflessioni, l’articolo desidera posizionarsi all’interno della critica tematica sul lavoro con la consapevolezza che occorre indagare da un lato il rapporto tra tema e scelte formali, dall’altro quello tra tema e condizioni storiche e antropologiche, concezioni del mondo e ideologie (Ceserani - Domenichelli *et al.* 2007); nel fare ciò, si ritiene che il tema del lavoro non sia stato ancora messo adeguatamente in relazione con una delle questioni centrali nelle riflessioni contemporanee, ovvero l’ecologia⁵ – legata sia alla protezione del clima che alla giustizia ambientale –, ritenuta una vera e propria «struttura di senso, cioè un insieme di idee, conoscenze, valori, rappresentazioni che non riguardano solo la cultura in senso stretto, ma la vita in comune nei suoi vari aspetti» (Scaffai 2018: 3). In tale ottica, ambiente e lavoro appaiono come le due condizioni che meglio dovrebbero riassumere sia le scelte politiche e socio-economiche sia gli errori e i nuovi bisogni di questi ultimi anni. L’ambiente, infatti, è un sistema composto da una infinita serie di interrelazioni umane e extra-umane che

⁵ Uno dei primi studi critici a prendere in esamina il rapporto tra ecologia e lavoro nella rappresentazione artistica è il saggio curato da Carlo Baghetti, Mauro Candiloro, Jim Carter, Paolo Chirumbolo e Maria Luisa Mura, *Ecologia e lavoro. Dialoghi interdisciplinari*, Milano-Udine, Mimesis, 2023.

influenzano ogni aspetto del nostro abitare, mentre il lavoro è alla base di ogni struttura sociale. Nonostante ciò, numerose letture critiche si concentrano prevalentemente sulla rappresentazione del lavoro osservandolo da una prospettiva poco dialogica con l'ambiente; in realtà, questioni fondamentali come l'appartenenza di classe (tema centrale della nuova letteratura *working class* italiana), o lo sfruttamento e le stragi sul posto di lavoro possono essere poste in rapporto diretto con le condizioni ecologiche e la tutela ambientale di un determinato luogo.

Come ribadiscono i due storici dell'ambiente Marco Armiero e Stefania Barca occorre riconoscere un'unione tra la sfera sociale e quella ambientale, perché «l'ingiustizia sociale riflette e (ri)produce l'ingiustizia ambientale in un metabolismo poroso tra corpi, lavoro e potere» (Armiero, Barca 2013: 3). Il perpetrare scelte che riproducono un'ingiustizia ambientale, ovvero la distribuzione in maniera disomogenea dei rischi della massimizzazione della produzione, genera spesso in alcuni territori o in alcune classi sociali l'assenza di risorse e di diritti primari – come il diritto all'abitare e alla salute – attraverso l'intossicazione del territorio, dei prodotti, dei lavoratori stessi.

La nomina di Capitolocene di Jason Moore – per quanto non ci interessi dimostrare qui la maggior adeguatezza di un appellativo rispetto ad un altro, come Antropocene o Chthulucene – è funzionale ad interpretare il sistema economico-sociale del capitalismo come vera e propria forza geologica che, nel giro di pochi secoli, ha impresso indelebili cambiamenti nel sistema-Terra. Secondo Moore, le cause storico-sociali del degrado ecologico risiedono nell'avvento del mondo moderno e nei suoi slanci di «conquista globale, mercificazione infinita e razionalizzazione implacabile» (Moore 2017: 7) nel dare la priorità ai rapporti di potere. Inoltre, sempre Moore sostiene come «il capitalismo è un modo di organizzare la natura» (*ibid.*: 58.): in un'ottica capitalista la separazione originaria tra cultura e natura appare funzionale allo sfruttamento ambientale, e la concezione di una «natura esterna» – cioè spazio indipendente di cui potersi appropriare – diventa scusante per aumentare i processi di produzione. In tal senso, l'introduzione del concetto di «ecologia-mondo» da parte di Moore ci permette di ripensare il lavoro e la natura non come nozioni e sfere separate, ma di osservarli attraverso una lente post-cartesiana che riconosce «l'umanità-in-natura» (*ibid.*) e, allo stesso modo, il *lavoro nella natura*. Seguendo questa co-implicazione di natura e società, Moore teorizza come l'ecologia-mondo rimandi «a una commistione originaria tra dinamiche sociali ed elementi naturali che compongono il mondo di produzione capitalistico nel suo divenire storico, nella sua tendenza a farsi mercato mondiale» (*ibid.*); la natura dovrebbe essere concepita non come oggetto da cui trarre

profitto – perché intesa come separata dall’uomo – ma come soggetto attante nei processi storici e nell’organizzazione delle attività umane. Come mette bene in evidenza Nicola Capone nel rileggere Moore in *Lo spazio e la norma*, la natura «non è esterna agli ambienti di vita e agli spazi sociali» (Capone 2020: 40), ma «ne è la *matrice* nella quale e attraverso la quale emerge l’artificio sociale» (*ibid.*: 41), in questo caso, il lavoro.

Alla luce di queste considerazioni, si analizzerà come il romanzo *Strada provinciale tre* (2007) di Simona Vinci rappresenti il tema del lavoro e il suo intrinseco legame con l’equilibrio ambientale in maniera originale e articolata; nel farlo Vinci affronta l’abuso edilizio subito dal territorio emiliano-romagnolo, la condizione dei lavoratori migranti, e le difficoltà legate alla povertà, rivelando aspetti problematici del nostro presente. La produzione di Simona Vinci è rimasta sempre periferica negli studi critici interessati al tema del lavoro, benché la scrittrice abbia indagato il nesso tra sfruttamento ambientale, lavoro e vita quotidiana in romanzi precedenti e successivi a *SP3*⁶, e in una serie di rubriche (Jansen 2013).

Rispetto alla maggior parte delle narrazioni che si occupano del tema del lavoro, in cui autobiografia, *reportage* e saggio sono integrati nella struttura narrativa così da conferire maggior autenticità e un più dichiarato intento di denuncia (Tirinanzi De Medici 2020: 16), il testo di Vinci preso in esame è un’opera di *fiction*: la narrazione si basa su fatti e personaggi frutto d’invenzione. A bilanciare il lato finzionale, Vinci colloca la storia in uno spazio geografico caratterizzato da un’alta referenzialità: la SP3, strada provinciale che «taglia in due un pezzo di pianura [Padana]» partendo da San Giovanni in Persiceto (Bo) e arrivando a Ravenna. Questa «è una strada terribile, niente idea di progresso, collegamenti rapidi e sicuri, è una strada mortale, che attraversa piccoli centri – paesi grandi, medi, minuscoli, frazioni – e li deturpa, li soffoca, li ammutolisce» (Vinci 2007: 8). Vinci, come racconta nel romanzo *Rovina* (2007) – pubblicato lo stesso anno di *SP3* e ambientato nelle medesime zone per denunciare la speculazione edilizia in Emilia –, conosce bene quel contesto socio-economico; la scrittrice è cresciuta a Budrio e ciò le ha dato modo di osservare in prima persona come, nel corso del tempo, la campagna appena fuori Bologna si sia trasformata davanti ai suoi occhi in un’immensa distesa di capannoni e di strade.

«La strada è un punto di attrazione ricorrente» (Jansen 2013: 108) in Vinci, e molte delle sue narrazioni sono costruite intorno a questo cronoto-

⁶ D’ora in avanti il romanzo *Strada provinciale tre* verrà indicato con *SP3*, mentre quando si fa riferimento alla strada si utilizzerà l’abbreviazione SP3.

po e agli incontri che genera, come in *Nel bianco* (2009), resoconto del suo viaggio in Groenlandia, e gli scritti raccolti nel blog personale dell'autrice *Intuttisensi*⁷. In questi testi la maglia stradale non è intesa come spazio statico ma costituisce un'importante funzione d'intreccio nella storia del romanzo: la strada accoglie molteplici tipi di movimento, e nel rappresentarli Vinci «disegna, come se fosse un grafico, le traiettorie dei personaggi nello spazio e vede dove si intersecano, dove accade che si incontrino»⁸ (Vinci 2012). Il cronotopo della strada diventa spazio in cui far emergere «l'interconnessione sostanziale dei rapporti temporali e spaziali» (Bachtin 2001: 231) delle diverse interazioni ecologiche – intese, secondo la lente dell'ecologia-mondo, come interscambio costante tra umano e non-umano, tra sociale e ambientale –: la strada svolge così un ruolo sostanziale nel generare le azioni e le dinamiche della storia, insieme alla costruzione dei personaggi.

Con questa consapevolezza, il racconto prende la forma di un attraversamento lento, in cui è messa in atto una occupazione degli spazi interstiziali: la SP3 diventa perfetto spazio di movimento di attori contingenti e mutevoli. La protagonista cammina imperterrita lungo il bordo stradale, uno spazio rettilineo progettato non tanto per accogliere l'uomo e il suo abitare, quanto per essere occupato dalle necessità del sistema di produzione. Una serie di corpi fisici – come le merci, i camion, le macchine – e immateriali – come i gas tossici e i diserbanti – diventano manifesto dell'obiettivo di quel luogo: il lavoro. Grazie alla combinazione del cronotopo della strada col «cronotopo mobile»⁹ del cammino Vinci riesce a risemantizzare la SP3, altrimenti destinata a solo spazio di transito: i ritmi del cammino consentono «un particolare flusso esperienziale intervallato da momenti di distacco e attaccamento, di immersione fisica e di vagabondaggio mentale, di memoria, di riconoscimento e di estraneità» (Enderson 2010: 70)

⁷ Nella rubrica *Intuttisensi. Il quaderno di appunti on line di Simona Vinci* la scrittrice pubblica "Il taccuino di Strada Provinciale Tre", diario di appunti del romanzo omonimo; Vinci, Simona, 2012, <https://intuttisensi.wordpress.com/2012/04/03/il-taccuino-di-strada-provinciale-tre-2/>, web (ultimo accesso 20/08/2023).

⁸ Lo stesso Bachtin in *Estetica e Romanzo* enfatizza come la strada sia «per eccellenza, il luogo degli incontri casuali. Sulla strada si intersecano in un punto temporale e spaziale le vie spaziali e temporali delle persone più svariate [...]» (Bachtin 2001: 390-391).

⁹ Per un approfondimento del *mobility turn* rimandiamo ai tre articoli dal titolo *Mobilities I, II, III* (Cresswell 2014, 2012, 2011).

che permettono alla protagonista di imparare ad ascoltare il luogo. L’atto di camminare è una pratica «relazionale ed esperienziale» (Adey 2006: 83) che stimola un tipo di impegno con i luoghi sia percettivo che mentale. Durante una camminata, il soggetto è «ritmicamente in risonanza con i movimenti degli altri intorno a lui/lei» (Ingold, Vergunst 2008: 2), immerso in una prospettiva orizzontale lontana da un punto di vista panoramico, o «gaze tour» (Bernini - Caracciolo 2013: 39) sul territorio.

Il romanzo si apre e si chiude, evocando una circolarità¹⁰, con la descrizione del movimento della protagonista lungo la SP3:

Ha cominciato camminando, poi ha accelerato, passi sempre più lunghi, rapidi contratti. [...] La strada è una strada larga che taglia una campagna distrutta. Una distruzione precisa, geometrica. Campi regolari: quadrati, rettangolari, trapezi di grano, barbabietola da zucchero, patate, erba medica, pomodori, granturco, mais, soia, girasoli, sorgo. Uno spazio immenso, sconfinato, che un tempo deve essere stato niente: chilometri e chilometri di terra piatta e verde, in certi punti coperta di boschi e faggeti, terra incolta, viva. (Vinci 2007: 5-6).

La narrazione in terza persona con focalizzazione interna prossima alla protagonista innesca una vicinanza interrotta; infatti, anche se le sensazioni e gli sforzi fisici stimolati dal cammino e dagli *input* dell’ambiente si basano su un forte mimetismo percettivo – amplificato dall’uso di tempi verbali presenti o appena passati –, ogni scena appare sempre filtrata da una lente romanzesca. La terza persona assume quasi il ruolo di monito, a ricordare che la protagonista Vera non è l’autrice stessa anche se spesso i pensieri e i giudizi rispetto alle circostanze esterne possono essere i suoi.

Come per Gianni Celati in *Verso la foce* (1989), per Vinci la Pianura Padana diventa motivo di riflessioni storico-sociali, ambientali e personali; attraverso l’osservazione delle trasformazioni che l’ambiente e i paesi hanno registrato dopo anni di incontrollato sviluppo industriale e estensione urbana, Vinci analizza e condanna le scelte economiche e imprenditoriali del paese. L’abbruttimento del paesaggio è direttamente

¹⁰ Vinci scrive in riferimento a questo passaggio: «La parte iniziale, quella sulla donna che cammina, sui suoi passi sopra il reticolo di campi e strade intorno alla Sp3 deve durare a lungo. Nessun pensiero della donna, ancora, solo una mdp sui suoi spostamenti e movimenti, sul suo spaesamento che diventa il nostro, sull’orrore di quella campagna senza più carattere» (Vinci 2012 online).

legato allo sviluppo economico in nome del progresso: da spazio esteso senza *enclosures* e senza semine indotte, la pianura è diventata prima spazio di produzione alimentare in cui il lavoro contadino su piccola scala viene sostituito da agricoltura specializzata e variegata, poi terreno in cui costruire un articolato settore secondario con fabbriche che «sputano lingue di fumo nel cielo» (Vinci 2007: 24), accerchiate da infinite strade. La valle del Po è segnata ormai da «una solitudine urbana» (Celati 1989: 9), in cui le connessioni ecologiche tra le persone e il luogo sembrano essere state dimenticate¹¹. Seguendo la teoria dell'ecologia-mondo, due sono le tendenze principali che contraddistinguono il rapporto tra economia capitalista e ambiente: l'intensificazione dei processi di sfruttamento delle risorse naturali, e la spazializzazione del capitale (Avallone 2019). Nel romanzo di Vinci, le due condizioni prendono forma attraverso una rappresentazione del luogo basata sulla reciprocità tra lavoro e ambiente. Ogni aspetto esterno ricorda i rapporti di forza che dominano la Pianura: gli animali e le acque avvelenati, i campi sfruttati, l'inquinamento incessante riflettono le necessità del capitale, e allo stesso tempo, le declinazioni del lavoro.

Il tema del lavoro svolge una funzione importante nella narrazione: anche se la sua presenza non appare direttamente localizzabile – non vi è un posto specifico in cui si sviluppa l'azione lavorativa, né ruoli determinati – è in realtà onnipresente e si riflette in ogni aspetto di quel luogo, plasmato proprio a causa del lavoro. La sua caratteristica principale – in maniera speculare e antagonista al cammino di Vera – è la mobilità rapida, racchiusa nell'immagine dei camion che passano incessantemente lungo i bordi della strada. La spazializzazione del capitale, che si manifesta attraverso il lavoro, rende l'ambiente invaso da una catena di merci sempre in movimento:

I camion le sfrecciano di fianco, i musci larghi e digrignanti che passano veloci e sbuffano aliti pestilenziali. Ghigni giganteschi, gli occhi di plexiglass che lampeggiano feroci. I colpi dell'aria sono schiaffi violenti che rallentano la sua corsa, la ostacolano, ma non la impediscono. A ogni colpo, la donna barcolla un istante poi ritrova l'equilibrio, il ritmo (Vinci 2007: 7).

¹¹ Iovino, Serenella, "Restoring the Imagination of Place. Narrative Reinhabitation and the Po Valley, Eds. Cheryll Glotfelty - Karla Armbrustert - Tom Lynch, *The Bioregional Imagination. Literature, Ecology and Place*, Georgia Up, Athens, 2012: 100-117.

In questa immagine, il camion subisce una trasfigurazione per l'effetto dello straniamento e diventa il primo grande animale ad incrociarsi con il ritmo del cammino della protagonista; le sue sembianze appaiono ostili e minacciose, e le sue parti metalliche diventano membra in posizione d'attacco quasi volesse difendere il territorio con gli «ululati dei clacson» (*ibid.*: 23). Anche i camionisti sembrano un tutt'uno con il loro mezzo, tanto che i loro sguardi trasmettono il messaggio che «l'asfalto, è fatto per le ruote» (*ibid.*), non per una camminatrice. Con l'immagine reiterante del camion¹², Vinci alimenta la percezione della SP3 come spazio fluido del capitale, dove il viavai di merci e di lavoratori non deve interrompersi mai. Il ritmo semantico che caratterizza la spazializzazione del capitale, incarnata dal camion, è proprio quello della velocità: «i camion le sfrecciano di fianco» (*ibid.*: 7); «il suono di un camion in corsa» (*ibid.*: 209); «i camion sono una striscia continua di colore» (*ibid.*: 71). Per permettere l'incessante movimento delle ruote ed espandere la loro possibilità di movimento, il sistema capitalistico ha compiuto qualunque genere di razzia nei confronti dell'ambiente; così la SP3 è stata realizzata «spostando confini naturali, modificando campi, argini, estirpando alberi, espropriando terreni, radendo al suolo tutto quello che avrebbe intralciato la comoda spianata di asfalto» (*ibid.*: 9).

Nel suo cammino Vera percepisce però come la SP3 ospita due paesaggi contemporaneamente: da un lato quello ininterrotto e liquido del capitale che tende ad opporsi ad ogni barriera spaziale e a procedere su ritmi veloci e lineari, dall'altro lato quello martoriato della pianura che predilige un ritmo basato su dinamiche di natura diversa, dettate dagli abitanti e dai paesi che ancora vivacizzano la zona, ma soprattutto dagli animali, dalle piante, dai fenomeni atmosferici. Come scrive Lefebvre, l'interazione tra un luogo, un tempo e un movimento crea un ritmo: in relazione a ciò, il nostro corpo sottostà ad una numerosa serie di ritmi che «ci inseriscono in un mondo vasto e infinitamente complesso: ci impongono un'esperienza e gli elementi di quell'esperienza» (Lefebvre 2019: 49). Nella narrazione di Vinci i due paesaggi (economico/lavorativo e naturale/abitativo) possiedono caratteristiche distintive proprio in base alle variazioni ritmiche che il corpo in movimento della camminatrice Vera esperisce; il repertorio di suoni e velocità della strada si incrocia a quello della vita che cerca di muoversi attorno ad essa, in un continuo incontro-scontro tra soggetti umani e non umani: i passi e le ruote, i guidatori e i paesani, gli animali e le macchine,

¹² Le occorrenze della parola "camion" nel romanzo sono in totale 94.

le semine e le fabbriche, gli uccelli e i fumi che invadono il cielo. Questi due spazi ritmici producono a loro volta una particolare mescolanza di sensazioni contraddistinte da specifiche coordinate emotive che influenzano il cammino della protagonista. Attraverso un ritmo singhiozzante fatto di pause per dormire, spazi abitati chiusi, luoghi di lavoro, ma anche di libertà fisica e introspezione, Vinci racconta di un viaggio in cui affiora una affettività complessa: la paura di restare vittima in un incidente, il disagio acustico, la tranquillità al riparo di un albero, il senso di libertà nel movimento continuo e disinteressato.

La protagonista, di cui apprendiamo il nome Vera alla sessantesima pagina, è descritta come una donna smunta e «rattrappita» (Vinci 2007: 4), col viso sciupato e dall'età indefinita, intenta ad attraversare lo spazio desolato della pianura senza un vero obiettivo. Nella prima parte del romanzo, tutta l'attenzione è rivolta al bilanciamento del ritmo fisico di Vera con il paesaggio che la circonda; il cammino rappresenta così l'evento principale attraverso cui innescare la relazione tra l'esterno e la protagonista. I passi di Vera sull'asfalto ritornano nella narrazione in modo sequenziale tramite richiami continui, svolgendo una funzione di collante tra le varie scene: «Riprende a camminare» (*ibid.*: 10); «Ora puoi riprendere a camminare» (*ibid.*: 25); «Sta di nuovo camminando» (*ibid.*: 29); «un passo di seguito all'altro [...]» (*ibid.*: 12); «una parola, due parole, un passo, due passi» (*ibid.*: 224).

Oltre ai passi, anche il respiro e le contrazioni dei muscoli generano un tipo di ritmo che enfatizza la centralità del corpo e le sue sensazioni; questo influenza il discorso narrativo, ovvero il modo in cui gli eventi vengono presentati, e di conseguenza la percezione della scena da parte del lettore (Caracciolo 2014: 29); quest'ultimo è spinto verso una vicinanza fisica con il movimento della protagonista. Il ritmo del corpo camminante è spesso cadenzato, trasmesso attraverso la ripetizione alternata di verbi o nomi:

Il respiro che viene buttato fuori dalle narici e dalla bocca, alternativamente. I polmoni che si strizzano e si dilatano, si dilatano e si strizzano. La milza e il fegato che sbattono contro le pareti interne del suo corpo. Il sangue che pompa dal cuore alle arterie dalle arterie alle vene dalle vene ai capillari (*ibid.*: 5).

Il respiro che si ferma, riparte, si ferma ancora (*ibid.*: 173).

Il respiro si armonizza con la situazione: quando la scena comporta eventi inaspettati, o un aumento dell'azione e della velocità narrativa, il

respiro diventa a sua volta «regolare», «affrettato», «bloccato per qualche secondo», «spezzato»¹³.

Ogni scena ruota intorno al movimento e alle percezioni sensoriali di Vera; non viene esplicitato niente riguardo alla sua storia personale e la narrazione non si apre mai ad una investigazione psicologica del personaggio, rimanendo sul piano esclusivo della corporalità e dell'istinto. Inoltre, ricorrono una serie di giustapposizioni tra Vera e gli animali della campagna, proprio ad enfatizzarne l'animalità: «Ha provato paura. La stessa paura che deve provare un gatto, una lepre, un riccio, un cane, di notte, davanti a una striscia d'asfalto» (*ibid.*: 12).

Gradualmente, il lettore è introdotto alla storia di Vera tramite «ricordi annacquati» (*ibid.*: 17); da bambina ha abitato quelle campagne ormai mutate, e adesso è una donna che vi ritorna per allontanarsi dalla sua vita attuale. Infatti, Vera è stata una architetta specializzata nella costruzione di «villette geometrili» (Celati 1989: 118) nella Pianura, e adesso le risulta impossibile identificarsi con le sue passate scelte lavorative: «Lei ha cominciato da bambina, zitta a disegnare le case, i muri, le porte, le finestre, e ha continuato, tutta la vita spesa e pagata a progettare l'inferno [...] tutta quella immensa necropoli del futuro [...] a invadere la terra» (*ibid.*: 165). Allo stesso modo, Vera rinuncia anche al ruolo di madre, decidendo di abortire, e al suo ruolo di compagna, lasciando il coniuge senza alcun avvertimento. L'obiettivo di questo personaggio sembra quello di diventare «un dettaglio insignificante di un paesaggio», che gli automobilisti osservano svogliatamente dal finestrino: «un cespuglio, un albero, un muro, un sasso conficcato nell'asfalto, una staccionata nascosta dall'erba» (*ibid.*: 224).

SP3 non è però la cronaca del decadimento o della liberazione di Vera, piuttosto si concentra sulla sua impossibilità di inserirsi all'interno della realtà socio-economica che la circonda. L'atto di camminare viene defamiliarizzato da Vera e allontanato dalla sua funzione quotidiana di gesto con una intenzione determinata – andare al lavoro, accompagnare i figli, fare sport – per diventare atto in sé: «non c'è l'idea del movimento verso qualcosa. Non c'è niente verso cui muoversi. È muoversi l'importante [...] Corre e basta» (*ibid.*: 5). I traguardi che Vera aveva raggiunto vengono messi definitivamente da parte per iniziare un allontanamento senza sosta in un ambiente deantropizzato, in cui l'abitare sembra essere sostituito con l'unico scopo del lavoro:

¹³ (Vinci 2007: 55, 158, 187, 210).

Da lontano, il rumore dei camion sulla strada, del traffico che si intensifica: sono quelli che vanno a lavorare. [...] Una ragnatela di avanti e indietro continui, lacerati di strappi subito ricuciti. [...] posti attraverso i quali anche lei è sfrecciata sulla sua Renault grigio metallizzato e di cui ricorda soltanto uffici tecnici, archivi, biblioteche [...]. Tutti uguali (*ibid.*: 26).

Anche i campi circostanti ormai sono solo spazi di lavoro:

Sono lavoranti, contadini, mettono in moto i trattori. [...] Vanno lontano, nei campi, li attraversano buttando nuvole di polvere e gas di scarico. Lentissimi coprono la terra con le loro ombre massicce, annullano il suono delle cicale, degli insetti, il rombo dei tir sulla SP3 (*ibid.*: 28).

I ritmi e gli effetti del produttivismo occidentale e del capitalismo industriale assumono gli aspetti di una distopia lavorativa, in cui ogni paese è uno spazio qualunque da attraversare per andare a lavorare o per trasportare merci, mentre i campi sono aree inquinate e sfruttate per soddisfare un'ampia domanda. Di fronte a ciò, nella rappresentazione della SP3 Vinci oltrepassa i codificati «effetti di natura» (Scaffai 143: 2017) – ovvero i modelli attraverso cui tendiamo a percepire la natura – per superare la visione antropocentrica e finalistica contemporanea, alimentata dal capitalismo; nel fare ciò, Vera mette in atto con il suo cammino una *contro* «strategia della spazializzazione» (Bernini - Caracciolo 2013: 39) con intento ecologico. Lo spazio diventa, grazie all'attenzione fisica, visiva e olfattiva del cammino, *oikeios*: ambiente in cui il non-umano è inteso come soggetto interdipendente con l'umano e non come risorsa.

Gli animali, le piante, gli agenti atmosferici ritrovano una loro agenzialità narrativa e collaborano a dettare il ritmo del paesaggio ibrido della pianura, di cui Vera coglie «sinfonicamente o poliritmicamente ogni essere o ogni entità, ogni corpo, vivente o non vivente» (Lefebvre 2019: 47). Innanzitutto, è il ritmo extratestuale della ciclicità quotidiana della notte e dell'alba a scandire il cammino della protagonista – «Era l'alba» (*ibid.*: 171); «La notte era lì, un'altra volta, limpida e ferma sopra la sua testa, attorno al suo corpo» (*ibid.*: 90); «la luce del tramonto è esplosa» (*ibid.*: 206) – influenzandone le pause e le partenze. Spesso, gli elementi naturali interagiscono con gli elementi antropici che dominano la pianura:

Il sole scende sui campi. Una palla gigantesca arancio cupo, mezzo sciolta, che cola sulle fabbriche, le case coloniche, i filari dritti di

pioppi, le cave di sabbia e ghiaia. E scende, scende. Dietro le gru, le impalcature dei cantieri disseminati lungo la Strada Provinciale, i capannoni, l'argine del fiume (*ibid.*: 13).

Qui, il movimento del sole introduce, illuminandole, una sequenza di figure legate al mondo del lavoro; l'effetto di accumulazione prodotto dalla quantità di nomi elencati sembra accentuare l'impatto continuo che l'azione umana ha sul territorio circostante.

Quando lo sguardo della protagonista si rivolge al non umano, il ritmo varia a seconda dell'animale che incontra lungo il cammino:

Il suono delle cicale notturne e dei grilli a ondate ravvicinate, mai sovrapposte, quasi si fossero messi d'accordo sugli attacchi come un'orchestra (*ibid.*: 98).

Lo sguardo fisso sulla cartina del Delta, e pensa alla distesa d'acqua là fuori, a quel silenzio insopportabile, alla vita segreta dei pesci, là sotto, ai milioni di molluschi che si gonfiano e sgonfiano nel buio, che respirano, le valve che si aprono e si chiudono senza il minimo rumore, alle alghe che ondeggiavano sulla superficie, alla sabbia e alla ghiaia smossa dalle correnti subacquee, ai detriti che il fiume trascina verso il mare, alle correnti violentissime che devono generarsi in certi punti precisi, ai pesci intrappolati che lottano per salvarsi la vita, questione di un colpo di coda nella direzione giusta o in quella sbagliata (*ibid.*: 143).

Se nel primo caso il ritmo è semantico, nel secondo è di tipo sintattico: esso infatti è strutturato intorno a lunghi periodi paratattici, come a voler trasmettere la complessità del mondo non umano. Qui le immagini sono generate dalla visione della mappa cartografica del Delta del Po, la quale sembra ricevere vita dal verbo "pensare"; in opposizione alla dimensione statica della mappa, l'elenco di soggetti in azione è composto da una serie di verbi di movimento così da aumentare l'effetto di vivacità del mondo non umano che si nasconde sotto la superficie della carta.

In questo spazio soglia che è la SP3 oltre ad una combinazione ininterrotta tra il mondo del lavoro e il mondo vegetale e animale si distribuiscono anche tutta una serie di "piccole figure" ambulanti che, insieme ad un cane, una lepre, una civetta, costituiscono gli incontri di Vera. Sempre movendosi sul *limen* fra le due dimensioni, Vera adotta, proprio grazie al fatto di camminare, uno sguardo immersivo disincantato, che si posiziona al livello più basso, vicino agli «scarti, rifiutati, residui» (*ibid.*: 6). La loro

presenza contribuisce a formulare l'immagine della SP3 quale margine, sede di un ordine sociale rimasto escluso da ogni livello socio-economico previsto dal sistema. Fra questi spiccano le figure dei mendicanti e dei senzatetto, definitivamente allontanate da un possibile reinserimento all'interno della catena produttiva e dallo spazio sociale¹⁴; loro incarnano il tema del lavoro in senso inverso rispetto al solito: non è il troppo lavoro a determinarli, quanto l'assenza di ciò che il lavoro permette di avere, ovvero, del cibo, un riparo, una sicurezza. Queste figure, benché oppresse non sono rappresentate con pietismo, ma appaiono sprezzanti nel loro adattamento ad una situazione ostile; fra queste, la *sex worker* di provenienza africana che Vera incontra lungo la strada appare come una veggente: «Evríbodi gos auei, diar frend, evríbodi...or do ia zink uirgoin tu stei ir ol ze taim?» (*ibid.*: 45) dice, riconoscendo il movimento incessante che coinvolge persone e cose.

La figura principale che incarna gli effetti delle condizioni storico-economiche del Paese è Dimitri o Dimà, un *non* cittadino transitorio della SP3, giovane camionista dell'Est-Europa, che diventa corpo-manifesto per denunciare le discriminazioni in ambito lavorativo, sociale, ma anche ambientale che contraddistinguono la nostra epoca. Dimà è la prima persona che Vera incontra lungo la strada, con la quale condivide inizialmente solo un contatto visivo: i due si guardano negli occhi con rispetto e senza giudizio da un lato all'altro della strada, lei una camminatrice, lui un lavoratore. In seguito, Dimà soccorre Vera dopo che questa ha ricevuto un'aggressione fisica da parte di un camionista:

Non c'è bisogno di dirsi niente, nessuna spiegazione, indicazione, nessun commento. Gestì antichissimi e semplici [...] potrebbero sembrare una madre e un figlio, una bizzarra figura mitica rovesciata dato che è lui a compiere i gesti di una madre e lei a riceverli come un figlio (*ibid.*: 103-104).

Il gioco delle parti fra i due diventa sistematico e sempre più intimo, tanto che Dimà resta compagno di viaggio di Vera per quasi tutta la seconda parte del romanzo. Dimà ricorda il diciottenne Jon che vive da clandestino

¹⁴ «Ma vergogna di cosa, esattamente? Vergogna della povertà. Della sporizia. Dell'indecenza. È questo. Essere poveri, sporchi, è essere indecenti. [...] Nessuno si vergogna più di essere ignorante, maleducato, cattivo, di essere mediocre, stupido, di essere crudele, incapace di pietà. Nessuna di queste cose fa vergognare. Solo essere poveri» (Vinci 2007: 43).

nella tenuta i Cinque Pini nel romanzo *Violazione* (2012) di Alessandra Sarchi; entrambi sono le vittime su cui ricadrà l’ingiustizia e la violenza di un sistema socio-economico nocivo ed escludente. Agli occhi di Vera, Dimà è la creatura più vicina ad un mondo utopico ed edenico, condannato ad essere estraneo a ciò che lo circonda: la sua pelle emana «un odore vegetale, come di erba appena falciata», e la sua «bellezza dà gioia, e non chiede niente in cambio» (*ibid.*: 142). Egli sogna di riuscire a lavorare in campagna in un’azienda tutta sua, mentre al momento vive in un rifugio malmesso vicino alla SP3, che appare come «un territorio disabitato e alieno, un mondo antichissimo, un mondo prima del mondo» (*ibid.*: 101).

Nel microcosmo della SP3 Dimà, migrante irregolare senza documenti, incarna la grande catena globale di attività, beni e persone che il capitalismo crea e alimenta al fine di soddisfare la produzione e l’accumulazione della ricchezza – «la Terra è tutta piena, riempita, farcita, congestionata» (*ibid.*: 47) –; la subordinazione a cui Dimà è costretto lo rende un soggetto senza diritti e riconoscimenti, dunque un lavoratore facilmente sfruttabile e indifeso. Inoltre, la figura di Dimà porta con sé le contraddizioni del movimento stesso: se da una macro prospettiva la sua migrazione dal luogo di nascita verso un altro per motivi economici, politici e sociali può sembrare un atto di mobile-libertà, questa non implica in realtà una mobilità quotidiana nel paese di arrivo (Collins 2011: 319). Il suo movimento interno al paese ospitante si orienta solo in base al lavoro nero e spesso poco retribuito che riesce a trovare; la possibilità dell’occupazione lavorativa è il motivo principale delle sue pratiche spaziali quotidiane: prima fa parte delle «braccia [...] degli operai che lavorano nel vivaio», uomini che «lavorano senza mai fermarsi, chini sulla terra, ma schiena piegata verso il basso – anche loro tutti uguali, stessa posizione, stessa inclinazione – trapiantano, spostano, rassettano» (Vinci 2007: 37); poi diventa scaricatore e caricatore, e infine camionista – «io non ho *lavoro*, ho *lavori*, un giorno faccio cosa, altro giorno altra cosa, poi un giorno io avere soldi e mettere su mio lavoro da solo» (*ibid.*: 118) –.

Dimà non esperisce la stessa dimensione spazio-temporale di Vera poiché ognuno ha «accesso alla mobilità in modo differenziato»; infatti, come sostiene il geografo Tim Cresswell, la mobilità è spesso sottovalutata quando in realtà «le relazioni sociali disuguali si riproducono attraverso la mobilità e attraverso questa rafforzano le loro differenze; così le mobilità abilitano e formano ulteriormente le relazioni sociali» (Cresswell 2010: 123) in una implicazione reciproca. Benché sia Dimà che Vera rifuggono le autorità, Dimà viaggia con Vera senza documenti, e potrebbe essere in ogni momento fermato e trattenuto; al contrario Vera si muove per sua scelta personale e ha timore che possano riportarla a quella che dovrebbe

essere *casa sua*. Anche il movimento di allontanamento da casa nasce in modo radicalmente opposto nei due: Vera volontariamente lascia una casa che aveva scelto e adesso non desidera più, Dimà è stato costretto ad abbandonare forzatamente la propria casa che adesso non esiste più. Egli infatti, oltre a identificare la figura del migrante irregolare e sfruttato, incarna la violenza della crisi ecologica in corso e le ingiustizie ambientali: Dimà proviene da Pripjat, la città più vicina alla centrale di Chernobyl, simbolo di come lo sfruttamento industriale possa segnare irrimediabilmente un paesaggio.

L'incidente della centrale di Chernobyl del 1986 a causa dell'esplosione di un reattore dimostra quanto sia difficile separare naturale e artificiale, pratiche sociali ed eventi ambientali; la trans-corporalità, scrive Alaimo, può essere definita come «lo spazio-tempo in cui la corporeità umana, nel suo essere carnale e materiale, è inseparabile dalla 'natura' e dall'ambiente'» (Alaimo 2008: 238). La Terra è costituita da agenti materiali interconnessi, e in tal senso il rischio ambientale e la crisi ecologica sono «direttamente legati alle strutture sociali e politiche di un paese, alle differenze di genere, alle relazioni di potere», o ancora sono «concretamente incarnati nelle forme che queste strutture, differenze e relazioni assumono nelle ecologie dei luoghi e nel modo in cui queste ecologie si stratificano nella storia» (Iovino 2017: 193). Chernobyl è posta a confronto con la Pianura Padana, e quasi paradossalmente quest'ultima appare molto meno rigogliosa e vitale della prima: «Ha sentito dire che le piante [a Chernobyl] – gli alberi, i cespugli, i fiori selvatici – sono cresciuti dentro le case, dappertutto, e che buttano i rami fuori dalle finestre e dalle porte spalancate delle case. Che gli animali si sono riprodotti in libertà [...] e pensa che dev'essere un posto meraviglioso» (Vinci 2007: 89).

In realtà, Chernobyl, frutto di un disastro antropico, è la conferma che la purezza e l'autenticità siano concetti fittizi alimentati dal sistema capitalistico per legittimare il suo controllo (basato sia sul possesso che sulla protezione) dell'ambiente; ciò non favorisce una presa di consapevolezza costruttiva dei bisogni di quest'ultimo, e neanche delle società che lo abitano. Vinci non professa un ritorno alla natura edenica, anzi, riconosce la *necessità* di certe cicatrici sul corpo-territorio: «ogni tanto alza lo sguardo per vedere quella campagna morta da una parte e dall'altra della strada. I pali della luce, i tralicci dell'alta tensione che la segnano come suture su un corpo, come cicatrici, certo orribili a vedersi ma necessarie» (*ibid.*: 30). Il problema non è dunque l'elemento antropico, ma il fatto che ormai gran parte del territorio italiano sia stato mal gestito e sfruttato senza giusti provvedimenti di tutela ambientale e che manchi un discorso sul

paesaggio basato non su principi astratti, ma su considerazioni etiche e giuridiche che riflettano le esigenze dell'ambiente e dei cittadini. Quello che al momento resta del corpo della Pianura Padana è «una campagna distrutta. Una distruzione precisa, geometrica» (*ibid.*: 6) e il corpo lavoratore sembra risentirne.

Uno degli ultimi avvenimenti, che interrompe definitivamente il movimento *on the road* dei due protagonisti, è costruito narrativamente in modo tale da accostare lo sfruttamento umano con lo sfruttamento naturale attraverso due immagini tragiche e irrimediabili. Dimà, nei panni adesso del camionista, è costretto, dopo giornate passate a lavorare nei campi, ad accettare un ultimo lavoro – poiché solo uno non sarebbe sufficiente per vivere –, ovvero di portare un carico ittico dalla Sacca degli Scardovari (Ro) fino a Ferrara durante la notte. Non prestando la dovuta attenzione per via della stanchezza costante che caratterizza il suo ritmo quotidiano, Dimà investe un uomo che stava montando un triangolo arancione nella sua corsia, causandone la morte. L'avvenimento tragico segna la fine dei sogni di Dimà e lascia spazio ad una lugubre scena di morte animale; i pesci – prima immaginati muoversi tra i flutti del Po – sono ora un banco agonizzante lungo la strada:

L'asfalto intorno a loro era pieno di pesci, di vongole e cozze, un tappeto di gusci scintillanti e di morbidi cuscini bianco rosati, umidi, palpitanti come occhi. I suoi piedi schiacciavano roba viscida e molle. Si sentiva il suono dei pesci calpestati, dei gusci frantumati, l'odore nauseante delle cozze, odore di alghe digerite, di sabbia, di sangue di pesce. La voce di Dimà invece era un sottofondo lontanissimo al quale non riusciva a prestare attenzioni, niente al confronto del suono delle vongole schiacciate, dei colpi di coda delle anguille ancora vive, ammassate le une sulle altre sulla strada (*ibid.*: 163).

Il passaggio è caratterizzato da allitterazioni e suoni consonantici per rendere la scena ancora più inquietante. L'immagine del morente mondo non umano cancella la figura di Dimà, rendendola solo un "sottofondo" della scena narrativa; ciò sembra sottolineare come quel gesto errato non sia imputabile solo a lui, ma a tutto un sistema di cui Dimà, insieme all'elemento non umano, è vittima.

Dimà è costretto insieme a Vera alla fuga e alla sparizione finale: Vera si perde tra le fiamme di un incendio, mentre Dimà cambia la propria identità per diventare il figlio scomparso di un vecchio signore, abitante della pianura, che Vera più volte incrocia lungo la strada.

Inaspettatamente l'ultima pagina si chiude di nuovo con l'immagine di Vera in movimento, ancora in una corsa senza direzione, a ribadire che l'attraversamento è qui gesto di resistenza contro i confini, contro le imposizioni dei ruoli sociali, contro l'idea di non-luogo. In tal senso, in *SP3 Vinci* ricerca «una maggior comprensione del mondo circostante» (Seger 2015: 121) attraverso l'approfondimento del territorio e delle sue problematiche, per capirne così le dinamiche sociali e relazionali. L'ambiente e l'essere umano appaiono allora complicati allo stesso modo.

Bibliografia

- Adey, Peter, "If Mobility is Everything Then it is Nothing: Towards a Relational Politics of (Im)mobilities", *Mobilities*, 1, 2006: 74-94.
- Alaimo, Stacy, "Trans-Corporeal Feminism and the Ethical Space of Nature", *Material Feminisms*, Eds. Id. - Susan Hekman, Indiana UP, Bloomington, 2008: 237-264.
- Armiero, Marco - Barca, Stefania - Andrea, Tappi (eds.), "Primavere rumorose. Ambiente e lotte sociali", *Zapruder*, n. 30, 2013: 2-7.
- Armiero, Marco - Barca, Stefania, *Storia dell'ambiente. Una introduzione*, Roma, Carocci, 2004.
- Avallone, Gennaro, "L'ecologia-mondo capitalistica: tra accumulazione per appropriazione e processi di spazializzazione del capitale", *Sociologia urbana e rurale*, 120, 2019: 47-61.
- Bernini, Marco - Caracciolo, Marco, *Letteratura e scienze cognitive*, Roma, Carocci, 2013.
- Caracciolo, Marco, *The Experientiality of Narrative. An Enactivist Approach*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2014.
- Capone, Nicola, *Lo spazio e la norma. Per una ecologia politica del diritto*, Intr. S. Settis, Verona, Ombre Corte, 2020.
- Celati, Gianni, *Verso la foce*, Milano, Feltrinelli, 1989.
- Collins, Francis Leo, "Transnational Mobilities and Urban Spatialities: Notes from the Asia-Pacific", *Progress in Human Geography*, 36, 3, 2011: 316-335.
- Cresswell, Tim, "Towards a Politics of Mobility", *Environment and Planning D: Society and Space*, 28, 1, 2010: 17-31.
- Cresswell, Tim, "Mobilities I: Catching up", *Progress in Human Geography*, 35, n. 4, 2011: 550-558.
- Cresswell, Tim, "Mobilities II: Still", *Progress in Human Geography*, 36, n. 5, 2012: 645-653.
- Cresswell, Tim, "Mobilities III: Moving on", *Progress in Human Geography*, 38, n. 5, 2014: 712-721.
- Enderson, Tim, "Walking in Rhythms: Place, Regulation, Style and the Flow of Experience", *Visual Studies*, 25, 1, 2010: 69-79.
- Ingold, Tim - Vergunst, Lee (eds.), *Ways of walking: Ethnography and practice on foot*, Londra, Routledge, 2008.
- Iovino, Serenella, "I racconti della diossina. Laura Conti e i corpi di Seveso", *CoSMo*, 10, 2017: 191-214.
- Iovino, Serenella - Opperman, Serpil (eds.), *Material Ecocriticism*, Bloomington, Indiana UP, 2014.

- Jansen, Monica, "Noi siamo i luoghi che abitiamo: la lotta tra la vita e cemento nella narrativa di Simona Vinci", *La Rappresentazione del paesaggio nella letteratura e nel cinema dell'Italia contemporanea*, Eds. Paolo Chirumbolo - Luca Poggi, The Edwin Mellen Press, 2013: 106-120.
- Lefebvre, Henry, *Elementi di ritmanalisi. Introduzione alla conoscenza dei ritmi*, Siracusa, LetteraVentidue, 2019.
- Moore, Jason W., *Antropocene o Capitalocene? Scenari di ecologia-mondo nella crisi del pianeta*, Verona, Ombre Corte, 2017.
- Pannella, Claudio, "La tragedia del lavoro: *working class heroes* nella letteratura italiana d'inizio millennio", *Between*, VII, 14, 2017: 1-21.
- Scaffai, Niccolò, "Poesia ed ecologia: una premessa", *Ecopoetry. Poesie del degrado ambientale*, (= "Semicerchio. Rivista di poesia comparata", a. LVIII-LIX), Ed. Id., 2018: 3-5.
- Scaffai, Niccolò, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017.
- Seger, Monica, *Landscape in Between. Environmental Change in Modern Italian Literature and Film*, Toronto, Toronto UP, 2015.
- Tirinzani De Medici, Carlo, "L'amore al tempo dei licenziamenti dei metalmeccanici. Dal precariato come tema letterario all'esistenza precaria", *Narrativa contemporanea e lavoro in Europa*, Eds. Carlo Baghetti - Claudio Milanese - Emanuele Zinato (= "Costellazioni", 12) 2020: 15-33.
- Toracca, Tiziano, "In the name of loss. Work and the contradictions of contemporary literary imaginary", *Law, Labour and the Humanities. Contemporary European Perspectives*, Eds. Id. - Angela Condello, New York, Routledge, 2020: 277-293.
- Toracca, Tiziano, "Il Racconto Del Lavoro Nella Letteratura Italiana Contemporanea: a partire da *Addio: il romanzo della fine del lavoro* (2016)", *Ospite ingrato*, 2018: 177-193.
- Vinci, Simona, *Strada Provinciale Tre*, Torino, Einaudi, 2007.

Sitography

- Vinci, Simona, "Il taccuino di Strada Provinciale Tre", *Intuttisensi. Il quaderno di appunti online di Simona Vinci*, 03/04/2012: <http://intut-tisensi.wordpress.com/> [ultima consultazione 15/03/2023].

L'autrice

Irene Cecchini

Postdottoranda presso l'Università di Aix-Marseille (CIELAM, LPC, InCIAM). Ha concluso un Dottorato in Letteratura Italiana Contemporanea presso l'Università di Gent (Be) con una tesi dal titolo *Luoghi, corpi, cosmo. Eco poetica della prosa narrativa italiana contemporanea*. Ha pubblicato in riviste come "Contemporanea" e "Romance Notes". I suoi interessi riguardano il tema ecologico, la geografia letteraria e la rappresentazione della mobilità.

Email: irene.cecchini@univ-amu.fr

L'articolo

Data invio: 31/03/2023

Date accettazione: 31/07/2023

Date pubblicazione: 30/11/2023

Come citare questo articolo

Cecchini, Irene, "Mobilità e ritmo: la raffigurazione del lavoro e del paesaggio in *Strada Provinciale Tre di Vinci*", *Rappresentazioni del lavoro in letteratura e nella cultura visuale*, Eds. R. Calzoni - V. Serra, *Between*, XIII.26 (2023): 47-67, <http://www.Between-journal.it/>

On the silence of the smith in Martine Sonnet's *Atelier 62*

Raissa Furlanetto Cardoso

Abstract

Martine Sonnet's *Atelier 62* is built on the silence of the author's father, a proletarianized artisan who never talked about his experience as a smith at Renault in Billancourt. Through the analysis of the representation of work in the text and of its impact on human life, this study aims to present possible interpretations for the silence of the smith. First, it will demonstrate that the different kinds of work are articulated in the text on two opposite symbolic poles, one linked to silence, to the non-transmitted; and the other linked to speech, to the sharing of experience, to transmission. Then, it will discuss what would be underlying this opposition, by suggesting that the silence of the smith can be explained, on the one hand, by the physical and psychological traumas suffered in his process of proletarianization; and, on the other hand, by his separation from the sphere of social (re)production, imposed by this same process. The interpretation of the social phenomena portrayed in the text will be supported by the contributions of Marxist, eco-feminist and care ethic theorists who all converge in the criticism of the capitalist logic and its search for economic growth in spite of human life.

Keywords

filiation narrative; memory; working-class; marxism; feminist studies

Autour du silence du forgeron dans *Atelier 62* de Martine Sonnet

Raissa Furlanetto Cardoso

Introduction

D'après Viart (2009), les récits de filiation sont le fruit d'un défaut de transmission dans l'époque contemporaine. Le critique identifie un ensemble d'ouvrages où le silence d'un parent, le plus souvent du père, induit l'écrivain à enquêter sur le passé afin d'y trouver ses « pièces manquantes » (*ibid.*). Dans la « galerie de pères "taiseux" » dressée par Viart (*ibid.*), est présent celui de Martine Sonnet : son récit *Atelier 62*, paru en 2008, se construit autour de la figure de son père, un charron-forgeron-tonnelier normand qui, à cause de la forte mécanisation des champs dans les années 1950, a été obligé de quitter sa terre natale pour aller travailler comme forgeron chez Renault à Billancourt. Sonnet, la cadette, venait de naître lorsque sa famille déménage à la cité ouvrière de Clamart. Néanmoins, ce n'est que vingt ans après la mort de son père qu'elle se rend compte qu'il n'a jamais raconté son expérience comme ouvrier. Les ruines de l'usine, démolie depuis 2004, matérialisent sous ses yeux la disparition imminente de cette expérience non transmise, qui est à la fois personnelle et collective. C'est, donc, pour essayer de combler le silence de son père et faire face à un oubli irréparable qu'elle se met à écrire *Atelier 62*, dans lequel vie familiale et travail dans les forges sont racontés dans des chapitres intercalés : ceux numérotés en chiffres arabes, le « texte-enfance » (Sonnet 2012a: 212), sont composés de souvenirs personnels ; ceux numérotés en chiffres romains, le « texte-usine » (*ibid.*: 213), d'informations sociologiques et historiques, repérées à travers une enquête, sur le quotidien de l'atelier 62, l'un des plus pénibles de l'usine.

Comment expliquer le silence du forgeron, motif majeur du récit ? À travers l'analyse des représentations, dans le texte, du travail¹ et de son

¹ Conçu dans le sens le plus large, comme l'exercice d'une activité de transformation de la nature ou de médiation entre la nature et l'être humain.

impact sur la vie humaine, l'objectif de cet article est d'offrir des réponses possibles à cette question. On montrera, dans un premier temps, que les différents types de travail s'articulent dans le texte en deux pôles symboliques opposés. Dans un second temps, on réfléchira sur ce qui se cache derrière cette opposition : on fera l'hypothèse que le silence du forgeron peut être expliqué, d'une part, par les traumatismes physiques et psychologiques subis dans son processus de prolétarianisation ; et, d'autre part, par son éloignement de la sphère de la (re)production sociale², imposé par ce même processus.

L'interprétation de ces phénomènes sociaux figurés dans le récit sera étayée par des théories issues de la philosophie et de la sociologie. D'abord, les distinctions entre le travail ouvrier et le travail artisanal seront abordées à partir d'auteurs de la tradition marxiste (W. Benjamin, D. Gartman et J. Vioulac). Ensuite, l'analyse des implications de la division genrée du travail s'appuiera sur les théories de la reproduction sociale du féminisme marxiste (N. Fraser, C. Arruzza et T. Bhattacharya), de l'éco-féminisme anticapitaliste (A. Salleh et S. Barca) et de l'éthique du *care* (S. Laugier et F. Brugère). Certes, ces trois approches comportent des différences non négligeables – à commencer par le fait que les deux premières prolongent la théorie de Marx, tandis que la dernière est attachée à d'autres traditions théoriques. Toutefois, dans le contexte de cette étude, elles offrent des perspectives qui sont tout à fait complémentaires : la première permet d'examiner la place du travail de (re)production sociale dans l'organisation de la société capitaliste, la deuxième met en lumière le rapport entre vie humaine et non-humaine et la dernière offre une réflexion sur la vulnérabilité de l'être humain et les valeurs impliquées dans les travaux de maintien de la vie. En outre, bien qu'à partir de différents points de vue, ces théories féministes convergent toutes dans la critique de la logique capitaliste et de sa recherche de croissance économique au détriment de la vie.

Travaux (non) transmis

Bien qu'*Atelier 62* soit centré sur les forges industrielles de Renault, d'autres types de travail font également partie du récit. En analysant la

² Conçue dans le sens donné par le féminisme marxiste, c'est-à-dire comme l'ensemble des activités qui garantissent « le maintien et la reproduction de la vie, au niveau quotidien et intergénérationnel » (Arruzza 2014). Le terme est également utilisé comme synonyme de « travail du *care* » (Fraser 2018).

façon dont ils sont représentés dans le texte, on pourra observer qu'ils se divisent en deux pôles symboliques opposés : d'un côté, il y a le travail ouvrier qui, présent uniquement dans le texte-usine, est associé au silence, au non transmis ; et, d'un autre côté, il y a des travaux, présents dans le texte-enfance, qui se réalisent aux marges du « circuit de production de marchandises » (Bhattacharya 2015)³ – l'artisanat, l'agriculture, la couture et le travail domestique – et qui sont, au contraire, tous liés à la parole, au partage d'expériences et à la transmission.

Une transmission manquée

Le silence du forgeron est mentionné dès le premier chapitre du livre, lors de la description d'une photo du père de l'autrice. D'une part, l'image lui est bien familière, car elle y reconnaît clairement la tenue singulière de son père. D'autre part, elle est chargée de mystère : c'est « l'unique photo du père en ouvrier de Billancourt » (Sonnet 2008: 10). Ainsi, si dans l'incipit il était « le père », après la description de la photo, il devient « le forgeron », un ouvrier-type, dont l'image précise échappe à la fille : « Le forgeron, mains enfoncées dans les poches, mégot tombant au coin des lèvres, béret sur crâne parfaitement lisse. Crâne à mystères, changeant » (*ibid.*: 11). Ce caractère énigmatique et inquiétant de l'image dérive du fait qu'il n'a jamais raconté son expérience à l'usine. De son premier jour, par exemple, on ne sait rien : « La sûreté de son pas dans les rues de Billancourt ce jour de 1951, convoqué pour son tout premier essai : mystère. Pas d'images, pas de confidences » (*ibid.*: 17). Aucune information n'est donnée non plus dans les lettres qu'il a envoyées toutes les semaines, pendant cinq ans, à son épouse, restée en Normandie, dans l'attente que l'on attribue un logement à toute la famille ; ni dans les archives familiales, qui ne renferment que de rares papiers « retraçant à trop grands traits » (*ibid.*: 107) son parcours professionnel. Ainsi, la photo, qui fonctionne comme « un sésame ouvrant à l'inconnu » (Larroux 2020: 176) incarne une réalité indéchiffrable, fruit d'une transmission manquée qui laisse une béance dans l'histoire personnelle de l'autrice.

Souvent la parole manquée du forgeron est remplacée, dans le récit, par ce que l'on pouvait voir : « Lui qui s'habitue à ne pas dire l'usine, juste à laisser voir quand il revient » (Sonnet 2008: 20) ; « trop fier pour dire l'as-

³ Les œuvres écrites originellement dans une langue autre que le français sont citées en traduction libre.

servissement. [...] Et pas besoin de mots pour [que la mère] comprenne » (*ibid.*) ; « homme trop pudique pour dire la chaleur, la sueur, le bruit et l'abrutissement qui va avec. Seulement, on voit bien sur lui comme c'est un travail qui abîme » (*ibid.*: 35). Ainsi, certaines pistes de l'expérience du forgeron se révélaient, malgré lui, à travers son corps, qui se faisait « registre d'un témoignage absent et enregistrement en creux de l'usine » (Demanze 2016: 87). D'après un témoignage recueilli dans le texte-usine, les forgerons portaient une « distinction dans leurs corps », non seulement en raison de leur forte carrure, mais aussi de leur « saleté épouvantable » (Sonnet 2008: 33). Lorsque l'on les voyait, on savait très bien de quel atelier ils venaient et on disait « la forge arrive » (*ibid.*). Comme le raconte Sonnet, ses seuls souvenirs évoquant les forges passaient, en effet, par le « corps abîmé » de son père (Sonnet 2012a: 208) : le texte-enfance évoque ses problèmes respiratoires, sa surdité, ses eczémas, ainsi que certaines habitudes, comme celle de toujours ouvrir des fenêtres, même quand il faisait froid (Sonnet 2008: 53), ou de soigner les mains gercées tous les soirs (*ibid.*: 35). Dans sa photo en ouvrier, la façon dont il porte son veston, « grand ouvert, le plus possible » (*ibid.*: 11), plutôt qu'indiquer une préférence vestimentaire, atteste également le dégât permanent de son corps. Comme l'écrit l'autrice, c'est comme si le fer fondu s'était amalgamé à sa chair, en lui faisant acquérir ses propriétés de réfraction : « Habillé en homme qui n'a jamais froid. [...] Un homme réfractaire, comme on dit des matériaux qui gardent la chaleur » (*ibid.*).

Toutefois, les dégâts physiques tout seuls ne suffisaient pas pour accomplir la transmission de l'expérience du forgeron : ils n'affichaient que le bout d'une réalité totalement inconnue. C'est pourquoi Sonnet mène l'enquête qui donne origine au texte-usine : cette partie du récit comble, indirectement, ce que le père ne lui a jamais raconté. Sans doute, tout ne peut être restitué et expliqué, mais l'enquête lui permet d'actualiser le sens de certains souvenirs d'enfance. Ainsi, par exemple, la mémoire de son père qui s'« éponge le front, manque d'air » (Sonnet 2008: 113) pendant une cérémonie de distribution des prix à l'école trouve une explication dans le chapitre qui le précède, dans lequel il est question de l'atmosphère « irrespirable » (*ibid.*: 110) des forges et de son effet sur la santé des forgerons. De même, les causes de sa surdité peuvent être repérées dans le chapitre « Décibels » ; celles de la peau gercée et des eczémas, dans « Degrés Celsius » ; celles de son épuisement, dans « Mot d'ordre », et ainsi de suite. De cette façon, le forgeron taiseux qui avait, au départ, des contours incertains, devient un peu moins énigmatique.

Une transmission réussie

Si le travail ouvrier n'apparaît qu'« en creux » dans le texte-enfance, d'autres types de travail y ont leur place et sont même mis en évidence par des titres de chapitres (« Couturière », « Ménages », « Moissons »). Leur présence dans cette partie du récit indique déjà une différence fondamentale par rapport au travail dans les forges : ils ont été l'objet d'une transmission. Tout d'abord parce que, différemment du travail du forgeron qui était exécuté dans un lieu spatialement et symboliquement éloigné, ces autres travaux étaient pour la plupart effectués au sein de la famille, sous le regard de l'autrice. À la maison, elle voyait sa mère s'occuper de toute sorte d'« arrangements domestiques » (Sonnet 2008: 53), repasser les linges (*ibid.*), préparer la gamelle du mari (*ibid.*: 37), entretenir le parquet (*ibid.*: 62), encaustiquer les armoires (*ibid.*) et, surtout, coudre. Sa mère, couturière de formation, cousait beaucoup à la maison et était souvent accompagnée de sa cadette (*ibid.*: 72). Les travaux artisanaux du père, réalisés soit dans son ancienne boutique à la campagne, soit dans le garage collectif de la cité où il avait installé un établi, faisaient également partie de la vie quotidienne de Sonnet. En employant ses savoir-faire de charron-forgeron, il produisait dans son temps libre des objets uniques qui peuplent les souvenirs d'enfance de l'autrice : des « drôles de couteau » (*ibid.*: 37), un rouleau de pâtisserie (*ibid.*), un banc placé devant leur maison à la campagne (*ibid.*: 43), des meubles (*ibid.*: 96), une brouette (*ibid.*), une balançoire (*ibid.*: 137) et des « bancelles de bonne largueur » (*ibid.*: 205). Parmi ces objets, il y avait aussi les « essais de création en fer forgé » (*ibid.*: 37), qu'il rapportait de l'usine. Bien que produits en dehors de la sphère familiale, ces objets n'avaient, pourtant, rien à voir avec la production métallurgique « monstrueuse » de l'atelier 62, et ne faisaient que renforcer, aux yeux de l'autrice, l'image de son père comme un artisan habile et créatif.

Les journées de moisson dans les fermes des « oncles, tantes, cousins, cousines » (*ibid.*: 205) à la campagne normande, que dans son enfance Sonnet suivait excitée et émerveillée, étaient un grand événement de ses vacances d'été. La moisson est représentée dans le récit comme une activité particulièrement collaborative : « on partage tout », il y a « de quoi faire pour tous », « les rôles s'échangent avec la fatigue » (*ibid.*: 206), les voisins aident « aux vaches pendant ce temps-là » (*ibid.*: 207), les tantes s'occupent du repas à la cuisine (*ibid.*: 206), les enfants font « des navettes, du champs à la ferme » (*ibid.*) pour assurer la communication entre les deux endroits. Ces journées offraient en outre une « ambiance garantie », « de l'amusement », un « spectacle à regarder » (*ibid.*) et comprenaient des moments de

fête et de célébration intercalés aux heures de travail : familiaux et ami-e-s se réunissaient pour la collation, pour des repas « pantagruéliques » (*ibid.*: 207) et, enfin, pour commémorer la récolte, rire et chanter ensemble (*ibid.*). Comme l'observe Annie Ernaux (2019), la table « est un lieu de transmission de la mémoire historique, de la mémoire familiale ». C'est autour d'elle que différentes générations se rencontrent, établissent des liens et s'intègrent en tant que communauté. Dans *Atelier 62*, ce n'est qu'à la campagne que ces moments de partage semblent possibles. On aurait du mal à imaginer le forgeron en célébrant sa journée de travail une fois rentré à la cité.

À côté de tout ce dont Sonnet a pu témoigner par elle-même de la vie professionnelle des parents, il y a aussi ce que l'on lui a raconté. Elle connaît, ainsi, les années de travail de sa mère avant le mariage, d'abord comme apprentie d'une couturière et ensuite comme vendeuse dans un magasin du bourg. De cette époque-là, il y a aussi une « preuve », une photo prise dans les années 1930, qui, pourtant, n'évoque aucun dédoublement, aucune dissociation entre la « couturière » et « la mère » : l'autrice y voit bien la même femme « casanière » (Sonnet 2008: 70) qu'elle a toujours connue. Plus tard, dans les années 1960, sa mère commence à faire des heures de ménage en dehors de la maison et, même dans ce cas, elle partage avec sa fille un peu de la « vie sociale à elle » (*ibid.*: 62) qu'elle gagne à travers ce travail. Sonnet connaît aussi tout le parcours professionnel de son père avant Renault, dès sa formation par « le charron-forgeron du bourg » (*ibid.*: 18), jusqu'à sa décision de « tirer un trait sur sa vie » (*ibid.*) pour aller s'embaucher à l'usine. La suite reste à jamais inconnue, comme on l'a vu. En revanche, son expérience comme artisan a subsisté dans la mémoire familiale. Ses créations en fer et en bois symbolisent cette permanence, car non seulement elles ont été conservées dans les souvenirs de l'autrice, mais elles étaient aussi matériellement résistantes au passage du temps : le banc était « massif, solide et presque immuable » (*ibid.*: 43), les chaînes de la balançoire étaient « inusables, imputrescibles » (*ibid.*: 137), les bancelles étaient fabriquées « pour postérieurs conséquents » (*ibid.*: 205) et les couteaux étaient encore dans les « tiroirs de cuisine, inusables, inoxydables, éternels » (*ibid.*: 37), même vingt ans après la mort du père. L'inventaire de ces objets rappelle un passage du « Conteur » de Benjamin (2000: 127), dans lequel il explicite l'affinité existant entre transmission et travail artisanal : « [le récit traditionnel] plonge la chose dans la vie même du conteur et de cette vie ensuite la retire. Le conteur imprime sa marque au récit, comme le potier laisse sur la coupe d'argile l'empreinte de ses mains ». À partir de cette affinité, on peut penser que les créations du père de l'autrice, en gardant les traces de son existence, ont légué aux générations suivantes un savoir-faire, une expérience.

Dans *Atelier 62*, la couture a elle aussi une forte liaison à la parole, à la transmission et au rapport avec l'autre. La voix de la mère de Sonnet apparaît pour la première fois justement lorsqu'elle est en train de coudre (Sonnet 2008: 11). Et c'est également en cousant qu'elle raconte à la fille ses désirs et ses rêves échoués (*ibid.*: 72). D'ailleurs, la scène où l'autrice décrit l'habitude, dans son enfance, de rester des « longs moments repliée » (*ibid.*) sous la machine à coudre, en observant son mécanisme, emballée et absorbée par le rythme rassurant du pied de sa mère dans la pédale, fait écho à un autre passage du « Conteur », dans lequel Benjamin (2000: 126) écrit que l'« ennui » caractéristique des travaux des sociétés pré-capitalistes amenait l'artisan·e à atteindre l'« état de détente » requis pour l'assimilation des expériences transmises à travers les histoires racontées. En filant et en tissant au moment d'écouter une histoire, l'artisan·e pouvait s'absorber dans le rythme du travail, s'oublier soi-même et, ainsi, les mots entendus pouvaient « s'inscrire profondément » (*ibid.*) dans sa subjectivité. La scène décrite dans *Atelier 62* ne permet pas de penser à une transmission d'expériences telle que la comprend Benjamin – la présence de la machine à coudre dénote déjà une discontinuité avec l'époque référée par le philosophe. Néanmoins, elle évoque l'« ennui », l'« état de détente » qui a peut-être favorisé la transmission entre mère et fille. Bien que l'autrice n'ait pas suivi le même chemin de la couturière, elle hérite de tout le vocabulaire spécifique du métier, qu'elle reprend plus tard dans ses récits, en prolongeant, à sa manière, l'expérience de sa mère.

Enfin, dans *Atelier 62*, le travail de couture, au-delà d'être lié à la transmission, est aussi montré comme une activité foncièrement relationnelle et collaborative. Dans ses années d'apprentie, la mère de l'autrice et sa maîtresse connaissaient « toutes les maisonnées » (*ibid.*: 69), riaient « ensemble pendant les essayages » (*ibid.*: 70), partageait des repas « à la longue table familiale » (*ibid.*) des clientes et étaient invitées à leurs fêtes de mariage. Leur travail exigeait l'établissement d'un rapport presque intime avec les clientes, puisqu'il fallait travailler directement avec leurs corps : en effet, elles connaissaient « les secrets des trousseaux qui se prépar[aient] » (*ibid.*: 69) et savaient « tout des corps qu'elles habill[aient] et de leurs métamorphoses. Les formes naissantes, les tailles qui s'arrondissent, les hanches qui s'épanouissent » (*ibid.*: 70). Le texte de fiction *Couturière* (2012b), que Sonnet écrit inspirée par sa mère, donne à voir la dimension à la fois intime, affective et créative du travail de la couturière, qui fait souvent partie de moments décisifs de la vie de ses clientes : mariages, premières communions, grossesses ou le début d'un nouvel emploi.

Autour du silence du forgeron

L'opposition symbolique qui s'articule dans *Atelier 62* permet donc de mettre en lumière des différences qualitatives entre le travail ouvrier et les autres types de travail, ainsi que leur impact sur la vie de la personne qui les exécute. Dans la juxtaposition fragmentaire des faits qui composent le récit, il est possible d'identifier, d'une part, le processus de prolétarianisation vécu par l'ancien artisan, obligé de devenir un travailleur salarié dans l'un des secteurs les plus pénibles de l'industrie automobile ; et, d'autre part, la réorganisation familiale qui l'éloigne de la sphère de la (re)production sociale et, par conséquent, de la vie elle-même. Dans ce qui suit, on réfléchira à ces deux aspects de la trajectoire du père de Sonnet – aspects qui semblent être à l'origine de son silence.

Travail ouvrier et « mutilation de soi »

En général, *Atelier 62* est plutôt lacunaire et allusif, car, d'un côté, la démarche de Sonnet consiste à assumer l'impossibilité de reconstruire entièrement un passé qui est en ruines et qui se présente « comme un *reste* inappropriable et inquiétant » (Demanze 2008: 265). D'un autre côté, l'auteur se limite, pour la plupart, à faire un travail d'assemblage et d'exposition de faits et souvenirs, sans les commenter, en faisant de son livre un « espace expositionnel » (Demanze 2016: 90). Malgré cela, deux motivations sont explicitement données pour expliquer le silence du forgeron. Sonnet (2008: 20, 35) l'attribue, d'abord, à une pudeur de raconter les conditions de travail dégradantes auxquelles il se soumettait ; et, ensuite, à son désir de « protéger » la famille de l'horreur des forges, de l'en « tenir à distance » (*ibid.*: 36). Tous les jours, en arrivant chez soi, il s'efforçait de se dépouiller de toute trace de l'usine, comme s'il craignait de contaminer la sphère familiale. Une fois déshabillé, lavé et rasé, dans une espèce de rituel de nettoyage et renouvellement, « le forgeron » redevenait à nouveau « le père » et pouvait reprendre sa vie en famille. Cependant, en approfondissant l'analyse de son parcours et des types de travail représentés dans le texte, il est possible d'identifier d'autres motivations qui peuvent expliquer son silence.

L'une des principales différences entre le travail artisanal et le travail ouvrier repose sur le rôle et l'importance, dans chacun, des habiletés et capacités humaines individuelles. La personne qui effectue un travail artisanal maîtrise tout son processus de production : non seulement elle prend « des décisions importantes concernant le moment et la manière

dont le travail [est] effectué » (Gartman 1999), mais aussi exécute toutes les tâches de son métier. Dans le cas du charron-forgeron, par exemple, il était à la fois l'« ingénieur » qui concevait les roues des chars (Sonnet 2008: 19), l'ouvrier qui transformait le bois ou le métal et le vendeur qui servait les clients. De façon similaire, la couturière participait de tout le processus de confection des vêtements, de leur conception jusqu'aux finitions. En outre, puisque le travail artisanal dépend de la « virtuosité » du sujet qui le réalise dans le maniement des outils, il possède même un caractère « semi-artistique » (Vioulac 2009), en donnant origine à des produits à chaque fois uniques. Dans *Atelier 62*, le lexique employé pour désigner les objets réalisés manuellement par le père de l'autrice montre que ces derniers étaient porteurs de l'expression et de la subjectivité de leur créateur : « créations en fer forgé », « [objets] fabriqués à sa mode » (Sonnet 2008: 37) ; « [banc] massif, solide [...] comme tout ce qui sort de ses mains » (*ibid.*: 43). Ainsi, son travail d'artisan était bien une activité « de l'expression de soi, [...] le passage-à-l'acte d'un être-en-puissance » (Vioulac 2013).

Par contre, dans le mode de production capitaliste, le sujet ne vend plus le produit fabriqué de ses propres mains, mais vend sa force de travail, qui « n'existe que dans son corps d'être vivant » (Marx 1993: 189). Puisqu'il implique la vente de l'« être-en-puissance » de l'individu, le travail salarié comporte souvent une violente « mutilation de soi » (Bhattacharya 2015), une « dépossession, [un] dessaisissement [...] systématique de [sa] puissance d'expression » (Vioulac 2013). En effet, dans le mode de production industriel, toute subjectivité humaine est éliminée du processus, de façon que la personne effectuant la même tâche jour après jour n'ait pas besoin de le connaître dans son entièreté. La production n'est plus régulée par les « savoir-faire subjectifs et particuliers » des individus, mais par un « savoir objectif, systématisé, universel et abstrait » (Vioulac 2009), celui de la science moderne. Grâce à elle, le capital reçoit une « âme » propre (*ibid.*), car la production se libère définitivement des facultés humaines individuelles et s'automatise.

Dans ce contexte, la machine devient le véritable sujet de la production et les êtres humains, leur simple appendice. L'« être » est, ainsi, transféré « dans le système automatique de l'objectivité » (*ibid.*). Par conséquent, d'une part, l'ouvrier-ère perd toute liaison personnelle avec le produit final : dans *Atelier 62*, ce phénomène est suggéré par le désintérêt total du père de Sonnet pour les voitures (Sonnet 2008: 160). D'autre part, en étant obligé-e de s'adapter au « mouvement continu et uniforme de l'automate » (Benjamin 2000: 362), l'ouvrier-ère subit un processus de chosification impliquant, de plus, une violente rééducation du corps (Marx 1993: 475) qui

tend à l'éloigner de sa propre singularité, de sa propre humanité. Cette chosification est incarnée, dans *Atelier 62*, par l'image citée auparavant de l'homme « réfractaire », à moitié inorganique, qui devient une métonymie des forges (« la forge arrive »). D'après Benjamin (2000), ce processus de « mutilation de soi » est l'un des facteurs directement responsables de l'appauvrissement de l'expérience et du défaut de transmission de la mémoire collective pendant le XIX^e et le XX^e siècle. Puisque le travail est vidé « de son contenu » et réduit à une suite de « chocs » (*ibid.*: 365), il ne peut pas devenir une expérience durable et transmissible (*Erfahrung*), c'est-à-dire un ensemble cohérent de connaissances et de sagesse qui est conservé dans la mémoire individuelle et transmis de génération en génération.

Au long de son enquête, Sonnet apprend, à travers une étude d'Alain Touraine, que l'automatisation des forges chez Renault a été implantée justement à l'époque où son père y a été embauché. En citant le cas de la substitution du « forgeron à la main » par le « forgeron à l'estampage », le sociologue montre comment l'automatisation a signifié la dévalorisation professionnelle et sociale des ouvriers (Sonnet 2008: 100). L'autrice se rend compte que toutes les compétences de l'ancien artisan ne comptaient plus beaucoup chez Renault : une copie de son contrat d'embauche indique que ses vingt-cinq années d'expérience comme charron-forgeron « n'avai[en]t pas empêché qu'on le recrute seulement comme OS » (*ibid.*: 26) ni qu'on l'habilite comme P1⁴ seulement cinq ans plus tard. Pour être admis dans les forges, plutôt qu'un artisan habile, intelligent, créatif, il fallait juste être assez costaud pour parvenir à supporter les dures conditions de travail (*ibid.*: 40).

L'autrice découvre, en outre, que le protagonisme de la machine faisait partie du discours véhiculé par Renault. En analysant les pièces publicitaires de l'entreprise datant des années entre 1918 et 1951, elle constate, d'abord, que l'on utilisait des recours linguistiques qui visaient à valoriser le rôle des machines et à atténuer la participation des ouvriers, soit en évitant de préciser les sujets de l'action : « on emboutit », « on fait l'emboutissage » (*ibid.*: 14) ; soit en plaçant les machines comme sujets des phrases : « ces presses transforment », « ce sont les moutons qui estampent et écrasent » (*ibid.*). Elle remarque, ensuite, que les images suivaient une stratégie similaire : ce sont encore les machines qui sont mises en valeur, tandis que les forgerons sont « minuscules, secondaires » (*ibid.*: 202), « à

⁴ Les OS (ouvriers spécialisés) sont les moins qualifiés, tandis que les OP (ouvriers professionnels, qui allaient du niveau 1 au 4), sont les plus qualifiés.

peine visibles, tout à l'arrière-plan, au bout de la perspective sur l'alignement des presses » (*ibid.*: 203). Ces choix délibérés répondaient à un but précis : « donner de la Régie une image positive et tournée vers l'avenir » (Sonnet 2012a: 209). En effet, ces discours ont contribué à la construction d'un imaginaire plutôt idéalisé autour du secteur automobile (Sonnet 2018: 125).

Toutes les différences citées entre le travail ouvrier et le travail artisanal évoquent l'impact que le processus de prolétarianisation a pu avoir dans la vie du père de Sonnet. Elles amènent, ainsi, à considérer son silence comme un effet de l'appauvrissement de l'expérience communicable (Benjamin 2000), de sa déqualification professionnelle, mais aussi de l'anéantissement de sa subjectivité, de son intelligence et de sa créativité. Comment l'ancien charron-forgeron-tonnelier, porteur d'un savoir-faire millénaire transmis de génération en génération, s'est-il senti en devenant le simple serveur d'une machine ? Comment ce processus l'a-t-il effectivement affecté ? Ce sont des questions qui n'auront jamais de réponse, puisqu'il n'est plus là pour témoigner. Tout de même, son silence insistant semble porteur de toutes ces violences intrinsèques au travail ouvrier.

Le processus de déshumanisation qu'il a vécu a été ultérieurement aggravé par le fait que l'atelier 62 avait un degré très élevé de pénibilité, exigeant une « dépense physique anormale du corps » (Sonnet 2008: 50). Les forgerons étaient soumis à des cadences « infernales », « inhumaines » (*ibid.*: 141) et étaient obligés à travailler plusieurs heures par jour dans une atmosphère « irrespirable » (*ibid.*: 110), sans une adéquate aération, avec une chaleur démesurée et des bruits assourdissants (*ibid.*: 179). On peut penser également à une « dépense anormale » de leur santé mentale, car ils témoignaient quotidiennement d'accidents brutaux et souvent mortels (*ibid.*: 47). Dans le texte-usine, Sonnet démontre que l'horreur était un fait ordinaire, normalisé, intégré dans le quotidien des forgerons. Ces conditions de travail dégradantes suggèrent que son père a dû également subir des expériences tellement violentes et traumatisantes qu'elles échappaient à la capacité des mots ordinaires de l'exprimer. Il est possible qu'il se taisait sur sa journée non seulement parce qu'il ne voulait pas la raconter, mais aussi parce qu'il ne pouvait pas le faire.

Deux passages métalittéraires semblent appuyer cette hypothèse. Pendant l'élaboration de son récit, Sonnet, confrontée à la démesure de la chaleur et du bruit des forges, s'interroge sur la capacité de l'écriture d'en rendre compte. Elle conclut que des mots ordinaires comme « chaleur » (2008: 109) et « bruit » (*ibid.*: 163), même répétés plusieurs fois ou soulignés par des recours typographiques, ne suffisent pas pour rendre la pénibilité

du travail dans l'atelier 62 : celle-ci reste indescriptible, immesurable. Il est intéressant d'observer que les chapitres des passages mentionnés ont comme titre « Degrés Celsius » et « Décibels », mais l'autrice ne cite aucun chiffre. Un peu comme les mots, qui deviennent impuissants face à la réalité à laquelle ils font référence, les chiffres sont aussi vidés de leurs sens. Ils pourraient seulement donner une description scientifique des faits, compréhensible peut-être par la raison, mais incapable d'exprimer la réalité vécue. Les conditions extrêmes dans les forges offraient une expérience qui se distingue de toute autre expérience ordinaire, de façon que comprendre les peines supportées par les forgerons devient une tâche presque impossible. On a beau affirmer, par exemple, que l'acier fond à plus de 1000° C, on ne peut pas imaginer l'effet de l'exposition prolongée à cette quantité de chaleur sur le corps humain. La puissance des machines, au contraire, est quantifiable – et la Régie n'hésitait pas à citer des chiffres dans ses pièces publicitaires (*ibid.*: 192, 202, 203).

Travail ouvrier et séparation de la vie

Le dernier phénomène analysé par rapport au parcours du père de Sonnet concerne la façon dont les familles ouvrières s'organisent dans le système de production capitaliste. Comme le montrent les féministes marxistes, dans la transition vers le capitalisme, le travail de production économique et le travail de (re)production sociale, qui coexistaient auparavant dans l'unité familiale, se séparent du point de vue spatial : le premier, assigné aux hommes, sera effectué dans la sphère publique et le second, assigné aux femmes, reste enfermé dans la sphère privée, enveloppé par un imaginaire « saturé de nouveaux idéaux domestiques de la féminité » (Fraser 2018). La plupart des familles de la classe ouvrière française des XIX^e et XX^e siècles s'organise, en effet, de cette manière (Schwartz 2018: 122), y compris celle de Sonnet : le forgeron, salarié, donnait toute sa paye à « la patronne » (2008: 53), qui s'occupait de la gestion du ménage. La division genrée du travail est encore renforcée par l'opposition entre intérieur et extérieur : la mère, on l'a vu, est « casanière » ; tandis que le père « est un homme du dehors que les arrangements domestiques n'intéressent pas le moins du monde » (*ibid.*: 53). Certes, ce désintérêt pour l'intérieur peut être compris comme une conséquence des problèmes respiratoires qui lui donnaient tout le temps une sensation d'étouffement, mais il correspond aussi à son rôle de « pourvoyeur des ressources » (Schwartz 2018: 122) : dès l'incipit il apparaît comme un « marcheur » (Sonnet 2008: 9) qui « s'est mis en mouvement » (*ibid.*: 115)

pour garantir la subsistance de la famille. Pourtant, ce que montrent les théoriciennes féministes est que s'il a pu le faire, c'est seulement parce que son épouse est restée à la maison pour assurer le maintien « du fil de la vie ordinaire » (Laugier 2015).

Il est important de souligner que l'analyse faite par le féminisme marxiste n'ignore pas le fait que la division genrée du travail existait bien avant le capitalisme. Si l'on pense à la famille de Sonnet, lorsqu'elle vivait à la campagne, dans un système de production plutôt artisanal et de subsistance, sa mère s'occupait déjà, très probablement, des travaux de (re)production sociale. Néanmoins, son mari travaillait encore dans la sphère familiale : sa boutique était localisée juste à côté de leur maison. On rappelle aussi la description des journées de moisson, où l'on voit que chaque personne avait son rôle, mais toujours en partageant le même espace et en travaillant de façon complémentaire, collaborative. Ce que la prolétarianisation impose aux familles paysannes est une séparation totale des deux sphères et, par conséquent, un écart encore plus profond de l'homme par rapport à la (re)production la vie. En effet, on a vu dans *Atelier 62* que les rôles de « père » et d'« artisan », qui appartenaient à l'« intérieur », à la vie familiale, étaient complètement disjoints du rôle de « forgeron », qui appartenait à l'« extérieur », à l'usine, et était entouré de mystère et de silence.

Dans le mode de production capitaliste, le travail du *care* devient la source de l'oppression des femmes (Bhattacharya 2015; Fraser 2022; Arruzza 2014) et est potentiellement très aliénant (Jaggar 2018). Toutefois, des féministes de différentes traditions théoriques montrent que ce travail, si dévalorisé et invisibilisé dans la société, a pourtant une importance primordiale : c'est lui qui répond aux besoins humains les plus fondamentaux, non seulement biologiques, mais aussi sociaux, affectifs et culturels. Son produit est *la vie elle-même*. Comme l'affirment les théoriciennes de l'éthique du *care*, tous les individus sont fondamentalement vulnérables ; de ce fait, ils sont tous – en degrés variables au long de la vie – dépendants les uns des autres, même ceux qui semblent les plus autonomes (Laugier 2009). Cette reconnaissance de la vulnérabilité et de la dépendance permet de changer le regard sur la vie ordinaire et sur les travaux de (re)production sociale et, ainsi, de les placer au centre de la vie humaine. Dans cette perspective, au-delà de surcharger les femmes, la coupure des hommes du domaine domestique signifie aussi leur coupure de la vie, de « ce qui importe, de ce qui compte (*matters*) » (*ibid.*). Dans le contexte de *Atelier 62*, le silence lié au travail ouvrier – par opposition au partage d'expériences et à la transmission, liés aux autres

types de travail qui ne suivent pas une logique capitaliste⁵ – peut être saisi comme l’effet de l’écart du père de Sonnet de la sphère domestique, espace par excellence de la création et du développement de la vie.

D’après la perspective éco-féministe, la logique linéaire et mécaniciste de la méthode scientifique – l’« âme » du capital – est totalement « inappropriée à la maintenance des êtres vivants » (Salleh 2017), car elle ne respecte ni le temps de la croissance biologique ni le métabolisme de la nature. Son processus est lui-même déconnecté des besoins quotidiens des personnes. La nature et les être humains y sont instrumentalisés et traités « comme des ressources infinies pour la croissance économique » (Salleh 2019). Ainsi, plutôt que soigner et protéger la vie, cette logique « appauvrit à la fois le travailleur et l’environnement, en leur retirant plus d’énergie que nécessaire et en les laissant épuisés » (Barca 2020). Le chapitre « Cadences » d’*Atelier 62* est exemplaire en ce sens, car il révèle comment l’avancée de la technique visait exclusivement la valorisation du capital : « le progrès ne diminuait pas la peine des forgerons, bien au contraire, il les usait encore plus vite. [...] avec l’accélération des cadences, les accidents augmentent sérieusement dans les forges » (Sonnet 2008: 142). En outre, face aux forgerons morts ou blessés, la Régie n’assumait « aucune responsabilité » (*ibid.*: 47) et faisait tout pour « responsabiliser les victimes » (*ibid.*: 156) ; et lorsqu’il s’agissait d’appliquer des mesures pour atténuer leur souffrance, elle se montrait plutôt indifférente et cynique, en lésinant sur les primes et les feuilles de paye (*ibid.*: 65), sur l’installation de ventilateurs (*ibid.*: 109) et de fontaines d’eau potable (*ibid.*: 179) et même sur « le savon pour se laver les mains » (*ibid.*: 132).

Ainsi, le travail ouvrier implique non seulement une séparation de la vie, mais aussi le *sacrifice de la vie*. À part la constante exposition des forgerons au risque d’accidents et à la mort, il y avait aussi le sacrifice de leur vie après le travail, le moment où, de fait, la « vraie vie » (Marx 1965) commence. La pancarte amusante que le père de Sonnet accroche à la porte de leur maison à la campagne, à la fin des vacances d’été, synthétise parfaitement cet aspect sacrificiel du travail ouvrier. Il y écrit : « Fermeture pour travail annuel du 1^{er} septembre au 31 juillet » (Sonnet 2008: 208). Sa parodie des affiches disant « fermeture pour congés annuel » opère un renversement : il ne prenait pas une pause du travail pour aller à la campagne, mais,

⁵ Pour une analyse de la logique non-capitaliste du travail domestique et de l’agriculture de subsistance (elle-aussi comprise comme un travail de reproduction sociale par l’éco-féminisme), cfr. Bhattacharya 2015, Barca 2020, Salleh 2017.

au contraire, il mettait sa vie en pause pour aller travailler. Pendant l'été, il vivait ; dans le reste de l'année, il travaillait pour survivre. Son langage corporel à chaque début de vacance n'exprimait pas autre chose : « À peine le temps de se délier de l'usine, assis sur le banc, adossé au mur, sentiment d'être bien chez soi » (*ibid.*: 135). Derrière la légèreté de sa plaisanterie, se cache néanmoins une constatation assez violente : le fait que sa subsistance restait profondément et intégralement connectée au sacrifice de sa propre vie et à l'exploitation (Bhattacharya 2015). Dans l'un des rares passages où on a un accès direct à sa voix, il est possible d'avoir la mesure de sa souffrance, car il était divisé entre la nécessité de pourvoir aux besoins de la famille et le désir de reprendre son mode de vie campagnard : « Le rêve du père : une usine qui s'installerait dans sa campagne et lui qui lâcherait la Régie, ferait le voyage dans l'autre sens pour s'y embaucher, retrouverait la vie d'avant sans le tracas d'être à son compte » (Sonnet 2008: 103).

Conclusion

L'analyse des représentations du travail dans *Atelier 62* à la lumière des réflexions marxistes, éco-féministes et de l'éthique du *care* permet de penser le silence du forgeron comme l'effet d'un processus violent, impliquant à la fois sa déshumanisation, son déclassement, son exposition à des conditions de travail traumatisantes et à sa séparation de la vie. Cette conclusion qui, on l'a vu, reste hypothétique, peut néanmoins offrir des pistes à une réflexion qui prolonge celles de Viart (2009) : on pourrait se demander s'il existe un défaut de transmission spécifique à la classe ouvrière et de quelle manière il affecte le présent. Il est vrai que le récit de Sonnet traite d'un moment historique spécifique du capitalisme, qui s'est déjà modifié au fil des décennies (Fraser 2018). Mais, malgré la conquête de plusieurs droits dans le monde du travail, la vie (humaine et non-humaine) continue à être négligée au bénéfice d'un prétendu « progrès ». Il devient, ainsi, de plus en plus urgent de penser à des « possibilités de vivre autrement, avec d'autres normes que celles que la puissance écrite du capitalisme nous fait accepter » (Brugère 2021). Dans un contexte où « il est plus facile d'imaginer la fin du monde que celle du capitalisme » (Fisher 2018 : 8), *Atelier 62*, ainsi que d'autres textes portant sur le travail et la mémoire ouvrière, assume l'important rôle de dévoiler « le revers de l'étoffe historique, la face ombragée de l'histoire officielle » (Ledoux-Beaugrand 2013), racontée à travers le discours dominant, et qui occulte le sacrifice de la vie des sujets de la classe laborieuse.

Works Cited

- Arruzza, Cinzia, "Remarks on Gender", *Viewpoint Magazine*, 02.09.2014, <https://viewpointmag.com/2014/09/02/remarks-on-gender/>, online (consulté le 24/03/2023).
- Barca, Stefania, "Les forces de reproduction. L'écoféminisme socialiste et la crise écologique mondiale", *EcoRev'*, 49.2 (2020), <https://doi.org/10.3917/ecorev.049.0126>, online (consulté le 24/03/2023).
- Benjamin, Walter, "Le conteur", *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000: 114-51.
- Benjamin, Walter, "Sur quelques thèmes baudelairiens", *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000: 329-90.
- Bhattacharya, Tithi, "How Not To Skip Class: Social Reproduction of Labor and the Global Working Class", *Viewpoint Magazine*, 31.10.2015, <https://viewpointmag.com/2015/10/31/how-not-to-skip-class-social-reproduction-of-labor-and-the-global-working-class/>, online (consulté le 24/03/2023).
- Brugère, Fabienne, *L'éthique du "care"*, Paris, Presses Universitaires de France, 2021, <https://www.cairn.info/l-ethique-du-care--9782715405882.htm>, online (consulté le 24/03/2023).
- Demanze, Laurent, *Encres orphelines: Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, J. Corti, 2008.
- Demanze, Laurent. "Le Texte-usine de Martine Sonnet", *Écrire le travail au XXI siècle*, Dir. Aurélie Adler - Maryline Heck, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2016, <https://books.openedition.org/psn/10495>, online (consulté le 24/03/2023).
- Ernaux, Annie - Viart, Dominique, "Repas de famille. Entretien avec Annie Ernaux", *Elfe XX-XXI*, 7 (2019), <https://doi.org/10.4000/elfe.481>, online (consulté le 24/03/2023).
- Fisher, Mark, *Le Réalisme capitaliste. N'y a-t-il aucune alternative ?*, Genève/Paris, Entremonde, 2018.
- Fraser, Nancy, "Les contradictions sociales du capitalisme contemporain", *LAVA*, 01.10.2018, <https://lavamedia.be/fr/les-contradictions-sociales-du-capitalisme-contemporain/>, online (consulté le 24/03/2023).
- Fraser, Nancy, *Cannibal capitalism: how our system is devouring democracy, care, and the planet - and what we can do about it*, Londres/New York, Verso, 2022.
- Gartman, David, "Marx and the Labor Process: an Interpretation", *Critical Sociology*, 25.2-3 (1999), <https://doi.org/10.1177/08969205990250022501>, online (consulté le 24/03/2023).

- Jaggar, Alison, "The Politics of Socialist Feminism", *Feminist Politics and Human Nature*, New Jersey, Rowman & Allanheld/Harvester Press, 1983: 303-50.
- Larroux, Guy, *Et moi avec eux: le récit de filiation contemporain*, Genève, Éditions la Baconnière, 2020.
- Laugier, Sandra. "L'éthique comme politique de l'ordinaire", *Multitudes*, 37-38.2-3 (2009), <https://doi.org/10.3917/mult.037.0080>, online (consulté le 24/03/2023).
- Laugier, Sandra, "Anthropologie du désastre, care, formes de vie", *Raison publique*, 23.09.2015, <https://raison-publique.fr/387/>, online (consulté le 24/03/2023).
- Ledoux-Beaugrand, Évelyne, *Imaginaires de la filiation: héritage et mélancolie dans la littérature contemporaine des femmes*, Montréal, XYZ éditeur, 2013, e-book.
- Marx, Karl, "Travail salarié et capital", *Œuvres*, Economie I, Paris, Gallimard, 1965.
- Marx, Karl, *Le Capital*, I, Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France, 1993.
- Salleh, Ariel. "The Meta-Industrial Class and Why We Need It", *Democracy & Nature*, 6.1 (2000), <https://doi.org/10.1080/108556600110179>, online (consulté le 24/03/2023).
- Salleh, Ariel, *Ecofeminism as Politics: Nature, Marx and the Postmodern*, Londres, Zed books, 2017.
- Salleh, Ariel, "Ecofeminist Sociology as a New Class Analysis", *Global Dialogue*, 9.1 (2019), <https://globaldialogue.isa-sociology.org/articles/ecofeminist-sociology-as-a-new-class-analysis>, online (consulté le 24/03/2023).
- Sonnet, Martine, *Atelier 62*, Cognac, Le temps qu'il fait, 2008.
- Sonnet, Martine, "Atelier 62: un récit littéraire du travail en friction avec les sciences sociales", *Intercâmbio*, 5 (2012a), <https://ojs.letras.up.pt/index.php/int/article/view/4122/3862>, online (consulté le 24/03/2023).
- Sonnet, Martine, *Couturière*, Montpellier, publie.net, 2012b.
- Sonnet, Martine, "Élargir le cercle", *La fabrique des transclasses*, Dir. Chantal Jacquet - Gérard Bras, Paris, Presses Universitaires de France, 2018, e-book.
- Schwartz, Olivier, "Les femmes dans les classes populaires, entre permanence et rupture", *Travail, genre et sociétés*, 39.1 (2018): 12138, <https://doi.org/10.3917/tgs.039.0121>, online (consulté le 24/03/2023).

Viart, Dominique, "Le silence des pères au principe du 'récit de filiation'" , *Études françaises*, 45. 3 (2009), <https://doi.org/10.7202/038860ar>, online (consulté le 24/03/2023).

Vioulac, Jean, *L'époque de la technique: Marx, Heidegger et l'accomplissement de la métaphysique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, <https://doi.org/10.3917/puf.vioul.2009.01>, online (consulté le 24/03/2023).

Vioulac, Jean, "Révolution et démythification dans la pensée de Karl Marx", *Actuel Marx*, 53-1 (2013), <https://doi.org/10.3917/amx.053.0121>, online (consulté le 24/03/2023).

The Author

Raissa Furlanetto Cardoso

Raissa Furlanetto Cardoso est doctorante à l'Université de Bologne et à l'Université de Tours. Elle a obtenu un master en Culture Littéraires Européennes (U. de Strasbourg et U. de Bologne) et une licence en Lettres modernes (U. de São Paulo). Elle a des articles publiés (« A recusa do "eu" autobiográfico em *Les Années* », 2018 et « Viola-as-Fish: An Ecofeminist Analysis of *Twelfth Night* », 2021), ainsi que des traductions du français au portugais. D'autres articles issus de sa recherche sont à paraître entre 2023 et 2024. Sa thèse, sélectionnée dans le programme Vinci 2023 de l'Università Italo Francese (UIF/UFI), porte sur les récits de filiation laborieuse français écrits par des femmes et ses intérêts de recherche principaux incluent la littérature contemporaine, la littérature des femmes et les théories féministes.

Email: raissa.furlanetto2@unibo.it

The Article

Date sent: 31/03/2023

Date accepted: 31/07/2023

Date published: 30/11/2023

How to cite this article

Furlanetto-Cardoso, Raissa, "Autour du silence du forgeron dans Atelier 62 de Martine Sonnet", *Representations of Work in Literature and Visual Culture*, Eds. R. Calzoni - V. Serra, *Between*, XIII.26 (2023): 69-88, <http://www.Between-journal.it/>

All the world's a mega construction site: *Rimini Protokoll's* *Gesellschaftsmodell Großbaustelle*

Alessandra Goggio

Abstract

Theatre and work not only show many similarities but have since a long time influenced one another. The following paper aims to investigate how contemporary German theatre – specifically the work of the theatre collective *Rimini Protokoll* – deals with the representation of work in performative and interactive plays. Focusing first on the general approach of the group on this subject and then on the performance *Gesellschaftsmodell Großbaustelle* it will be shown how, by exploiting affinities between work and theatre and also ironically recurring to different theatre traditions, *Rimini Protokoll's* theatre aims to counteract the alienation and de-personalisation brought about by the mechanisms that regulates post-capitalist labour in order both to rehabilitate work – also theatrical work – as a truly productive dimension of mankind and to urge a reflection on condition of the (post)modern *homo laborans*.

Keywords

work; theatre; performance; production; mega construction site; society

All the world's a mega construction site: *Rimini Protokoll's* *Gesellschaftsmodell Großbaustelle*

Alessandra Goggio

Introduction: Work and/on the stage

Apparently distant from each other, work and theatre, understood as fields and modes of human activity, are, however, much more akin than it may appear at a first glance. Theatrical praxis, in the specific sense of staging a performance, requires the bodily presence not only of people who by acting – with the exception of the *sui generis* case of amateur theatre – are in fact carrying out a paid job, but also of many other figures, from the director to those involved in the ideal and physical conception of the stage, who likewise exercise a specific profession; it is no coincidence that, speaking of these people, we usually call them ‘theatre workers’. One might even go so far as to recognise affinities between going to the theatre as a spectator and going to work: even a theatre performance, although often falling within those recreational activities that take place in so-called ‘free’ time (as in free from work), requires compliance with schedules (in particular the starting time), a precise spatial organisation (the seating is established in advance, most of the times without any possibility of choice) and known rules of behaviour. Further similarities also emerge when one looks at the structure of the individual performances, which often involves a pause, but also at a theatre billboard as a whole, which at times foresees actual shifts, e.g. with the repetition of the same performance in the morning or in the afternoon and then in the evening, as well as a precise scheduling of activities and resting days. Although often overshadowed by the gratifying and playful¹

¹ The intrinsic link between theatre and ‘play’, understood as an experience that is not only ludic but also “educational” as in Schiller’s definition – to which we will return later –, is very well evident in those languages that, in order to

principle of mimesis, which since Aristotle's *Poetics* directly or *ex negativo* – i.e. by work of subtraction and deconstruction – has represented one of the pillars of dramatic art², many are the aspects that the world of theatre and that of work have in common, even on a purely practical level³.

But there is more: even from a diachronic perspective one can identify, in the evolution of these two fields, parallel and coinciding moments of radical change, often even characterised by a profound, reciprocal interaction. In order to prove the accuracy of the assumption by which «periods of major aesthetic representation of work coincide not by chance with upheavals in the history of production»⁴ (Brogi *et al.* 2013: 11), one may take into consideration – though limiting ourselves to German-language dramaturgy for reasons of space – the birth of the 'bürgerliches Trauerspiel' (bourgeois tragedy), which in the second half of the 18th century indeed accompanied the emergence of a very early bourgeois and therefore entrepreneurial ethos and was at the same time complemented by Lessing's project of a National Theatre in Hamburg, the first German theatre institution with a modern and truly professional organisation; one may then recall the predominance of theatre during the period of Naturalism – a time when Germany reached, albeit decades later, comparing to other European nations, complete industrialisation, therefore bringing the ever more imposing "problem" of the proletariat to the surface (and, at the same time, to the stage) – but also later on, during the 1920s, Brecht's attempt to unmask the hidden mechanisms of capitalism through his epic theatre⁵; finally, it is no coincidence that the first convincing heteronomous representation of a 'Gastarbeiter' came to life on a theatre stage, in Rainer Werner Fassbinder's play *Katzelmacher* (1968).

indicate the theatre performance as well as the activity of acting, use the word 'play'/'to play': e.g. in German 'das Spiel'/'spielen'.

² «In general, two causes seem likely to have given rise to the art of poetry, both of them natural. Imitation comes naturally to human beings from childhood (and in this they differ from other animals, i.e. in having a strong propensity to imitation and in learning their earliest lessons through imitation); so does the universal pleasure in imitations. What happens in practice is evidence of this: we take delight in viewing the most accurate possible images of objects which in themselves cause distress when we see them (e.g. the shapes of the lowest species of animal, and corpses)» (Aristotle 1996: 6-7).

³ On the substantial aporia that innervates theatre understood both as 'play' and work see Haunschild 2009.

⁴ Unless otherwise indicated, the translation is always mine.

⁵ Fischer-Lichte 1999.

Such interrelationship between the world of theatre and that of work becomes even more glaring the closer one gets to the present. On the one hand, vocabulary itself indicates the advent, starting in the last decades of the 20th century, of major and yet again similar changes in both fields: we have indeed reached a 'post' phase, whereas the prefix 'post' is used to signal an overcoming as well as an overturning of the fundamental assumptions that for centuries have been underlying these two realities. Therefore, we now speak of *postdramatic theatre*⁶ and of *post-Fordism* and *post-capitalism*. On the other hand, it is possible to observe an undeniable tendency towards mutual osmosis, which encompasses both an «integration of artistic (i.e. playful, creative) elements in fields of the economy traditionally distant from art», such as, for example, the increasingly frequent team building activities among co-workers, and an ever-increasing interference «of economic and commercial practices within cultural production» (Haunschild 2009: 153), which is in turn echoed by an intense “theatricalization” of the working world, to be understood as its representation on the stage.

Within this framework, the German-language theatre of the last thirty years or so has not failed to bring to the stage, often also exploiting the affinities highlighted above, protagonists, places, and devices of the contemporary working world, primarily underlining its insecurity and precariousness⁷. The vast panorama of plays that handle the subject ranges from 'classics' such as *Top Dogs* (1996) by Urs Widmer and various pièces by Roland Schimmelpfennig (*Push up 1-3*, 2001; *Das Reich der Tiere*, 2007; *Der goldene Drache*, 2009), through Moritz Rinke's *Republik Vineta* (2000), Dea Loher's *Der dritte Sektor* (2001), Kathrin Röggla's *junk space* (2004) and *wir schlafen nicht* (2004)⁸, to works such as Marius von Mayenburg's *Stück Plastik* (2015). This list, which could include numerous other examples, becomes much longer when alongside the aforementioned plays, which are more or less still pertinent to a traditional theatrical practice, which sees the staging in the theatre as its ultimate goal, one also takes into account those performances, actions, interactive and multimedia/digital installations that are nowadays exceptionally widespread in contemporary German (and

⁶ Lehmann 2006.

⁷ Pewny 2011.

⁸ This text, albeit published under the label “novel”, can also be considered a play due to its structure – it is, in fact, a fictional transcript based on real interviews of the author with protagonists of the so-called new economy.

not only German) theatre and that, thanks to their intrinsic performativity, are able to make some of the mechanisms underlying the contemporary working world not only representable and thus visible on the stage, but even tangible for the their 'audience'. When thinking of such performative theatre, one name comes inevitably to mind: that of *Rimini Protokoll*, a theatre collective formed by Helgard Haug, Stefan Kaegi und Daniel Wetzel. In their plays the representation, or rather: the performative re-enactment of work (also theatrical work) constitutes undeniably a common thread, so that their 'theatre' proves particularly interesting for an analysis aimed at exploring contemporary and innovative ways of representing work on the stage. In the following, therefore, we will firstly investigate the role that the working world takes on within the general aesthetic and theatrical praxis of *Rimini Protokoll* (2) and then delve more into the topic through the examination of a single case study, namely the performance *Gesellschaftsmodell Großbaustelle* (*Society under Construction*, 2017) (3).

2. The theatre 'work' of *Rimini Protokoll*

After having met at the *Institut für Angewandte Theaterwissenschaft* (Institute for Applied Theatre Science) at the University of Gießen⁹, Haug, Kaegi and Wetzel initiated the *Rimini Protokoll* project in 2000. The chosen name, deriving from a now-forgotten memorandum on the use of fossil combustion sources presented in the early 2000s by Colin Campbell, founder of the ASPO (*Association for the Study of Peak Oil and Gas*)¹⁰, not only reveals right from the start an entirely postmodern and parodic taste by comparing the group's work with much more well-known, but as a matter of fact useless, protocols, such as the infamous Kyoto Protocol, but also functions as «a label, a brand» (Fiorentino 2014) which identifies rather a new way of doing theatre than the three founding members of the collective¹¹. The theatrical work of *Rimini Protokoll* namely distinguishes itself from that of other contemporary theatre groups not only by being

⁹ The only academic institute of theatre studies in Germany with an explicitly practical vocation.

¹⁰ Bardi 2005.

¹¹ Indeed, not all of *Rimini Protokoll*'s works are based on the collaboration and cooperation of all founders: script and direction – which despite everything remain a pillar of this apparently unconventional theatrical practice (cf. Shin 2009: 129) – can often be by only one or two of them and/or in cooperation with other external authors or groups.

participative¹² or, better still: 'participa(c)tive', but also by its dialectical relationship with the (German) theatre tradition: while incorporating the lessons of Brecht's epic theatre, that of the documentary theatre of the Sixties as well as that of post-dramatic theatre à la Heiner Müller by preserving some of their fundamental traits¹³ – such as the epicity of the action, the use of factual and research materials and the fragmentary structure –, it also detaches itself from them by seemingly recovering – though programmatically denying them – some aspects of the theatre of identification. In short, the work of *Rimini Protokoll*, which can't be summarised in a few lines¹⁴, doesn't respond to a classical notion of theatre but articulates itself rather in performances, site-specific installations, interventions; it deprecates a 'magical' theatre of pure fictional mimesis and empathy, but at the same time plays on the biographical and personal substrate of the figures it brings onto the stage and requires – by its creators' own admission – both 'actors' and 'spectators' to play a very precise role and to identify with it (Käppeler 2018); it does not want to «enlighten» the public (*Rimini Protokoll* 2012: 160), yet its performances are often referred to as «'enlightening' in the best sense of the word» (Krumbholz 2017). Therefore, the theatre of *Rimini Protokoll* could be regarded as a contradiction in terms, a theatrical aporia that, conversely, brings other aporias to the stage, particularly those of our contemporary society.

Amongst these, one that particularly fascinates the collective, perhaps also because of those osmotic-symbiotic relationships presented earlier, is undoubtedly that embodied by the world of contemporary work and economic production with its constantly growing reification of the subject, which, on the other hand, is being counterbalanced by a de-materialisation and digital virtualization of the production processes of objects and services (Lazzarato 1998: 39-40). A distinctive feature of many of the group's performances is indeed the desire to undertake a «discursive exploration» (Roselt 2015: 76) of the working world. Such exploration takes place on the stage mainly thanks to the epic-discursive contribution offered by the so-called «experts of the everyday», i.e. «people who have none or, at most, trifling experience in the theatrical field, but who, nevertheless, by virtue of their profession or their biography are experts in the subject with which

¹² Pedullà 2021.

¹³ Bronzini 2022.

¹⁴ For more on the eclectic aesthetics of *Rimini Protokoll*, see Dreyse - Malzacher 2007 and Birgfeld *et al.* 2015.

the play deals» (Dreysse 2011: 134) and are hence called upon to share their expertise with the public. Through monologues directed at the audience, reminiscent of the monodrama tradition¹⁵, the “experts” describe not only the peculiarities of their profession, but also its influences and effects on their private lives as well as on society as a whole and vice versa. The spectrum of professions and related personnel that have found their way onto the stage over the years is extremely broad: it ranges from the MPs and parliamentary clerks of *Deutschland 2* (2002) to pilots, stewards, and ground workers of the former Belgian national airline Sabena, who retrace the national and individual consequences of the company’s bankruptcy in *Sabonation. Go home & follow the news* (2004); from the caregivers of *Qualitätskontrolle* (2013), who actually work in shifts on stage, as the protagonist of the pièce is a paralysed woman in constant need of assistance, to the interpreters who, as shown in *Breaking News* (2008), make the almost immediate passage of news from one end of the world to the other possible; from the workers in the automotive industry in *Volksrepublik Volkswagen* (2014) to the actors, make-up artists, costume designers and theatre technicians who, although not physically present, are evoked in *Black Box* (2020), a post-pandemic homage to the art (and craft) of theatre. Furthermore, the “experts of the everyday” sometimes even turn into experts of the theatre art: this is what happens, for example, in *Call Cutta* (2005), in which some Indian call centre operators go from being mere tools of the companies to which they are subcontracted as if they were objects to becoming ‘directors’, who with a simple telephone call are able to give precise instructions to the ‘audience’, which is thus remote-controlled in its movements on the open stage of the city of Berlin.

The use of such “experts” is nonetheless not the only way *Rimini Protokoll* employs to investigate and re-enact the world of work in its plays: the process of de-objectification of the workers – which in cases like *Call Cutta* is also accompanied by significant ethical implications as well as postcolonial claims – is at times counterbalanced by a forced alienation and reification of the individual, who from being an acting subject becomes a cog in a mechanism – for example in *Gesellschaftsmodell Großbaustelle*, where the smoke extraction system of the new Berlin airport is recreated by asking the audience to wave large cardboard panels. Finally, work is also represented in his spatiality: sometimes both the “experts of the everyday” and the public are asked to move on a stage that recreates a work environment;

¹⁵ Birgfeld 2015.

in some cases, even a real workplace can become the setting for a guided performance-visit, e.g. the Beethovenhalle restoration site in Bonn in *Bauprobe Beethoven* (2020).

The working world is hence undoubtedly the protagonist of a large part of the projects or, better, 'works' of the collective: work, understood as a dimension of development, (self)realisation and assertion of personal identity, but also as a realm of de-personalisation and precariousness of the subject, is brought onto the stage through its discursive-performative and physical personification in the "experts of the everyday". However, thanks also to the participa(c)tive structure of the plays, these are never reduced to victims of circumstances or mere objects exposed to the voyeuristic gaze of the spectators (Dreyse 2011: 136), thus experiencing a re-evaluation of their professional and above all human role. This re-evaluation is in fact made possible by the medium of theatre itself, which becomes a public forum for self-affirmation and self-determination involving all the participants in the performance: 'doing' theatre – in the sense of actively taking part in theatrical practice – becomes work in the deepest and most positive sense of the term, that is, a concrete attempt to (re)define the human with all its intrinsic contradictions.

3. How to (re)build mankind: *Gesellschaftsmodell Großbaustelle*

A performance in which all the above-mentioned strategies of performative representation of work – theatrical and otherwise – come together with the aim of emulating the organisation and functioning of a precise work setting, i.e. a so-called "mega construction site", is the aforementioned *Gesellschaftsmodell Großbaustelle*, conceived and directed by Stefan Kaegi¹⁶. The performance is part of the series *Staat 1-4*: together with other three plays, dealing respectively with the world of secret services (1: *Top Secret International*, 2016), the total control and digitisation of citizens' data (3: *Träumende Kollektive. Tastende Schafe*, 2017) and the realm of global economy as epitomized by the Davos Forum (4: *Weltzustand Davos*, 2018), *Gesellschaftsmodell Großbaustelle* was envisioned as a 'tool' to urge the public – which has to be considered here in the etymological sense of the term as an active part of the state organisation – to reflect on «the na-

¹⁶ A recording of a staging of the play (Vimeo 2018) as well as excerpts of the script in English (E-Flux 2019) can be found online.

ture of those powers whose separation used to structure the mechanisms of state control in the past» and «how these [...] are still able to regulate the critical impulses to transformation to which societies are nowadays exposed» (“Staat 1-4”).

As one can guess from the title, the stage setting – which occupies the whole theatre building with no distinction whatsoever between actual stage and audience – is structured, both figuratively and concretely, as a mega construction site, such as those deputed to the realization of public projects, which are often condemned to suffer delays, unforeseen trials and sometimes even to fail altogether, thus causing huge losses of public money. Precisely the reality of such mega construction sites with their own rules and functioning, which are unknown to the majority of people, is suggested by *Rimini Protokoll* as a ‘model’, i.e. as a plastic representation of contemporary society, dominated at all levels by ruthless mechanisms of competition and prevarication which, although they couldn’t have developed without a truly democratic system, now undermine it at its very foundation. In the performance, however, these mechanisms are simultaneously transformed into collaborative practices that do not lead to failure but rather to the construction of something that can be genuinely called public as it is has been realised by the public community, so that the term ‘Modell’ takes on a different meaning, that of a positive ‘exemplum’. *Gesellschaftsmodell Großbaustelle* can therefore also be interpreted as a contemporary ‘Produktionsstück’ which, in the wake of Heiner Müllers oeuvre¹⁷, intends to ‘show’ the operating conditions of the construction site as a (real and at the same time also utopian) mirror of society, albeit not only by means of mimetic representation but also by concretely (re-)enacting them on the stage through the labour – not only theatrical – of the “experts of the everyday” and even of the audience itself, so that in the end «the representation of the world [...] is replaced by its production» (Scherer 2018: 15).

That’s why the performance, just like the division of labour within a real mega construction site, foresees that the action – which can also be read as ‘Aktion’ in the Beuysian sense of the word – takes place simultaneously at nine “stations”, each of which concretises an essential aspect of the organisation of the mega construction site-system and is supervised by its

¹⁷ Echoed in the choice of the construction site as a setting as well as in the structure of the play are also some of Heiner Müller’s reflections on the need to renew theatre in the face of an increasingly scientific reality, in particular those contained in *Sechs Punkte zur Oper* (Müller 1997: 117-8).

own “expert of everyday life”, ranging from the illegal labourer to a real estate finance expert¹⁸. Moreover, the nine stations are so arranged as to recreate the structure of a real construction site, consequently allowing the interaction of one with the other; in the middle of the scene stands a huge crane, a metonymic instrument of panoptic control and direction of those «hidden choreographies» (Rimini Protokoll 2018: 37) that regulate the construction site’s functioning, thus embodying, as is typical in contemporary theatre focused on the working and production world, that invisible enemy that is the capitalist and particularly post-Fordist system (Schroeder 2014: 35). The capital, which in fact replaces the state, hence symbolically controls not only the “experts” who embody the microcosm of a mega construction site, but also the public that actively participates in the performance: the ‘spectators’ are in fact divided into nine groups, each of which begins its journey – and consequently the play – at a specific station, where they are not only invited to carefully listen to the professional and personal story of the respective expert, but also engaged in activities that reproduce, concretely or allegorically, the work field that is being “discursively explored”. Besides being transformed, as mentioned before, into a human smoke extraction system, participants are also asked to carry construction material – which will then be arranged by an another group – from one side of the stage space to the other, or to wear protective boxing helmets and simulate a fight¹⁹, hence evoking the no-holds-barred and sometimes

¹⁸ The following nine professionals act as “experts”: Sonja-Verena Breidenbach, real estate investment expert; Alfredo Di Mauro, engineer and building technology planner; Dieter Läßle, professor emeritus of urban development; Fang-Yun Lo, Chinese dancer who, in the play, takes on the role of a *Wandarbeiterin* (migrant worker); Jürgen Mintgens, construction lawyer; Marius Ciprian Popescu, Romanian labourer; Reiner Pospischil, pest control expert; Andreas Riegel, anti-corruption control manager at public and private institutions.

¹⁹ In the performance, the German term used to indicate the fight is ‘Kampf’, thus creating a clear reference to Marx’s *Capital*, where the idea of ‘Kampf’, in addition to being fundamental in the perspective of the famous battle of the working class against the capitalist entrepreneurs, also encapsulates the struggle of “free scientific inquiry” against economic private interests, which, in this case, can also be read as the battle of contemporary theatre against its prevailing economisation: « In the domain of political economy, free scientific inquiry meets not merely the same enemies as in all other domains. The peculiar nature of the material it deals with, summons as foes into the field of battle the most violent, mean and malignant passions of the human breast, the Furies of private interest» (Marx 2010: 10).

even beyond-legal battles that characterise tendering procedures of large public works; or even they are encouraged to bet on future trends in the real estate market around an imaginary roulette table.

Guided by the commands of the “experts”, who actually also become stage-directors of the micro-site they are in charge of, the audience members perform small tasks that require a physical effort and are at the same time urged to follow what is being told to them: on the one hand, they are induced into a situation of passivity while, on the other, their attention is focused, through the exploitation of the epic medium of biographical narration, on learning notions and pieces of information that are often hidden but actually reveal the true essence of those constructive – and also destructive – relationships that regulate the functioning of a mega construction site. The ‘audience-workers’ are thus consciously subjected to a condition that is in itself aporistic, which highlights the profound alienation caused by modern work and, concurrently, the “immateriality” of those jobs resulting from the transformations of the post-Fordist era (Lazarato 1998: 39). Such circumstance is not accidental but rather envisions a specific ‘Wirkungseffekt’ that, in the words of *Rimini Protokoll* themselves, is intended to be of «overload and stress» (Leibold 2018) and should act as an impulse for critical reflection.

The idea of alienation and passivity of the ‘working’ audience – puppets of the capital, which, not coincidentally, is embodied, as already mentioned, by a tall crane that stands in the centre of the stage and symbolically pulls all the strings – is also evoked by other aspects of the performance: not only do the individual groups move within the various stations as well as from one to the next in an absolutely precise and orderly manner without ever giving the idea of wanting to evade the tasks entrusted to them²⁰, but the whole play actually follows the principle of shift work, as emphasized by the siren that signals the moment when it is time to move on to the next station and make room to the next group, that is to say, the following shift. Thus, the structure of the performance not only echoes the Expressionist ‘Stationendrama’, thereby extending its meaning as a «dramatic staging of a multiple subjectivity» (Oehm 1993: 131), but also the functioning of an assembly line, where each group is called upon to fulfil its role, while

²⁰ This aspect, which has also been emphasised by some critics (Käppeler 2018; Leibold 2018), emerges especially thanks to the overhead view of the complete stage space provided by the recording of the performance; see, for instance, at minute 22:40 (Vimeo 2018).

remaining in the dark as to that played by their 'comrades' as well as even to the final product that is being collaboratively created.

However, since all nine groups work simultaneously, all kinds of traditional hierarchies between the different professions are overridden, hence giving equal right of expression to the labourer as to the big capital investor (Käppeler 2018); at the same time, by being embedded into the typical theatre situation, which «forms a whole made up of evident and hidden communicative processes» (Lehmann 2006: 17), the participants become both «involuntary promoter[s]» (Marx - Engels 1988: 222) and conscious subject of the mechanisms that regulate the so-called structure. This paradoxical situation is also reinforced – and, as will be seen, ironically eluded – in the finale of the performance, which sees all the groups reunited in a 'Vollversammlung', a sort of popular assembly where the “experts of the everyday” offer concrete proposals on how to improve the functioning of the mega construction site as well as the condition of the individual workers and also of society as a whole, exhorting those involved in its building and shaping to find points of mediation and conciliation between the various positions and interests at stake. It is only at this point that the final product of the labour of the participants is revealed: beside creating, as a matter of fact, the play itself, they also materially contributed to the construction of a brick and wooden shack, which could be metaphorically interpreted as the 'home' of a possible new model of collaborative society.

Beyond this – one might say: utopian – perspective, the finale can also be read as the point of crystallisation of a *Leitmotiv* that accompanies the entire play and that, although in a very different sense, finds its roots in Schiller's *Letters Upon the Aesthetic Education of Man*. Indeed, it is undeniable that the overall structure of the play reflects that *Zerstückelung* («splitting up») of man caused by the advent of modern society, as underlined in the famous 6th letter:

Then [...] enjoyment was separated from labour, the means from the end, the effort from the reward. Man himself eternally chained down to a little fragment of the whole, only forms a kind of fragment; having nothing in his ears but the monotonous sound of the perpetually revolving wheel, he never develops the harmony of his being; and instead of imprinting the seal of humanity on his being, he ends by being nothing more than the living impress of the craft to which he devotes himself, of the science that he cultivates. (Schiller 1910: 222)

Such alienation of the individuum brought about by the (proto-)industrial division of labour is however counteracted at another level: since *Gesellschaftsmodell Großbaustelle* also enacts a personification of labour, the unique and personal biographies of the “experts” do not remain a mere «living impress of the craft to which [they] devotes [themselves]» but rather become a form of participatory – as it is shared with the public – denunciation of the instrumentalising power of the capital²¹. Furthermore, the shifting of the groups through different workstations and tasks effectively removes – in the sense of a performative ‘Aufhebung’ – any kind of fragmentation of work and therefore seems to enable a symbolical recomposition of the lost unity of mankind. The fact that such recomposition takes place through a theatre performance where, as seen, the boundaries between the reification of the subject that originates because of modern work and the claim of a creative force, both aesthetic and social, inherent in it, are extremely labile as well as consciously overstepped, also seems to allude at the “reunifying” function of the instinct of play as postulated yet again by Schiller in his *Letters*: «The sensuous instinct wishes to be determined, it wishes to receive an object; the formal instinct wishes to determine itself, it wishes to produce an object. Therefore the instinct of play will endeavor to receive as it would itself have produced, and to produce as it aspires to receive» (*ibid.*: 248). In the simultaneous active and passive participation of the audience in the realisation of the performance, which has to be understood as a play in both senses, that is, as a theatrical representation and also as a playful emulation of work situations that are in reality anything but pleasant, the famous Schillerian dictum «man only plays when in the full meaning of the word he is a man, and *he is only completely a man when he plays*» (*ibid.*: 252) is thus realised, as long as “play” is intended as a working activity that contributes to the self-affirmation of the subject as an individual and as an equal member of the human community.

This playful-human aspect, which appears, at least at first glance, to confer dignity back to the workers as subjects (and not as objects), is also enhanced by the closing act of the performance, when another form of

²¹ This is particularly evident in the case of Alfredo Di Mauro, who recounts how he became the scapegoat for the failure of the new Berlin airport project: since he was in charge of the smoke extraction system, its – alleged, according to Di Mauro himself – malfunctioning eventually led him to be the one blamed for the huge delays in the opening of the airport, even if other problems were to be addressed.

artistic expression is added, namely dance²², as the participants are asked to imagine, in the wake of the already mentioned utopian sentiment that permeates the whole situation, the end of a working day at the construction site as a party with dancing and music: to crown their performative simulation of such a day, they are namely invited to dance to the rhythm of a music that blends techno beats with oriental melodies²³, whilst imitating typical gestures of manual labour such as shovelling, using a jackhammer and painting. This dance hence unites, as a sort of ironic *Gioca jouer*²⁴, play and manual activity, leading the participants to develop a 'Haltung' that is not so much 'kritisch' but rather 'emotional', which acts as a liberating catharsis.

Yet at the same time this closing act also ironically (in the Romantic sense of the word) questions the formative – as Schiller would say – value of such an experience. Indeed, as already pointed out, *Rimini Protokoll's* theatre does not in any way want to set itself up as a «moral institution» or endow the stage with its own «jurisdiction» (Schiller 1962: 92), for the spectators are neither to be thought as dwelling in a «state of minority» nor the theatre is to be seen a «healing institution», but rather as a «museum in which things and people seem to be elevated above frenetic causality» (Rimini Protokoll 2012: 160). Thus, as an interactive museum of modern labour under the aegis of post-capitalism, the performance reveals its true purpose: through participation in this choral but despite all autistic²⁵ dance, the participants in the performance should perceive on their own skin – since, as Kaegi himself emphasises, «what one experiences through the senses, one remembers differently» (Leibold 2018) – the glaring contrast between the dimension of *divertissement* with which labour is cloaked

²² Here, too, it is possible to discern a further reference to Schiller, namely to his reflections on dance in *Kallias, or, On the Beautiful*, where a «well performed English dance» is depicted as the «the most suitable emblem of the asserted self-freedom and the spared freedom of the other» (Schiller 1992: 56), as well as to those in the poem *Der Tanz*, which, in the second version of 1800, revives the main themes of the *Letters* (cfr. Ring 2022: 66-91).

²³ Ending the working day by dancing is, in fact, a traditional custom of Chinese workers who move from the countryside to the cities to find employment.

²⁴ Italian song and group dance by Claudio Cecchetto, where the lyrics consist of simple actions, such as to eat, to sleep and so on, that are to be carried out while dancing to the rhythm of the music.

²⁵ Note that the “autism” of mega construction sites is highlighted within the performance itself as one of their greatest problems.

in this final act and the contradicting principles and mechanism that often lead to painful consequences for the workers themselves, as earlier demonstrated by the accounts of the “experts of the everyday”²⁶, inherent in the mega construction site-system and, in general, in the condition of the (post)modern *homo laborans*. Through a distancing effect that ironically – and aporistically – takes place through emulative identification, the participants/workers/dancers are, however, in no way led either to become the subject of an aesthetic education or to experience *Mitleid*, but rather feel once more a cunning distress, thanks to which they are urged not only to observe «almost like an alien» (Bayraktar 2019) their own everyday life, but also to reconsider critically both the tendency towards the fusion of materiality and immateriality, reification and subjectivation of the individual, productive labour and creative play, which increasingly characterises contemporary reality and in fact represents nothing other than a new form of control by the capital (Lazzarato 1998: 41-43); moreover, they are invited to reassess their own possible role in the construction of a new social order, that is, their own role as ‘construction workers’ of society – as also stressed by the projection of the image of an anthill at the end of the performance²⁷.

In conclusion, it is therefore possible to read *Gesellschaftsmodell Großbaustelle*, as well as other works by *Rimini Protokoll*, as a ‘Theaterarbeit’ in the very sense of the word, i.e. not only as an exemplification of a particular theatrical practice, but as a performance that, through the blending of theatre and work, sheds light on the aporias inherent in both and, by extension, on the functioning – understood as a process itself of work and production – of our society. By transforming work into a play, a ‘game’ but also an act of acting, in which the audience takes part as a puppet moved by invisible strings, and at the same time making clear, through the support of the “experts”, how these strings do indeed correspond to precise rules of the organisation of work and post-Fordist production, *Gesellschaftsmodell*

²⁶ One should note, moreover, the contrast between the act of identification and mimetic performance typical of classical dramaturgy, as embodied by the final dance, and the epicism of the speeches of the “experts”, which act as a «demonstration» in Brecht’s sense (Brecht 1966).

²⁷ To what extent this effect, understood not so much as a moral *Wirkung* but rather as an ‘Aktion’ – in the political sense of the term –, can really be produced in an audience that comes from a left-wing culture and tends at times to feel already ‘enlightened’ on the issues at stake is difficult to say and would require an empirical analysis of the reception of the spectacle itself, which cannot be carried out here.

Großbaustelle only apparently leads to a synthesis of pleasure and work, of emotion and rationality; rather it creates a series of short circuits that circumvent the offer of a pre-packaged and harmonic solution and that instead of aesthetically educate the public, aim to *diseducate* it in order to «free [it] from the typical consumer [and classic spectator, A.G.] attitude» (Leibold 2018) and make him once again a real worker, i.e. the real producer of himself, of society and of meaning as well.

Works Cited

- Aristotle, *Περὶ ποιητικῆς* (4th cent. BCE), Engl. transl. *Poetics*, Ed. Malcom Heath, London, Penguin, 1996.
- Birgfeld, Johannes, "Black Tie. Ein Monodrama oder: Deliterarisierung des Theaters?", *Rimini Protokoll Close-Up: Lektüren*, Eds. Johannes Birgfeld - Ulrike Garde - Meg Mumford, Hannover, Wehrhahn, 2015: 36-56.
- Birgfeld, Johannes - Garde, Ulrike - Mumford, Meg (eds.), *Rimini Protokoll Close-Up: Lektüren*, Hannover, Wehrhahn, 2015.
- Brecht, Bertolt, *Die Straßenszene* (1938), Engl. transl. "The Street Scene", *Brecht on Theatre*, Ed. John Willet, New York, Hill and Wang, 1966: 121-9.
- Brogi, Susanna - Freier, Carolin - Freier-Otten, Ulf - Hartosch, Katja, "Arbeit und ihre Repräsentation", *Repräsentationen von Arbeit. Transdisziplinäre Analysen und künstlerische Produktionen*, Eds. Susanna Brogi - Carolin Freier - Ulf Freier-Otten - Katja Hartosch, Bielefeld, transcript, 2013: 9-31.
- Bronzini, Benedetta, "Il Lehrstück contemporaneo come performance immersiva: l'esempio berlinese di Rimini-Protokoll e Interrogang", *Between*, XII/23 (2022): 117-35.
- Dreyse, Miriam, "Realität und Theater – Das Politische bei Rimini Protokoll", *Politisch Theater machen. Neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten*, Eds. Jan Deck - Angelika Sieburg, Bielefeld, transcript, 2011: 131-45.
- Dreyse, Miriam - Malzacher, Florian (eds.), *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*, Berlin, Alexander Verlag, 2007.
- Fischer-Lichte, Erika, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, Tübingen/Basel, Francke, 1999.
- Haunschild, Axel, "Ist Theaterspielen Arbeit?", *Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution*, Eds. Franziska Schößler - Christine Bähr, Bielefeld, transcript, 2009: 141-56.

- Käppeler, Christine, "Kurz vorm Aufstand. Interview", *der Freitag*, 23/06/2018, <https://www.freitag.de/autoren/christine-kaeppler/kurz-vorm-aufstand>, online (last accessed 25.03.2023).
- Lazzarato, Maurizio, "Immaterielle Arbeit. Gesellschaftliche Tätigkeit unter den Bedingungen des Postfordismus", *Umherschweifende Produzenten. Immaterielle Arbeit und Subversion*, Eds. Toni Negri - Maurizio Lazzarato - Paolo Virno, Berlin, ID Verlag, 1998: 39-52.
- Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater* (1999), Engl. transl. *Postdramatic Theatre*, Ed. Karen Jürs-Munby, London/New York, Routledge, 2006.
- Leibold, Christoph, "Unter der Maske des Managers. Helgard Haug und Stefan Kaegi im Gespräch mit Christoph Leibold", *Theater der Zeit*, 3 (2018), <https://tdz.de/artikel/183420c2-5134-4762-8fca-98fbbfcbcb0>, online (last accessed 25.03.2023).
- Marx, Karl, *Das Kapital. Erstes Buch* (1867), Engl. transl. *Capital. Volume 1*, London, Lawrence & Wishart, 2010.
- Marx, Karl - Engels, Friedrich, *Manifest der Kommunistischen Partei* (1848), Engl. transl. "Communist Manifesto", *Economic and Philosophic Manuscripts of 1844 and the Communist Manifesto*, New York, Prometheus, 1988: 203-43.
- Müller, Heiner, "Sechs Punkte zur Oper" (1970), *Theater-Arbeit*, Berlin, Rotbuch, 1997: 117-8.
- Oehm, Heidemarie, *Subjektivität und Gattungsform im Expressionismus*, München, Fink, 1993.
- Pedullà, Carmen, *Il teatro partecipativo. Paradigmi ed esperienze*, Corazzano, Titivillus, 2021.
- Pewny, Katharina, *Das Drama des Prekären. Über die Wiederkehr der Ethik in Theater und Performance*, Bielefeld, transcript, 2011.
- Rimini Protokoll, *ABCD*, Ed. Johannes Birgfeld, Berlin, Theater der Zeit, 2012.
- Rimini Protokoll, *Staat 1-4*, Programmheft, HKW und Neues Museum, Berlin, 2018.
- Ring, Weijie, *Tanz in der Literatur. Zum kulturgeschichtlichen und ästhetischen Wandel in der Sattelzeit (1750-1850)*, Berlin/Boston, de Gruyter, 2022.
- Roselt, Jens, "Rimini Protokoll and Bürgerbühne Theatre: Institutions, Challenges and Continuities", *Performance Paradigm*, 11 (2015): 76-87.
- Scherer, Bernd, "Staat 1-4. Theater als Forum der Gegenwart", *Staat 1-4*, Programmheft, HKW und Neues Museum, Berlin, 2018: 6-26.
- Schiller, Friedrich, "Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?" (1784), *Schillers Werke. Nationalausgabe*, 43 Bde. In 55 Teilbänden-

- en, Bd. 20, *Philosophische Schriften. Erster Teil*, Ed. Benno von Wiese, Weimar/Stuttgart, Verlag Hermann Böhlaus Nachfolger, 1962: 87-100.
- Schiller, Friedrich, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* (1795), Engl. transl. "Letters Upon the Aesthetic Education of Man", *Literary and Philosophical Essays. French, German and Italian*, New York, Collier, 1910 (The Harvard classics, 32): 207-95.
- Schiller, Friedrich, *Kallias oder über die Schönheit* (1793), Engl. transl. "Kallias, or, On the Beautiful", *Fidelio*, 4 (1992): 53-56.
- Schroeder, Stefan, "Kein Weberaufstand. Arbeitswelten im Drama des 21. Jahrhunderts", *Kritische Ausgabe*, 27 (2014): 35-38.
- Shin, Na-Young, "»Wenn wir den Narzissmus verspürten, unendlich werden zu wollen, müssten wir das Medium wechseln!« Ein Gespräch mit Helgard Haug und Daniel Wetzel von Rimini Protokoll", *Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution*, Eds. Franziska Schößler - Christine Bähr, Bielefeld, transcript, 2009: 127-37.

Sitography

- "Staat 1-4", *Rimini Protokoll*, <https://www.rimini-protokoll.de/website/de/project/staat-1-4> (last accessed 18.03.2023).
- Bardi, Ugo, "The Rimini Conference on Oil Depletion: a lost Opportunity", *ASPO Italia*, 07/11/2005, <https://www.aspoitalia.it/index.php/articoli/archivio-articoli-inglese/65-the-rimini-conference-on-oil-depletion-a-lost-opportunity>, web (last accessed 24.03.2023).
- Bayraktar, Mesut, "Theater des Unbehagens statt Reality-Show", *stil-bruch*, 19/08/2019, <https://blogs.taz.de/stilbruch/2019/08/19/theater-des-unbehagens-statt-reality-show/>, web (last accessed 24.03.2023).
- E-Flux, "Society under Construction", <https://www.e-flux.com/architecture/overgrowth/282655/society-under-construction/>, web (last accessed 31/03/2023).
- Fiorentino, Francesco, "Abecedario dei Rimini Protokoll", *alfabeta2*, 15/03/2014, <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/text/abecedario-dei-rimini-protokoll>, web (last accessed 25.03.2023).
- Krumbholz, Martin. "Anders als die Ameisen", *Nachtkritik*, 12/05/2017, https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=13988:gesellschaftsmoedel-grossbaustelle-staat-2-rimini-protokoll-duesseldorf&catid=89&Itemid=62, web (last accessed 25.03.2023).

Vimeo, "Gesellschaftsmodell Großbaustelle", 2019, https://vimeo.com/274536717?embedded=true&source=vimeo_logo&owner=11403293, web (last accessed 31/03/2023).

The Author

Alessandra Goggio

Researcher (RTDa) in Modern German Literature at the University of Bergamo. Her research interests include contemporary German literature, the theory of the literary field and its representation in literary fiction, and the relations between literature and other media. She is author (with C.M. Buglioni, M. Castellari and M. Paleari) of the textbook *German Literature. Eras, genres and intersections* (2 vols., 2019) and of the monograph *Der Verleger als literarische Figur. Narrative Konstruktionen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* (2021).

Email: alessandramaria.goggio@unibg.it

The Article

Date sent: 31/03/2023

Date accepted: 31/07/2023

Date published: 30/10/2023

How to cite this article

Goggio, Alessandra, "All the world's a mega construction site: *Rimini Protokoll's* Gesellschaftsmodell Großbaustelle", *Representations of Work in Literature and Visual Culture*, Eds. R. Calzoni - V. Serra, *Between*, XIII.26 (2023): 89-107, <http://www.Between-journal.it/>

On the Epic of the Collective: Erik Reger's *Union der festen Hand* (1931)

Francesca Goll

Abstract

The present contribution intends to investigate Erik Reger's positions on the relationship between culture, literature and the industry – including its technological advancements and its influence on the workers as individuals – by scrutinizing several different sources. Reger, who was a journalist and later editor and director of the Berlin based newspaper *Der Tagesspiegel*, has written numerous articles on the subject and his archive is kept at the *Akademie der Künste* (AdK) in Berlin. By drawing on reviews, archival materials and writings, this article will highlight Reger's specific position and relate it to Sergey Tretyakov's pamphlet "The Biography of the Object" (1929).

Keywords

industrial literature; Ruhr; Weimar Republic; Tretjakov; Erik Reger; Mining

On the Epic of the Collective: Erik Reger's *Union der festen Hand* (1931)

Francesca Goll

1.

In an article published in 1929 – and reprinted in a comprehensive collection of his writings edited by Erhard Schütz more recently – with the programmatic title “Industrieviertel und Zeittheater” (Reger 1993: 88-94) Reger argues for leaving behind the traditional forms of «Gesellschafts- und Bildungstheater» (*ibid.*: 88) and for the development of new forms of theatre, more apt to embrace the wake of a new time. He states:

Es gibt kein Gebiet in Deutschland, das mehr Anfang, mehr Gegenwart wäre als das Industriegebiet an der Ruhr. Kein Gebiet, in welches das abgewirtschaftete, vergreiste Theater weniger hineinpaßte. Kein Gebiet, in dem eine Kunst mit fertigem Gesicht isolierter dastünde. (*Ibid.*: 88)

Reger identifies specific characteristics of the vast industrial landscape by the Ruhr and auspicates that the technological and economic developments shall be accompanied by a renewal of cultural and artistic forms. A few years earlier, in 1922, Egon Erwin Kisch had visited the area and described Essen in *Der rasende Reporter* (1925) in very gloomy terms, which stand in stark opposition to Reger's attitude:

Immer dunkler tönt sich das Grau der Häuserwände, immer dunkler, und bald sind sie beinschwarz. Nackte, kahle, rußige Ziegelmauern unendlicher Fabriken und unendlicher Arbeitshöfe sind die Seitenkulissen der Straßen, das Balkengewirr eines Förderturmes und Schlotte von ungeahnter Breite mit eisernen Wendeltreppen an der Außenseite und ein unmutiger Himmel sind ihr Hintergrund.

Nirgends eine Zierde, nirgends ein Schmuck, außer dem Kuppelturm des Verwaltungsgebäudes, einem Mausoleum gleich. (Kisch 1925: 73)

In his sub-chapter dedicated to Essen with the title “Das Nest der Kanonenkönige: Essen” Kisch’s sardonic tone is not to be overread: a gloomy industrial province revering generations of Krupp family members, who have fueled warmongering world-wide. Nonetheless, Kisch overlooks significant developments taking place in Essen in the very same year. As Andreas Rossmann stresses in his afterword to the latest edition of Reger’s *Union der festen Hand*, in 1922 the city of Essen and the specifically founded Museum Association acquired equal shares of the pioneering collection of contemporary art patron and philanthropist Karl Ernst Osthaus (Rossmann 2022: 623-638). The Folkwang Museum in one fell swoop to an internationally acclaimed house which Paul J. Sachs, one of the seven founders of the Museum of Modern Art (MoMA) in New York, raved about as «the most beautiful museum in the world» after his visit in 1932. In 1927 the stage designer Heinz Heckroth, the choreographer Kurt Jooss and the opera director Rudolf Schulz-Dornburg founded the Folkwang School of Music, Dance and Speech (Rossmann 2022: 627). United with the University of Applied Sciences for Design the following year, this institution formed influential artists and choreographers as Anton Stankowski, Agnes Giebel, Pina Bausch, Jürgen Prochnow and Frank Peter Zimmermann.

Although this marked a significant step in the direction of strengthening the arts in an industrial region, the relationship between the arts and the industrial estate still remained fragile: when in 1927 Bertolt Brecht, Kurt Weill and the film director Carl Koch visited the Ruhr area with the idea of developing a multimedia theatre project called “Ruhrepos”, the cultural minister of the region suddenly aborted the planned industrial opera house, justifying it with rising costs. Despite this failed attempt, Reger continued to vocally advocate new forms of art for the Ruhrgebiet, demanding that the theaters should not only represent but also be located in the very places where the labour force lives and works. The «Kunst mit fertigem Gesicht» named in the article quoted above, refers, so Reger, to values which no longer apply, they are long overcome:

Dieser Teil [der Werktätigen], der tagsüber im Büro und Betrieb die harten Wirklichkeitsanforderungen des Wirtschaftslebens an sich verspürt, will sich abends keinen blauen Dunst aus Regionen vormachen lassen, die nie existiert haben, oder deren Grundlagen sich längst verschoben haben. Werte, die dem romantischen Bildungsideal

entspringen und den Widerspruch zwischen Schein und Sein verschärfen, sind deplaziert. Werte, die der heutigen Lebensform entstammen und das primitive Kollektivgefühl nicht mit privaten Gefühlen und Ausnahmezuständen verfälschen, sind notwendig. (Reger 1993: 92)

One aspect certainly affecting the «heutige[n] Lebensform» is the rising advent of technology, which has in different ways played out on the workers' routines, both with regard to industrial mechanization and innovation processes, and in relation to an acceleration of the rhythm of life and work. Reger does not partake in the veneration of technology, he is aware of the advantages it brings, but also fears its effects of the individuals.

In a different article published in 1929, Reger addresses the relationship between technology and poetry in very sharp terms, arguing that the introduction of new terms and vocabulary does not suffice to capture the process of innovation, as well as the emerging new worldview. The totality of a technical world calls for a new literary totality and he names Hanns Küpper as example for the type of poetry he has in mind. The worker has, so Reger, long served as cliché for different types of poetry:

Wenn eine Lyrik, die nach dem an allen Mittelschulen eingeführten ästhetischen Leitfaden arbeitet, den Industriearbeiter zum Anlaß eines Gefühlsergusses nahm, so mußte sie zugleich, bei allem Naturalismus der Motive, eine idealistische Färbung annehmen. Sie strebte von Mitleidsdichtung und sentimentaler Armeleutepoesie über die doktrinäre Klassenkampfesinnung hinweg wieder zum ethischen Gefühl hin und endete zwangsläufig in Ekstasen von Menschenverbrüderung und Völkerbefreiung. Nur die Achtung vor der artistischen Substanz hält uns heute noch und vielleicht schon morgen nicht mehr davon zurück, Dehmels Verse vom Arbeitsmann, dem, um frei sein, wie die Vögel sind, nur die Kleinigkeit Zeit fehlt, verlogen zu nennen. (Reger 1993: 126-130 (128))

«Economy, technology, industry, all very much in demand, all very modern, we're going along with it, we're really not backward»¹, was how

¹ Reger published the article „Maschinenwelt und Gartenlaubenromantik“ under the pseudonym Heinz Lamprecht in the journal *Der Scheinwerfer* in April-May 1930. The most significant articles have been reprinted by Erhard Schütz and Jochen Vogt in 1986 (Reger in Schütz, Vogt 1986: 42-46).

Reger ironically described the literary attempts of his contemporaries in 1930, who were dealing with a theme that was fashionable in the Twenties and at the beginning of the Thirties. What was considered «modern», at the time, was the reference to the motif of technology, but upon a closer look it becomes evident that this was not entirely new: just like the representation of the production sphere, technology also belonged the subject matter of naturalism, as well as to the early – and – working-class literature of expressionism. What was different, though, is the fact that while naturalism and early expressionism were reacting, challenging or, at least, observing, the emergence of modern industrial societies, the literature of the 1920s and 1930s is tied to a very advanced form of capitalist society. Within the Weimar Republic, new forms start to develop, which attempt to respond to an increasingly industrialized and technological society. These partly very divergent approaches can be subsumed under the umbrella term *Neue Sachlichkeit*, which despite all differences still had a number of common traits, such as the turning away from a psychological focus and towards social issues, creating typical figures with an exemplary function, describing work processes as precisely as possible and revealing the grievances in the working sphere, assessing literary forms according to their utility value and oscillating between technological exhilaration and disillusionment. This is the context within which Reger is active: he advocates new forms and sharply criticizes those attempts, some made by fellow journalists as Heinrich Hauser, who enthusiastically embrace technology in anthropomorphic terms².

Besides those attempts, there was a very partisan left-wing literature targeting the representation of everyday proletarian life, as Ludwig Turek's autobiography *Ein Prolet erzählt* (1930), Hans Marchwitza's *Schlacht vor Kohle* (1931) and *Walzwerk* (1932) or still Willy Bredel's *Maschinenfabrik N. und K.* (1930). Those novels describe the everyday life of the industrial worker, the hand movements at the workbench, the assembly line, the accidents, the strike movements and mostly draw on their authors first-hand experiences. The industrial enterprise is viewed from the workplace. However, while there are significant overlaps between Reger's approach and this type of novels, this factual literature follows a political agenda, it's a party literature which simplifies much more complex relations. In an openly polemic article published in the *Dortmunder General-Anzeiger* in January

² Cf. his articles published in spring 1928 in the series „Mensch und Maschine“ in the *Frankfurter Allgemeine Zeitung*.

1931, Reger summarizes his criticism to the party literature, underlining that, despite its facticity, it manages to eschew reality:

Wären die Kapitalisten und die Machtorgane so einfältig brutal und so sadistisch wie sie in den sogenannten proletarischen Romanen geschildert worden, so wären sie längst erledigt. Diese Schilderungen verhalten sich zur schwierigen Realität ungefähr so wie die an Drähten gezogenen Ziele auf Schießübungsplätzen sich zur faktischen Beweglichkeit lebender Heere verhalten. (Reger 1931: 9-11 (10))

While his position against left-wing party literature is unforgiving, Reger is equally harsh to the literary attempts made by the workers themselves, the Arbeiterdichter. In the same piece quoted above, published in *Der Scheinwerfer* in 1930, he sharply criticizes the Arbeiterdichter by ridiculing their lyric attempts: «Eichendorff als Mechanikus. Es schienen so golden die Sterne, am Fenster ich einsam stand und hörte aus weiter Ferne Maschinenlärm im Land» (Reger in Schütz, Vogt 1986: 43). For him, as he argues elsewhere³, this is grotesque, since the poets are led by the naïve assumption that the industrial boom has destroyed the sentiment for the beauty of the fine arts. In his programmatic essay “Die publizistische Funktion der Dichtung”, published in March 1931 in the *Dortmunder General-Anzeiger*, he self-declares his own passage «vom Poeten zum Publizisten», «vom privaten Stoff zum öffentlichen Thema». Literature and art need to take up an enlightening function: «Wenn der Künstler überhaupt noch eine Funktion hat, so kann es nur eine publizistische, keine poetische sein» (Reger 1931: 14).

2.

Reger's understanding of literature as a secondary, or rather follow-up function, to his main journalistic activities, as well as the merging of the two aspects, can be easily detected in his novel *Union der festen Hand* (1931). The novel was published by Rowohlt and covers 588 dense pages – some of those, just to testify to the merging of genres, are slightly modified versions of his own articles and journalistic contributions. His novel is dedicated «Dem deutschen Volke», the same exact wording as the inscription on the

³ Fritz Schulten ten Hoevel (Erik Reger): „Literatur der komischen Käuze“, in *Der Scheinwerfer*, April 1931.

architrave above the west portal of the Reichstag building. The patriotic slogan expresses the book’s aspiration to represent all citizens, which are in the course of the novel addressed as *citoyens*, testifying both to his understanding of literature as actively partaking in the social restructuring, as well as homage to the Enlightenment. The novel provoked a very vivid and controversial response. Carl Zuckmayer awarded Reger (and Ödön von Horvath) the Kleist-Preis and, as Rossmann’s carefully researched afterword reports, in his laudatory speech he attested to the novel’s sociological meticulousness and to the author’s ability of portraying spiritual and physical conditions with almost biological fidelity and impartiality (Rossmann 2022: 632). The reviews by the leading left-wing and liberal intellectuals gave a differentiated and overwhelmingly positive picture of opinion. Alfons Goldschmidt proclaimed *Union der festen Hand* in the newspaper *Weltbühne* to be the «best German industrial novel». Ludwig Marcuse, in his long and insightful review praised it as a «highly significant event in post-war writing» and Ernst Weiß described it as a «factual novel of unusual format». The Austrian intellectual and communist Ernst Fischer was also enthusiastic:

Das ist das große, immer wiederkehrende Leitmotiv des Romans: der Sieg der Maske über das Wesen, der Phrase über das Leben, der Illusion über die Wirklichkeit. [...] Eine Geschichte der Phrasen und Schlagworte, die seit 1917 wirksam waren – das ist dieser Roman. Aber er ist auch noch mehr; er ist das erste, große, unverlogene Epos der deutschen Industrie, die schonungslose Darstellung ihres äußeren Aufstiegs und ihres inneren Zusammenbruches, in Röntgenaufnahmen ein Film des deutschen Kapitalismus. (Fischer 1931, AdK, Erik-Reger-Archiv, 224)

What Fischer partly refers to in his emphasis on «Phrasen» and slogans is Reger’s incessant polemic against culture as media and propaganda establishment. In the novel, he ridicules the work-loyal after-work decorators, such as the Christian working-class poet Christoph Wieprecht, as well as the travelling reporters, as Kisch or Heinrich Hauser, who fall for the industry’s staging and are incapable of sharp vision. They are represented as the duped cheap suppliers of the information industry. In the end, apart from the main figure of the disillusioned, lone wolf worker Adam Griguszies, all that remains is the press spokesperson – drawn in a markedly grey way – who sits at the centre of information production and analysis. For readers who expected political handouts or a positive outlook, the

novel was disappointing, because it drew an almost totally closed world of self-deception and propagandistic illusion, of dangerous retardation and negligent illusion of the future.

Despite the positive reception, the novel's success was more political and literary than commercial. In 1946 the novel was reprinted by Aufbau: Johannes R. Becher, president of the Kulturbund, pushed for the reprint of several novels in the immediate post-war years. In an interview he stated:

Es wird in Kürze im Aufbau-Verlag eine größere Anzahl schöngeistiger Werke erscheinen, darunter der Roman *Stalingrad* von Theodor Plivier, neue, bisher unveröffentlichte Gedichte Gerhard Hauptmanns, der Roman *Verwandte und Bekannte* von Willi Bredel, Adam Scharrers *Maulwürfe*, eine Neuausgabe von Heinrich Manns *Der Untertan* und Erik Regers *Union der festen Hand*. Somit ist ein Anfang gemacht, der Literatur die geschichtliche Rolle zuzuweisen, die ihr bei der geistigen Neugeburt unseres Volkes zukommt. (Becher: 1945, AdK, Erik-Reger-Archiv, 224)

While in his preface to the new edition Reger states that the first edition of 1931 enjoyed the echo he wished for when he wrote it, in the end the two editions were printed in ten thousand copies of which just under eight thousand were sold. Reger the antifascist, once again, was trapped between the new political fronts: he opposed the forced unification of SPD and KPD and was rapidly declared a political enemy in the Soviet occupation zone (DDR after 1949). The novel hence fell into oblivion on both sides of the Iron Curtain: in the DDR because of the anti-communist standing of its author and in the BRD because it critically commented on the industrial and economic boom. In 1965 Jost Hermand wrote an influential article which marked the beginning of a phase of rediscovery of Reger's novel. Hermand wonders why the novel has received so little attention and formulates his assumption:

Man fragt sich, wie es dazu kommen konnte? War das Antifaschistische inzwischen veraltet, oder empfand man das andere Thema des Romans, die ideologische Massenbeeinflussung von Seiten der führenden Wirtschaftskreise, nicht mehr aktuell genug? Mit der nötigen Ehrlichkeit kann man beide Fragen nur mit „nein“ beantworten. Der eigentliche Grund dieser Nichtbeachtung liegt wahrscheinlich in der unbestechlichen Sachlichkeit dieses Buches, das sich nicht in den Dienst einer bestimmten Weltanschauung einspannen läßt. Die *Union der festen Hand* fiel daher in die Kategorie der „unbequemen

Literatur,“ in der man so manche Größen der späten zwanziger Jahre eingesargt hat, um sich nicht in den gängigen Alternativen beirren zu lassen. (Hermand 1965: 113)

He argues, in somewhat hyperbolic terms, that the 1920s have been retrospectively hyped as a wild, hedonistic and mostly merry decade of expressionists, dadaists and bohemians, while the more engaged authors, as Ernst Toller (*Hoppla, wir leben!*, 1927), Arnold Zweig (*Grischa*, 1927), Ludwig Renn (*Krieg*, 1928), Hermann Broch (*Die Schlafwandler*, 1931/32), the early Ödön von Horváth or Reger, have been largely disregarded. What Hermand implies here is a growing distance between political and literary matters, along the lines of Oscar Wilde’s famous statement about Zola: «Zola sits down to give us a picture of the Second Empire. Who cares for the Second Empire now? It is out of date. Life goes faster than Realism» (Wilde, 1954: 931).

Probably the most important question arising in this context concerns the literary representation of those seemingly anonymous complexes of reality hidden behind the expression «modern economic world». Is the novel, which has largely dealt with single individual characters, at all capable of representing collective enterprises of sorts? A quick flashback into the history of the industrial novel shows that the narrative form and the stylistic devices in the Twenties and Thirties, in Reger’s time, are still tied to the tradition of bourgeois realism: focused on the individual, increasingly aware of the group, but as yet ignoring the masses. The narrative perspective plays a crucial role, the options appear to be two: either a perspective from above, hence through the lens of the employer, or a view from below, recounted by the employees. The first type was much more popular, since it allowed to fuse the industrial novel with a family saga, whereby the generational unfolding of the family stands in the foreground, while the business matters increasingly fade into the background. The specific newness of modern large-scale industry, namely the concentration of capital and thus the growing anonymity of economic and political power, remains largely unacknowledged even in such works, which try to tie the depiction of industrial contexts to specific places, rather than families. Bernhard Kellermann’s *Stadt Anatol* (1932) is set in a Rumanian city and recounts, partly in a very humorous way, the workings in the oil industry, while Dierck Seeberg’s novel saga *Die Metallstadt* (1924-30) covers different labour environments in the Ruhr area, whereby each novel focuses on a specific context: *Die Unterstadt* (1930) with mining, *Die Zwischenstadt* (1927) with small agents and people working in offices, and *Die Oberstadt*

(1927) focusing on the industry and its most influential figures as Kirberg, Thyssen and Krupp. Seeberg too, in *Die Oberstadt*, fails to distance himself from these individual figures and to portray a «type», who stands for much more than just himself. Even these authors are still tied to bourgeois group ideas, instead of envisaging the supra-individual dimension of this world: the increasing mechanization of work processes, the impact of mass media, the internal erosion of previous liberalism and the increasing alienation of humans from their pre-industrial living conditions. This is precisely the point, it seems to me, where Reger sets a completely new standard. In *Union der festen Hand*, for the first time, an attempt is made to present the collective in a collectivist way, and to do so as objectively as possible, in that Reger sticks purely to the organisational, the mechanical and the apparatus-like aspects.

He is neither concerned with the senseless, excessive juxtaposition of figures and episodes, nor with a false idealisation of the collective, but with the uncannily perfect apparatus behind it: the «Union der festen Hand». Reger constructs the novel in five stages, structured along the main political and economic events between 1918 and 1929: collapse, revolution, inflation, stabilisation and world economic crisis, whereby he places the «Bericht des Generalanzeigers», hence the press report in the newspaper, as the «official» interpretation at the end of the first four chapters, leaving only the conclusion – the victory of the Nazis – to the readers' power of thought. The author makes use of an exemplary episodic technique through which certain political or social constellations are illuminated in a flash. One of the most convincing is found right at the beginning: the unexpected visit of Emperor Wilhelm to the *Geschoßdreherei III* in the summer of 1918, during which «embarrassing» incidents strike the already insecure emperor a severe blow. Other constructed but “typical” scenes are a supervisory board meeting, a factory owners' breakfast, a workers' wedding, a workers' and soldiers' council meeting, a strike procession, the description of certain work processes and other recurring routines from the factory milieu. The crucial point is that Reger avoids any inner sympathy in these scenes and strictly adheres to the boundaries of the real circumstances. He delivers a cross-section in which the decisive factor is not the narrative setting but the uncovering of the economic driving forces. To make this intention even clearer, he opens the novel with «instructions for use», warning the «user» of this work not to be deceived by the fact that this book is described as a novel on the title page: «Gebrauchsanweisung. 1. Man lasse sich nicht dadurch täuschen, dass dieses Buch auf dem Titelblatt als Roman bezeichnet wird» (9). With regard to these instructions Hermand's

otherwise very lucid and detailed analysis overlooks an aspect which, it seems to me, is crucial: the influence of Sergej Tretjakow's pamphlet "Biography of the Object".

3.

On 12th October 1931, shortly after the publication of his novel, Reger receives a letter by Annemarie Ittmann, living in 8, rue Philippe de Champagne, XIII arrondissement, Paris. She writes on behalf of Ilja Ehrenburg, whom she does background research for, stating that she is currently seeking information «über die Herren Hugenberg, Flick, Bosch, Petcek und Jakob Goldschmidt» (Adk, Erik-Reger-Archiv, 55). In particular, she seeks insights into their relationship to Russia, as well as personal details about them. Ittmann has read *Union der festen Hand* and raises a few questions:

Die *Union der festen Hand* [handwritten, no italics in the original, F.G.] habe ich übrigens mit sehr viel Freude gelesen. Da ich nun aber auf diesem Gebiet unwissender bin als vielleicht der Durchschnitt, habe ich zwar Menschen wie Krupp etc. Hugenberg, Kirdorf, Duisberg herausgefunden; finde mich aber mit dem anderen schlecht zurecht. Können Sie mir da helfen? Kann ich das, was Sie bezgl. Hugenberg-Hachenpoot sagen als Dokumentation verwenden, besonders die Programmrede und den Unterrockausspruch bei der letzten Generalversammlung. Hugenbergs Weggang soll, wie mir vielfach gesagt wurde, auf eine Unterredung Stresemanns bei Krupps zurückzuführen sein daher auch sein besonders starker Hass gegen Stresemann. Des Weiteren: Wo hat Hugenberg nach dem Ausscheiden von Krupp gelebt und welche Rolle spielt er in den Fragen der Ruhrbesetzung? Desgleichen liegt mir an den Bedingungen, unter denen bei den verschiedenen Herren gearbeitet wird. (Adk, Erik-Reger-Archiv, 55).

Ittmann treats *Union der festen Hand* as a *roman à clef* and is looking for the right combination in order to decode the text. She is certainly aware that Reger (actually Hermann Dannenberger) had detailed insights and the greatest expertise, having worked as a technician, accountant, balance sheet critic and press officer at the Krupp-Werke until 1927. Her long letter consists in a series of questions about prominent figures in the Ruhr industry, she asks for further bibliographical indications and quite cheekily ends by auspicing a quick answer: «Und wenn Sie mir bezgl. der übrigen Fragen helfen und bald Antwort schreiben würden, wären Ihnen Herr Ehren-

burg und ich besonders dankbar» (*ibid.*). Reger does not reply to her letter, a few weeks later she writes him a short note, he answers that he never got the original letter and therefore she sends him a copy of it. His answer, dated 17th November 1931 is very insightful, both with regard to the way he works and to his poetics:

Sehr geehrte Frau Ittmann,
ich nehme an, daß Herr Ehrenburg Verständnis dafür haben wird, wenn ich ihm sage, daß ich ein peinlich genaues und intimes Material, das ich in jahrelanger persönlicher Arbeit gesammelt habe, nicht für fremde Zwecke zur Verfügung stellen kann. Es würde Sie auch nichts nutzen, wenn ich Ihnen den Weg angäbe, auf dem ich dieses Material gesammelt habe, denn dieser Weg ist für Sie nicht bestreitbar. Ohne die lebendige Gegenwart der Dinge, ohne ihre lebendige Anschauung hilft das beste Material nichts. Ich sage Ihnen das offen und nehme keine Zuflucht in Ausreden. Eine kleine Berichtigung noch hinsichtlich der „Union der festen Hand“. Zwar habe ich dokumentarisch gearbeitet, aber die Namen sind keine einfachen Decknamen für lebende Personen, sondern selbstständige Inkarnation industrieller Typen, die aus den wirklichen Vorbildern herauskristallisiert wurden. (Adk, Erik-Reger-Archiv, 55)

Reger highlights Ittmann's crucial misunderstanding, while temporarily making his procedure explicit: his material is drawn from real observation and expertise throughout his years of employment at Krupp, but his literary transposition goes far beyond the individual figures of the entrepreneurs. Quite opposite to that, *Union der festen Hand* highlights the extent to which individuality is swallowed by the dynamics governing labour relations within the large-scale industrial sites. In that sense, Ehrenburg and Ittmann completely misunderstand the novel: its aim is not representing the roles and workings of these influential figures, but rather showing the relations within these contexts by exemplifying specific "types" of figures, which retain its validity in any other equivalent context. Reger's answer clearly recalls the poetic vision of the Soviet avant-gardist Sergej Tretjakow, who claimed the necessity for new visions and new forms facing the radically new society inaugurated with the Bolshevik Revolution. The novelty of the details, conditions and processes, so Tretjakow, must be described and must not disappear in the retracing of known older things. What the fighters and the struggles of socialist industrialisation and collectivisation were really like and in what world-historical circumstances they stood could not be determined by world-historical recollections alone.

New industrial policies imply new labour relations, which call for new artistic forms. The epoch-comparative representation of the new object required the meticulous research of the new social facts and relations, the inclusion of all units of socialist activity, in order not to take the contemporary phenomena for mere side pieces of older phenomena (Mierau 2007: 9).

In the first issue of the journal *Nowy LEF*, Viktor Schklowski summarises the procedure at the end of his essay as follows:

One must learn to write correspondences, chronicles, essays, feuilletons, short stories, theatre reviews, sketches of milieus, and also that which replaces the novel; that is, one must learn to work towards the future, towards the form that you must create yourselves. Teaching people literary forms, that is, teaching them how to solve problems instead of mathematics – that is stealing from the future and breeding banalities. (Schklowski 1927: 33) (my own translation)

This focus on finding a new form, as well as on the merging of literary genres, recalls Reger's observations voiced in the articles written just a few years after the *Nowy LEF* publications. More than that, when Reger states in his letter to Ittmann and Ehrenburg that his material, even if they had it, would be of no use to them, verges on the idea that «dead» material resulting from indirect sources is useless: it is necessary to have first-hand experience and to then abstract from there. The starting point, for Reger as much as for Tretjakow, is the real, lived observation – not observations from the vantage point of visitors (which is what Reger reproaches, for instance, to Kisch), but from the vantage point of within, of someone working there in whichever function. This requires, firstly, the practical cooperation of the writer and, secondly, a long-term continuity and renewal of contact with the explored regions. In the Soviet context, for Nikolai Tikhonov or Vladimir Lugovskoy, the Central Asian Soviet republics became a space of discovery of new facts and circumstances at the turn of the decade. Valentin Katayev, Marietta Shaginyan, Ilya Ehrenburg, Alexander Besymensky, Ilya Zelvinsky went to the large construction sites of the first Five-Year Plan. Tretjakow himself worked this way, too. In the discussions about new forms of literature, two main aspects come to light: on the one hand, it is a question of determining the working method and the social competence of the writer, while on the other hand, the increased inclusion of memoirs, experience and travel reports, diaries, letters etc. imply a redefinition of what literature is, ultimately promoting an expansion of the concept of literature. The mentioned merging of genres takes Reger's

own poetic one step further: while Reger argues, as discussed above, that if at all, the artist's function is «publizistisch» and not poetic, thereby maintaining a distinction, the Nowy LEF advocates a renewed understanding of literature and poetry, so as to include different types of texts.

One of the most striking aspects of *Union der festen Hand* are the instructions for use, which give away much of its author's poetic. His four instructions mark a progression from a provocative genre statement about the novel and its role (points 1 and 2) to its effects on the readership (points 3 and 4). The first point introduces the genre question by addressing the tension between reality and fiction: «1. Man lasse sich nicht dadurch täuschen, dass dieses Buch auf dem Titelblatt als Roman bezeichnet wird» (9). What Reger implies is that it is all real, nothing has been invented – and in order to address the reader's objections to that, he continues: «2. Man beachte, dass in diesem Buche nicht die Wirklichkeit von Personen oder Begebenheiten wiedergegeben, sondern die Wirklichkeit einer Sache und eines geistigen Zustandes dargestellt wird» (9). This is the indication which Ittmann (and possibly Ehrenburg) overlooked: Reger draws from real facts and figures, but then constructs representations of it which are typologies, models which are valid beyond the exact setting they originate from. Nonetheless, the relationship between reality and fiction is further complicated by the next indications, which highlights the extent to which the two aspects are merged:

3. Wenn man in den Reden einzelner Personen Stellen findet, die besonders unwahrscheinlich klingen, so hat man es mit tatsächlichen Äußerungen führender Geister der Nation zu tun, oder wenigstens mit Gedankengängen, die auf solche zurückgehen. (9)

Here, he emphasizes the extent to which his novel draws on reality by stating that, in fact, reality is much more «unwahrscheinlich» than fiction can ever be. The oddest and unlikeliest statements are those derived from speeches, statements or at least positions voiced by some among the most influential figures in the country. While up until here he played with the opposition between real and imaginary, in the second part of this instruction, he mentions the reasons why he decided not to highlight those quotations:

- a) weil es das Auge stören würde;
- b) weil der Leser sich angewöhnen würde, darüber hinwegzusehen;
- c) weil der Leser sich vorzeitig einbilden würde, diese Stellen von

selbst erkannt zu haben. (9)

These three arguments are of different nature: the first one is aesthetic, the second one verges on the readers habit of overlooking reality and the third one on their blind ambition to recognise the passages in advance. In all three cases, the function of those quotations remains ineffective, as the readers are distracted either by their different formatting, or by their reality. Instead, as Reger highlights in his last instruction, he calls for an active and participative readership:

4. Man beachte, dass in diesem Buch fünf Stationen durchlaufen werden, und bemühe sich, die Zahnräder des Getriebes zu erkennen. Der jeweilige Haltepunkt wird auf den ersten vier Strecken durch den „Bericht des Generalanzeigers“ kenntlich gemacht. Bei genauer Befolgung dieser Anleitung wird es dem Leser möglich sein, nach der fünften Strecke den „Bericht des Generalanzeigers“ selbst zu schreiben. (9)

In the best case, in the course of the novel the readership acquires the capacity of a clearer outlook, which enables them to formulate the last report themselves. Unlike the traditional novel, which filtered the complicated interactions of manifold social groups through the impacted psyche of a single character, Reger’s poetic resounds Tretjakow’s object biography, which promotes a kind of anti-Bildungsroman focusing not on psychological consistency, but on people who are declined by a variety of production processes. If the traditional novel was held together by the hero, the biography of the object is held together by the act of labour. Both Reger and Tretjakow, as well as, a few years later, Walter Benjamin in his essay *Der Autor als Produzent* (1934), regard the novel as a *Gebrauchsobjekt*, geared at representing an increasingly complex social and economic set-up, while challenging the role of the media within this power structure. Merging the concepts of reality and fiction, facticity and imagination, provokes a powerful reflection on the role of literature in contemporary societies, which is as crucial today, as it was hundred years ago.

Works Cited

- Becker, Sabrina - Helmut, Kiesel (eds.), *Literarische Moderne. Begriff und Phänomen*, Berlin/New York, de Gruyter, 2007.
- Becker, Sabrina - Robert, Krause (eds.), *Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik*, Vol. 22 2021/22, München, edition text+kritik, 2022.
- Hermand, Jost, „Erik Regers *Union der festen Hand*. Roman oder Reportage?“, *Monatshefte*, 1965, Vol. 53 Nr. 3, 113-133.
- Kisch, Egon Erwin, *Der rasende Reporter*, Berlin, Aufbau, 1993 (first ed. 1925)
- Mierau, Fritz, „Literatur des Dings und Biographie des Fakts“, *Reihe Arbeitsblätter für die Sachbuchforschung* (#12), Berlin/Hildesheim, 2007, pp. 9-19.
- Muller, Françoise, „Neue Sachlichkeit und Arbeitswelt. Monde du travail et Nouvelle Objectivité“, *Germanica* Vol. 9/1991: 55-70.
- Reger, Erik, *Union der festen Hand. Roman einer Entwicklung*, Frankfurt a.M., Schöfling & Co., 2022.
- Reger, Erik, *Kleine Schriften. Band 1-2*, ed. by Erhard Schütz, Berlin, Argon, 1993.
- Rossmann, Andreas, „Röntgenapparat Roman“, Reger, *Union der festen Hand*, 2022: 623-39.
- Schklowski, Viktor, *O pisatele*, Nowy LEF, Nr. 1, 1927.
- Schütz, Erhard - Jochen, Vogt (eds.), *Der Scheinwerfer – ein Forum der Neuen Sachlichkeit 1927-1933*, Essen, Klartext, 1986.
- Tretjakow Sergey, „Biographie des Dings“, *Reihe Arbeitsblätter für die Sachbuchforschung* (#12), Berlin/Hildesheim, 2007: 4-8.
- Uecker, Matthias, *Zwischen Industrieprovinz und Großstadthoffnung. Kulturpolitik im Ruhrgebiet der zwanziger Jahre*, Wiesbade, Dt. Univ-Verl., 1994.
- Vogl, Joseph - Burkhardt, Wolf (eds.), *Handbuch Literatur & Ökonomie*, Berlin/Boston, de Gruyter, 2019.
- Wilde, Oscar, *Complete Works*, London, Collins, 1954.

Archival sources

Erik-Reger-Archiv, Akademie der Künste, Berlin.

The Author

Francesca Goll

Francesca Goll is a researcher in German literature at the Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere, Università degli Studi di Bergamo. She works on GDR literature, industrial literature, poetics of artifice and galant novels. She is currently editing a special issue of the journal *Oxford German Studies* on the reception of Kafka in the GDR and the Soviet Union and an annotated edition of Casper von Muralt's letters to Pietro Calepio.

Email: francesca.goll@unibg.it

The Article

Date sent: 31/03/2023

Date accepted: 31/07/2023

Date published: 30/11/2023

How to cite this article

Goll, Francesca, "On the Epic of the Collective: Erik Reger's *Union der festen Hand* (1931)", *Representations of Work in Literature and Visual Culture*, Eds. R. Calzoni - V. Serra, *Between*, XIII.26 (2023): 109-125, <http://www.Between-journal.it/>

The Italian adaptation of *Undercover Boss* and the Rai's public service remit

Matteo Macaluso

Abstract

This article concerns the Italian adaptation of multi-national reality television series *Undercover Boss* (*Boss in incognito* in Italian translation). The show (2014 – present) is aired in primetime on the Italian public service broadcaster, Radiotelevisione Italiana (Rai), and shows one of the rare examples of labor thematization in the mainstream Italian television. As such, it constitutes an iconic title which makes important contributions to the socio-cultural role of screen storytelling.

This essay approaches the tv series as a source, and explores how *Boss in incognito*, in a manner similar to the original format, is able to provide Italian viewers with a popular narrative not free from ideological implications. Furthermore, it hypothesizes that the programme does not fully correspond to the Rai's public service obligations.

Keywords

Undercover Boss; Rai; reality television; adaptation; public service

The Italian adaptation of *Undercover Boss* and the Rai's public service remit

Matteo Macaluso

Introduction

Over the past years, the body of research examining the audiovisual (cinema, television, video art, and other media products) representation of labor has gathered momentum. Most generally, international scholars have explored how, within our media world, audiovisual landscape seems to establish a contrasting view or suggest that the lives of working people deserve to be seen on the screens of our televisions or digital devices¹.

In contrast, recent Italian academic² has highlighted, with particular attention paid to televisual dimension, how the usual Italian media landscape commonly shows few images of working people and workplace environments. Indeed, I'm unaware of any book published in several decades that deals explicitly with labor and Italian television, with the notable exception of Rositi's pioneer study³; particularly, the relationship between Rai and labor topics remain to be studied and identified. Put otherwise, there has been a distinct lack of academic work carried out on such programs and at first glance Italian television has addressed these issues only in a fragmented or oblique fashion⁴.

Subsequently, it seems apparent on reflection that the Italian adaptation of *Undercover Boss* bears an obvious relevance and acquires a certain importance in attempting to introduce a reflection on the differences in attitudes between labor issues and contemporary television narration in Italy.

¹ Cf. Mazierska 2013.

² Cf. Carelli 2017.

³ Cf. Rositi 1970.

⁴ Cf. Cipriani 2000.

Firstly, this involves thinking about reality shows on the one hand, and public television on the other. Reality-style shows are not new to television, but over the last few years there has been a measurable increase in series of this kind, and reality tv has grown to occupy a huge presence in the topography of broadcast and cable television around the world.

According to Lemi Baruh and Ji Hoon Park⁵, reality television, by portraying our social world, offers a series of implications on the construction and perception of social reality, in terms of ethics, politics, conditionings, and so on. On the basis of these considerations, many scholars have investigated the ways in which class depictions on television have increased in visibility and complexity since the advent of reality tv in the final decade of the twentieth century⁶. While the moniker "reality" to describe tv programs of this kind deserves to be received with skepticism (the criticism beg the question of how much of the hit series is "staged", or if the production edits and manipulates the footage to fit a fixed narrative), the affinity some reality shows exhibit to other nonfiction forms, such as news reporting and documentary film, invites us to question the connection between reality TV and other nonfiction media. "Reality television", taking up the matter of what is meant by this term, is a broad one, encompassing a range of formats (formula, style, template) that are mainly hybrid in nature, such as docusoaps, real crime and emergency programming, talk shows, talent shows, video diaries, dramatic reconstructions, and "gamedocs". Such a generalised term is required to assess the breadth of aesthetics and ideologies that may be represented by this diverse group of television productions. Indeed, reality television can in turn be understood as a subset of factual entertainment or unscripted formats⁷; the range of available categorizations provides an insight into some of the changes that have occurred within the television industry as new forms of programming have expanded across the schedule.

Nevertheless, I do not intend to extensively revisit here the question of what reality television is. It is more useful to highlight how, as a television show, *UB* delivers a range of nuances and values by using many narrative and visual strategies also found in other reality tv series: confessional daytime talk shows, docusoaps, documentary programming, makeover shows, test of endurance shows, court shows, game shows, and so on.

⁵ Cf. Baruh and Hoon Park, 2010, 2020.

⁶ Relatively to reality tv and labor topics, see Skeggs and Wood 2012: 187-214.

⁷ Cf. Fiacco 2022.

First of all, this contribution is concerned with understanding *Undercover Boss* within the context of national cultural practice. As Ilana Gershon states⁸, comparing the US version to the UK one, it is possible on the one hand to focus on national differences through the same text, and to reveal what kinds of tacit critiques of contemporary capitalism are possible on the other, transcending national boundaries. This also suggests that there are some overriding factors, affecting many countries which can be identified by analyzing the narrative structure. In their chapter about the internationalization of TV show, Luca Antoniazzi and Luca Barra, referring to Albert Moran's notion, note that:

Three intertwined levels of decision-making determine the nature of the end product: first, decisions about forms and styles, the poetics of television, involving sound, *mise-en-scène*, shooting, editing and all the choices that shape the show's audiovisual aesthetic; second, intertextuality, relating to the codes and norms of both television production cultures and cultures of consumption (see for example changes in casting practices and, in turn, on the narratives of some adapted programmes); third, the broader national culture and society, often leading to controversial decisions on issues like religion, gender and language. (Antoniazzi and Barra 2022: 83)

My lens, then, does not attempt to merely confirm this critical discourse, but also tries to extend and to question the inconsistency between this programme and the institutional context (Rai) in which it is produced and located in Italy.

The Italian macro-variants

First produced for the U.K.'s Channel 4 in 2009, *Undercover Boss* today operates as a global franchise with local variants and regional editions produced in more than thirty countries. It currently runs on CBS and multiple cable channels (TLC, OWN etc.). In Italy, the show (2014 – present) is aired in primetime on the second channel of the Italian public service broadcaster, Radiotelevisione Italiana (Rai).

The series' global franchising exemplifies a current trend in global media production, one where a customizable template-format is combined with a local cast. Within this transnational production system «what

⁸ Cf. Gershon 2019.

is exported is not the content itself but a recipe for creating a local version of the internationally successful TV show» (Andrejevic 2004: 12).

The premise of the “pitch” (the show’s episode-by-episode formula) is quite simple. In each episode of *UB*, the CEO (or similar high-ranking executive officer) of a large corporation gets made over in disguise and poses as an entry-level employee who has been assigned to train at a series of locations with other workers or lower-level supervisors, and goes undercover in his/her own company. Working five jobs in five consecutive days, the boss observes labor practices, receives feedback from workers (presumably, will use these observations to improve the company), meets a series of employees who represent the struggling middle-classes and poor communities.

After spending a few days performing a variety of jobs – or discovering that they are unable to perform them – and listening as the workers they meet describe the difficulties they face in their jobs or lives – the CEOs return to their boardroom and confront each of the workers they encountered during their undercover stint, revealing their true identity and dispensing rewards – money, vacations, college funds, and so on – for those who do their job well while criticizing those who do not. Touched by their narratives of economic struggle, the boss, in a display of beneficence, and after an informal conversation, bestows economic and professional rewards upon these employees.

At the time of writing, all 48 episodes of *Boss in incognito* (produced by Endemol Shine Italy) follow this basic structure. As we have mentioned above, although the segmentation of its recurring formula, a closer look at the adaptation reveals specific choices of the Italian production practice.

Firstly, starting from the first series, a popular face on Italian television or talent appears in each episode and serves as a host for the show: Costantino Della Gherardesca (2014, 2015), Flavio Insinna (2016), Nicola Savino (2017), Gabriele Corsi (2018-19 and 2019-20), Max Giusti (2022, 2023). The program typically begins with a television-style introduction by the celebrity host, establishing the audience’s point-of-view as a companion of a corporate CEO who impersonates a reality show contestant. What might be of particular interest is that, starting from its seventh season in Spring 2022, due to the presence of the comedian Max Giusti, the same host participate as character in another entry-level and undercover employee’s role, helping the real Boss in discovering his workplace’s reality.

During the course of all Italian series, nobody is made redundant and no supervisors are present.

It is (sadly) notable that, among the 47 CEOs involved in the show, only seven are women (Chiara Nasi for CIRFOOD, Franca Semplici for

Magnani Sposa, Nenella Impiglia Curzi for Linea Marche, Giulia Adragna for Premiati Oleifici Barbera, Francesca Ossani for Crik Crok, Carmela Schettino for La Contadina, and Martina Oliviero for Oliviero).

It is crucial, moreover, to highlight how the format adaptation is also related to the social in the social context and connected to external events⁹. In particular, I'm referring to the fifth edition's season finale, which is set in Accumoli and features four different CEOs (Bachisio Ledda, Eugenio Preatoni, Guido Di Stefano and Federico Lombardo) in helping Gianfranco Castelli (Salumificio Sano) after the 2018 earthquake in Central Italy.

Nevertheless, it is the Covid pandemic that has had a major, direct impact on audiovisual production throughout the world¹⁰, starting from the first half of 2020. After the *Boss in incognito's* production shut down in 2019, the subsequent season located the pandemic in relation to the show and to its transformative impetus. The implicit justification for peering into the private life of actual people in the sixth edition is a documentary about work and unemployment during the pandemic time made by a television crew.

The Italian job. Employee's standardized representation

As we mentioned above, in attempting to explore *Undercover Boss's* textual implications, much critical attention has been given to how the tv series plays a pivotal role in transmitting the ideological frames of capitalism and neoliberalism. This literature is guided by many of the theoretical advances and suggestions developed under the rubric of "cultural studies".

The portrait of the working world presented by the series is bereft of organized labor, government safety or labor regulation, deflecting attention from these issues by highlighting only the drama aspects. Surveillance reinforces rather than reforms corporate philosophy, goals, and capitalistic agenda.

Susan Schuyler¹¹, through the context of Victorian melodrama, points out how *UB* «makes use of the conventions of melodrama that have defined American and British popular culture since the nineteenth century.» *UB*, in

⁹ Just to make an example, the second episode's CEO (Giovanni Battista Pizzimbone) has been arrested in 2022 for bankruptcy and insider trading.

¹⁰ Cf. Barra and Scaglioni 2021.

¹¹ Cf. Schuyler 2015.

each of its episodes, repeats a familiar melodramatic narrative: an individual (usually male, most often white) of social and economic privilege masquerades as a commoner in order to investigate the living conditions of the underclasses. The television series, like its theatrical predecessors, uses the familiarity of melodramatic conventions to depoliticize contemporaneous socioeconomic issues. This analysis ultimately demonstrates the continuity and elasticity of the melodramatic mode while concomitantly revealing a pre-history of reality television. The show does this by delivering to viewers an array of dramatic devices and emotive, individual-centered scenarios, in place of an analysis of the harsh economic conditions we see. As they are represented in the narratives of *UB*, these conditions are matter for a mix of emotional-personal disclosures by workers, achieved through deceit and shenanigans.

To other scholars¹², *UB* reinforces "American Dream mythos" framed within corporate capitalism. In this pattern, hard work reaps proportionate rewards (capitalistic justice) dispensed to worthy individuals; CEO persona (as agent of justice) dispenses rewards, usually in time/money; laborers, productive and useful, rededicate themselves to their jobs (and to employer).

Similarly, this emotional investment is also predominant in *Boss in incognito*, which completely adheres to the original concept. As one among the many worker-focused reality TV shows, it presents for audiences an inventory of the workplaces and the services, clerical, and manufacturing jobs performed now in Italy: garbage collectors (Biancamano), warehouse workers (LogiMed, Mail Express), fast food restaurant servers and cooks (Fratelli La Bufala, Queen's Chips Amsterdam), food processing and food industry workers (Cerealitalia, Decottopia, Pastificio G. Di Martino, Pomì, Salumificio Sano, Crik Crok, Megic Pizza, Birra Peroni, Oliviero) cruise line workers (Moby Line), amusement park workers (Zoomarine), and so on.

Alongside the variable of different tasks in different ways and environments, the recurring formula revolves around the precarious conditions and hard lives of the working class people. In the same way as the original, the adaptation depicts individuals who work long hours in poor labour practices for inadequate compensation, cannot afford comprehensive health care or education for themselves or their families, and face a range of other problems (caring for an invalid parent, struggling to pay student debt, raising children as a single parent, battling a life-threatening

¹² Cf. Brayton 2014, Hungerford 2020.

disease, or pursuing a dream of bettering themselves that lack of education keeps out of reach). This narrative also points to the dubious consequences for social class inequality and social mobility of a system where only the wealthy middle class can afford to subsidise their access to the most desirable types of work.

Throughout of each episode, viewer hears a series of confessions by workers about their lives, problems, personal failings, unhappiness, revealing information about their health or the health of family members, financial difficulties, personal tragedies, traumas and so on, all delivered in the passive speech of the confessional and bereft of any demand for the general reform of these conditions. Thus, the confessions delivered by workers in the show are rooted in a television self-help culture, toward self-sacrifice, and not practices of advocacy or labor organizing.

The viewer is always privy to the knowledge that the workers seen onscreen are talking with an undercover boss, and not with another regular worker. But the workers we see onscreen did not know they were speaking with a boss when they videotaped; they believed they were talking with a new co-worker. These interactions are likely not recognized as acts of solidarity, since the viewer knows that one of the workers onscreen is not a worker at all.

Camera work, editing and sound convey familiarity, authenticity, and encourage voyeurism and the close observation of actual setting and human subjects. Video confessionals and voice-over's guide interpretations of the events unfolding on screens, and promise to take tv viewers closer to the "truth".

In the series, the speech presented is not the testimony of individuals demanding a voice in civil society. Instead, it is composed of a series of confessions that are presented to viewers as each illustrative of one individual worker's experience. Within this confession-centered environment, the first person is raised to the status of sole truth.

The family business element and the CEO's family story emphasizing

In the opening sequence, the CEO is portrayed at home, in the office, with the family, as a genuinely concerned and empathetic boss. These moments of 'voice-of-god' narration, usually at the beginning of each episode, frame the show as part of execs moving closer to employees, and capturing their family entrepreneurial backstory.

Subsequently, viewers watch as the episode’s bosses have their appearance, behaviour and social status physically transformed as they try to present themselves to their employees as one of their own.

The Boyle and Kelly’s 2016 study¹³ has begun to demonstrate how pervasive the entrepreneur presence into the mainstream of British popular culture is, while also highlighting that business and entrepreneurship can provide material for entertainment-led factual productions.

Likewise, examining the ways in which the world of business and entrepreneurship are represented in *Boss in incognito*, recent socio-economics references¹⁴ are useful to recall that:

Italian capitalism is essentially a family affair. Behind the largest industrial groups and banks, family firms have traditionally been the leading players. Family-owned and managed firms represent a key component of the Italian entrepreneurial fabric, not only numerically but also for their contribution to GDP and employment. In Italy, it is estimated there are around 784,000 family firms, accounting for more than 85% of the total number and contributing to approximately 70% of the employment, in line with the major European economies. [...] Two main features set apart Italian family firms. First, less reliance on external managers: 66% of the Italian family firms are fully managed by family members compared to 26% in France and only 10% in the UK. (Amato and Patuelli 2023: 107)

Family business significantly contributes to the Italian economy, and it is possible to observe that these firms represent the backbone of Italy’s business and entrepreneurship. Family business is a commercial organization in which decision-making is influenced by multiple generations of a family, related by blood or marriage or adoption, who has both the ability to influence the vision of the business and the willingness to use this ability to pursue distinctive goals. Thus, these enterprises are distinguished from other organizational forms by the overlap of family and work systems as members of the controlling family significantly influence the strategic direction, and in turn, performance, and survival of their enterprises. They are usually more complex than similar non-family businesses. As all the businesses, for longevity and prosperity, a family firm must achieve efficiency and effectiveness focused business objectives but, in addition, family-oriented goals

¹³ Cf. Boyle and Kelly 2016.

¹⁴ Cf. Basco, Stough and Suwala 2021.

such as harmony, generational transition, and ownership issues must also be managed.

These considerations immediately lead to the opening segment of each *Boss in incognito's* episode, indissolubly linked to the CEO's family. The sequence often documents an upscale family appearance (homes, clothes, leisure activities, values, interests, and everyday behaviours), which reinforces inequalities and dominant norms, and perpetuates the proliferation of differences and distinctions.

The "Reward Sequence"

These are, surprisingly, not the ubiquitous advice of corporate consultants worldwide: benefits reductions, downsizing, and massive lay-offs. Instead, *Undercover Boss* repurposes the well-known free-market script in an attempt to charge it with positive imagery. In the show, the extreme measures taken are an affective investment in the average worker, heart-felt personal contact between CEO and employees, as well as financial rewards for hard work. (Aho 2016: 94)

The plot structure and characterization recast the persona of the distant, greedy CEO as a vulnerable, caring dispenser of just rewards to deserving employees. The featured company must not only meet the eligibility criteria and be willing to give up its time, but it must commit to the "reward" portion of the show. That's at the end of each episode, where the undercover boss reveals themselves to the featured employees with whom they worked and offers them financial rewards to help them in their personal situations. The individual worker is plucked from their daily surroundings and peers and brought to their employer's head office for the episode's reveal. The boss discloses his real identity to each of the workers he encountered while undercover and individual cases seem resolved by the boss' benevolent action as she or he dispenses rewards or praise on the tiny cadre of deserving individuals encountered while undercover. CEO is usually reduced to tears. The workers, post-reveal, speak directly to camera, telling how they feel about the show's outcome or about their surprise at appearing in it. After a solid lesson in humility, realizing how difficult their underlings work, bosses arrange to meet with the deserving employee on some pretense, reveal themselves to have been the hapless trainee, and reward the worker with funds, scholarships, and so on.

Each employee "sob story", establishes grounds for CEO to intervene later as heroic and empathetic savior, relieving employee suffering; dispenses individual rewards episodically based on severity of suffering; doles out prescriptive solutions in the form of advice or charitable gifts and promotions, scholarship, raise or bonus, assistance with medical bills, college fund; monetary gifts buffer low pay scales; vacation compensate for oppressive work schedules. Individual rewards presumably "cure" systemic hardships of low pay, excessive workload, oppressive work schedules.

Often the undercover bosses get deeply emotionally involved and desire to give even more than they had originally planned. They've connected with their employees on a new level and value the experience of doing kind things for those associates in need.

Ultimately, *Boss in incognito*, as emanation of the original format, shows that workplace difficulties and problems in the force of production are solvable without systemic reforms that could broaden employee's access to better conditions, and offers no sense that the conditions it depicts deserve wide-reaching reform.

Workers are depicted as taking action and making a difference through their own initiative, but they can't ease the problems and challenges they confront without their company's charity. Each worker's involvement in the series will bring rewards only for them as individuals, and these rewards are divorced from any collective experience of advocacy or a movement towards labor solidarity. Similarly, in an era of flexible working and individualisation, there is perhaps less likely to be solidarity based on shared career paths, occupation and craft skills.

Conclusions and implications. Brand integration and public service

Television studies in Italy are often concerned with understanding the broader economic and institutional framework that has helped shape the patterns of television production since its early years. It is generally assumed that television, as an industry, is crucially shaped by an uneven combination of economic, political, technological and institutional factors that are often enacted in practice and policy through key individuals in broadcasting organizations. At the core of this complex process are competing discourses about the role and function of television in contemporary society, which in the Italian context inevitably leads us to engage with

debates around public service and more market orientated visions of television's role in the lives of audiences.

In light of the above, and whereas Rai continues to occupy a central place within the Italian media landscape as a PSM organisation¹⁵, our point is that the representation of work given by this international format, in a sense, compromise Rai's public service obligations. In this work we have examined what is called a *brand integration* product, within the Italian public service broadcaster. It is important to outline how media narratives and cinematic depictions dictate societal ideas and trends, influencing people's beliefs and perceptions of the world. We have tried to demonstrate how the labor portrayal that emerge from *Boss in incognito* undermines the public service remit.

It cannot go unnoticed that the "visibility aspect" constitutes an important one. From Birra Peroni and Moby Lines to Cinecittà World and Crik Crok, the show has featured some Italian major brands and well-known CEOs. The bosses who appear in the show may also benefit personally and professionally. National and local mainstream news coverage of the series may position the companies featured on-screen to cash in through the advertising of their products or services and the enhancement of their public relations image. The bosses may also accrue prestige within their professional peer networks by appearing on the show, with the opportunity to improve the competitiveness of his company. Many companies get involved initially because of the amazing branding opportunity and the widespread visibility of being televised nationally during prime time on a major network.

Moreover, this is a unique chance for the higher-ups to get candid and unfiltered feedback from the people on the front lines in a way they never could from behind their desks, using this opportunity more to gain insight into the company's operations and customer relations. The real outcome and true benefit of participating, is the ability to give back and make a difference in the lives of employees, who are a company's most valuable and competitive advantage.

Put otherwise, *Boss in incognito*, through its rhetoric surround, turns Rai into brand ambassador and establishes a false dividing line between narrative content and promotion, creating format adaptations from the transnational scenario that conveys the values of commercial tv.

¹⁵ Cf. Połńska and Beckett 2019.

A number of recent analysts¹⁶ have pointed to the way in which the identity-building mandate of Rai, reflective of its public service mission, endorsed the commercial dictate of the Italian media system starting from the 1990's. During the Berlusconi era, characterized by a duopolistic television system, Rai opted to counteract the increasing popularity of commercial television by engaging with the same corporatized logic of Mediaset. Thus, rather than strengthening its public service mission and consolidating its potential for civic involvement, Rai stubbornly pursued the same formats and platforms that were popularized by its commercial counterpart: game shows, dance-ridden variety shows, hours-long sports programs, and sensationalistic talk shows. Through *Boss in incognito*, Rai continues to compromise its original charge, but also delimits its potential as a viable institutional network.

¹⁶ Cf. D'Arma 2015, 2019, Padovani 2019, Pavani 2018, Vigevani 2018.

Works Cited

- Aho, Tanja, "Reality Tv and Its Audiences Reconsidered: Class and Poverty in *Undercover Boss* (CBS)", *Class Divisions in Serial Television*, Sieglinde Lemke and Wibke Schniedermann (eds.), London: Palgrave Macmillan, 2016: 89-118.
- Amato, Stefano - Patuelli, Alessia, *Family Firms and Local Roots. Implications on Economic Performance and Corporate Social Responsibility*, Springer, 2023.
- Andrejevic, Mark, *Reality TV: The Work of Being Watched*, Lanham, Boulder, New York, Toronto, Oxford: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2004.
- Antoniazzi, Luca - Barra, Luca, "Internationalization and localization of media content: the circulation and national mediation of ready-made TV shows and formats", *The Routledge Handbook of Translation and Media*, Esperança Bielsa (ed.), London and New York: Routledge, 2022: 74-90.
- Barra, Luca - Scaglioni, Massimo, *A European Television Fiction Renaissance. Premium production models and transnational circulation*, London and New York: Routledge, 2021.
- Baruh, Lemi - Park, Ji Hoon, *Reel Politics: Reality Television as a Platform for Political Discourse*, Cambridge: Cambridge Scholars, 2010.
- Basco, Ridrigo - Stough, Roger - Suwala, Lech, *Family Business and Regional Development*, London and New York: Routledge, 2021.
- Boyle, Raymond - W. Kelly, Lisa, *The Television Entrepreneurs. Social Change and Public Understanding of Business*, London and New York: Routledge, 2016.
- Brayton, Sean, "Family Matters: Neoliberal Narratives of Welfare Capitalism in *Undercover Boss*", *Studies in Media and Communication*, 2, 2 (December 2014).
- Carelli, Paolo, "Come il lavoro è rappresentato da fiction, reality & Co", *Aggiornamenti Sociali*, agosto-settembre 2017: 575-583.
- Cipriani, Ivano, *Quando la Rai raccontava il lavoro*, in A. Medici (a cura di), *Annali 3*, Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, 2000: 160-169.
- D'Arma, Alessandro, *Media and Politics in Contemporary Italy. From Berlusconi to Grillo*, London: Lexington Books, 2015.
- D'Arma, Alessandro, "PSM in Italy: Troubled RAI in a Troubled Country", in Eva Polonska and Charlie Beckett (eds.), *Public Service Broadcasting*

- and Media Systems in Troubled European Democracies*, London: Palgrave Macmillan, 2019.
- Deery, June, *Reality TV*, Cambridge and Malden: Polity Press, 2015.
- Fiacco, Axel M., *Unscripted Formas. Teoria e pratica dei programmi televisivi globali*, Roma: Castelvecchi, 2020.
- Gershon, Ilana, "Undercover Boss's Travels: Comparing the US and UK Reality Shows", *Journal of the Society of Visual Anthropology*, 35, 2 (2019): 176-186.
- Hungerford, Kristen A., "Doing It for the Dream": Neoliberal Narratives of Working-Class and Immigrant Employees on CBS's *Undercover Boss*", *The Northwest Journal of Communication*, 48, 1 (2020): 99-128.
- Mazierska, Ewa, *Work in Cinema: Labor and Human Condition*, Palgrave Macmillan: 2013.
- Padovani, Cinzia, "Public Service Communication in Italy: Challenges and Opportunities", in Petros Iodifidis (ed.), *Reinventing Public Service Communication*, London: Palgrave Macmillan, 2015, 183-196.
- Pavani, Giorgia, *The Structure and Governance of Public Service Broadcasting. A comparative perspective*, London: Palgrave Macmillan, 2018.
- Połośka, Eva - Beckett, Charlie, *Public Service Broadcasting and Media Systems in Troubled European Democracies*, London: Palgrave Macmillan, 2019.
- Rositi, Franco, *Lavoratori e televisione*, Milano: Franco Angeli, 1970.
- Schuyler, Susan, "Reality Television, Melodrama and the Great Recession", *Studies in Popular Culture*, 37, 2 (Spring 2015): 43-65.
- Skeggs, Beverley - Wood, Helen, "The productive person: recognizing labour and value", *Reacting to Reality Television: Performance, Audience and Value*, London and New York, Routledge, 2012: 187-214.
- Vigevani, Giulio Enea. *I media di servizio pubblico nell'età della rete. Verso un nuovo fondamento costituzionale, tra autonomia e pluralismo*, Torino: Giappicchelli, 2018.

The author

Matteo Macaluso

Matteo Macaluso is a PhD student at Università degli studi di Modena e Reggio Emilia (PhD Course in Work, Development and Innovation of the Marco Biagi Department of Economics). His current strands of research

Matteo Macaluso, *The Italian adaptation of Undercover Boss and the Rai's public service remit*

explore the intersections among film iconography, labor history and visual culture. He has worked for Fondazione Cineteca di Bologna and has written several essays for journals such as *Segnocinema* and *Cinergie – Il Cinema e le altre Arti*.

Email: matteo.macaluso@unimore.it

The Article

Date sent: 31/03/2023

Date accepted: 31/07/2023

Date published: 30/11/2023

How to cite this article

Macaluso, Matteo, "The Italian adaptation of *Undercover Boss* and the Rai's public service remit", *Representations of Work in Literature and Visual Culture*, Eds. R. Calzoni - V. Serra, *Between*, XIII.26 (2023): 127-142, <http://www.Between-journal.it/>

Kafka's *Der Verschollene* and the issue of labour

Mauro Nervi

Abstract

The issue of labour relations plays a central and often underestimated role in Kafka's fiction. In this paper, possible reasons for this lack of critical attention are considered, especially in Marxist-oriented criticism: thereafter, the main occurrences of this theme are analysed, firstly in Kafka's texts in general, and then in the novel that mainly deals with it, *The Man Who Disappeared*, which was written in 1912-1913. A distinction is also attempted, within Kafka's idea of work, between "ordinary work" and "extraordinary work".

Keywords

Kafka, *The Man Who Disappeared*; Marxist criticism; contemporary German Literature; assembly-line; Frederick Winslow Taylor

Der Verschollene di Kafka e la tematica del lavoro

Mauro Nervi

Il lavoro e la vita

Nei cento anni che ci separano dalla morte di Kafka, l'opera dello scrittore praghese è stata considerata da innumerevoli punti di vista, dapprima sul piano filosofico-esistenziale, spesso incurante della realtà storica e biografica; successivamente, e quasi per reazione, dedicando scrupolosa attenzione ai *realia* concreti della sua scrittura, quasi rinunciando all'atto interpretativo vero e proprio. La tematica del lavoro, nei suoi aspetti sociali ma anche letterari, ha ricevuto minore attenzione proprio in quanto collocata a metà strada fra questi due estremi; questo nonostante la sua evidente rilevanza in molti testi kafkiani, e anzitutto nel primo tentativo fatto da Kafka nel genere del romanzo. Il mio contributo si propone di colmare almeno in piccola parte questa lacuna, esaminando nel prossimo paragrafo la scarna bibliografia che si è occupata del problema (soprattutto di orientamento marxista, che però a mio parere è spesso viziata da un pregiudizio ideologico di fondo sull'autore); quindi esaminando le principali occorrenze del tema nel macrotesto kafkiano, dove si farà una distinzione fra lavoro "ordinario" e "straordinario" in Kafka; infine considerando il suo primo frammento di romanzo *Der Verschollene* (*Il disperso*, 1912-1914), l'opera in cui il tema del lavoro viene affrontato in modo più diretto e approfondito, ambientandolo oltretutto, con un realismo che raramente sarà così minuzioso nelle opere successive, nella più grande società capitalistica dell'epoca.

Ramses

Nel *Disperso*¹, l'adolescente protagonista Karl Rossmann trova lavoro

¹ La cui stesura, nella forma pervenutaci, risale alla fine del 1912 e all'inizio del 1913, salvo brevi frammenti scritti nel corso del 1913 e il capitolo del teatro di

come ragazzo degli ascensori in un grande albergo poco lontano da una grande città. In un primo momento, di quella città Karl non conosce neppure il nome, che gli viene reso noto dalla giovane dattilografa Therese, anche lei impiegata nell'albergo:

„Wie heißt denn die Stadt?“ fragte Karl. „Das wissen Sie nicht“ sagte sie, „Ramses.“ „Ist es eine große Stadt“ fragte Karl. „Sehr groß“, antwortete sie, „ich gehe nicht gern hin. [...]“. (KKAV: 181)²

Naturalmente, una città di nome Ramses negli Stati Uniti non esiste, né grande né piccola; ma il toponimo non è certo scelto a caso. Come è stato notato più volte³, la città di Ramses compare nell'Antico Testamento:

Allora vennero imposti loro dei sovrintendenti ai lavori forzati per opprimerli con i loro gravami, e così costruirono per il faraone le città-deposito, cioè Pitom e Ramses. [...] gli Egiziani fecero lavorare i figli d'Israele trattandoli duramente. Resero loro amara la vita costringendoli a fabbricare mattoni di argilla e con ogni sorta di lavoro nei campi: e a tutti questi lavori li obbligarono con durezza. (Esodo, 1,11-14)⁴

Molto significativo è il fatto che il primo impiego di Karl nel romanzo si svolga dunque in una città che è un simbolo del lavoro schiavile: e forse non è neppure l'unico indizio in questo senso, perché anche Clayton – nel cui ippodromo si svolgerà la grande selezione per il teatro di Oklahoma – potrebbe contenere un'allusione al duro lavoro con i mat-

Oklahoma, che risale alla fine del 1914; per la cronologia vedi F. Kafka, *Der Verschollene*, Ed. Jost Schillemeit, Frankfurt/M., Fischer Verlag, 1983 (da qui in poi: KKAV), Apparatband: 53-82. Il romanzo è rimasto incompiuto, come del resto i successivi *Il processo* e *Il castello*, ed è stato pubblicato postumo da Max Brod con il titolo *America* nel 1927.

² “‘Come si chiama la città?’ chiese Karl. ‘Non lo sa?’ disse lei, ‘Ramses.’ ‘È una città grande?’ chiese Karl. ‘Molto grande’, rispose lei, ‘non ci vado volentieri. [...]’”. Le traduzioni sono mie se non diversamente indicato.

³ Vedi ad esempio Greiner 2003.

⁴ La traduzione del passo dell'Esodo è da CEI. Kafka poteva aver letto questo passo a Jungborn nel luglio del 1912, quando leggeva ogni giorno un capitolo della Bibbia (come risulta dalla nota di diario del 13 luglio 1912). Vedi anche Rohde 2002: 20-31.

toni d'argilla cui furono costretti i figli d'Israele⁵. La toponomastica del *Disperso*, dunque, sembra suggerire che la tematica del lavoro rivesta un'importanza essenziale nel definire la modernità come essa si realizza in forma estremistica in quel Nuovo Mondo cui approda il protagonista, proveniente – come innumerevoli suoi compagni di avventura, all'epoca di Kafka – da un'Europa ormai esausta, inseguendo un sogno di progresso economico e di affermazione sociale di cui l'America era diventata rappresentante quasi per antonomasia. Nell'immaginazione collettiva degli strati più impoveriti della popolazione europea, l'America costituiva il luogo per eccellenza del riscatto sociale sia per chi subiva il drastico ridimensionamento dei redditi nei paesi del vecchio continente, sia per chi voleva sfuggire allo stigma di una colpa, reale o (come nel caso di Karl Rossmann) presunta. Tuttavia, questo sogno di riscatto era sottomesso a un patto implicito: la formula dell'*american dream*, del resto valida anche oggi, prevede che chiunque possa emergere fino a raggiungere i più alti obiettivi, a condizione però di lavorare, e lavorare duramente. Non sorprende perciò che nel *Disperso*, il romanzo di Kafka ambientato in America, la tematica del lavoro acquisisca un'importanza essenziale.

Curiosamente, però, nella pur sterminata bibliografia kafkiana il tema del lavoro è stato raramente oggetto di una specifica attenzione critica. Ciò non sorprende nei commentatori di orientamento esistenzialista, psicoanalitico o strutturalista, per i quali spesso il testo kafkiano è svincolato da qualsiasi riferimento storico concreto; più difficile è spiegare la lacuna nella critica marxista, soprattutto considerando che per esempio il *Disperso* – a differenza dei due romanzi successivi – è collocato in un luogo e in un'epoca ben precisi, nel paese capitalista più importante dell'Occidente al momento delle grandi migrazioni dall'Europa, e si svolge per lo più nell'ambiente del sottoproletariato urbano, delle grandi masse di sfruttati la cui forza lavoro alimentava la crescita economica del paese nel suo complesso. Le contraddizioni e i conflitti sociali di un'economia capitalistica in crescita, come quelli descritti da Kafka con inesorabile precisione, avrebbero potuto rendere il *Disperso* – e sotto questa luce, anche il resto dell'opera kafkiana – un testo appetibile per la critica di orientamento marxista.

⁵ Secondo un'ipotesi di Greiner 2003: 639. Clayton esiste in realtà come piccola cittadina in California, ma è molto improbabile che Kafka possa averne conosciuto l'esistenza.

Eppure, come già nel 1979 osservava Michael Burwell, questo non è avvenuto⁶. La famosa conferenza di Liblice del 1963⁷, pur occupandosi dei due romanzi successivi in prospettiva marxista, non ha prodotto risultati rilevanti riguardo al *Disperso*; un lavoro del 1957⁸ se ne occupa quasi collateralmente e comunque nell’ambito degli altri romanzi; la monografia di Helmut Richter⁹ (1962) ne evidenzia più che altro il carattere fondamentale di critica al sistema capitalistico. Ma è forse soprattutto la monografia di Klaus Hermsdorf (1961)¹⁰, il più importante studioso kafkiano della DDR, a focalizzare l’importanza del *Disperso* nella sua dimensione sociopolitica e la sua posizione centrale, da questo punto di vista, rispetto al resto dell’opera di Kafka. – In generale, però, nella critica marxista vige sempre l’antico sospetto inaugurato in un famoso saggio di György Lukács¹¹ (1978), per cui Kafka, insigne scrittore della decadenza borghese, sarebbe sì capace di rappresentare in forma magistrale il malessere dell’individuo nell’oppressione capitalista, ma non è in grado di comprenderne le cause e le radici¹², ed è questo il motivo per cui i suoi personaggi sono indotti a uno stallo rassegnato, ignaro delle possibilità di redenzione offerte dagli ideali socialisti¹³.

Il declino della critica di ispirazione marxista negli ultimi decenni è stato accompagnato da un rinnovato interesse per i dettagli biografici e i *realia* di composizione, talvolta a scapito degli aspetti propriamente

⁶ Cfr. Burwell 1979: 194-195.

⁷ I cui atti sono pubblicati in: *Franz Kafka aus Prager Sicht 1963*, Berlin, Voltaire Verlag, 1966.

⁸ Cfr. Reimann 1957.

⁹ Richter 1962

¹⁰ Hermsdorf è stato in seguito il coredattore dell’edizione critica degli scritti amministrativi (Franz Kafka, *Amtliche Schriften – Kritische Ausgabe*, Edd. Klaus Hermsdorf und Benno Wagner, Frankfurt a/M, Fischer Verlag, 2004). Può essere interessante osservare di sfuggita che le *Amtliche Schriften* sono uno strumento utile specialmente a indagare le circostanze reali in cui quotidianamente lavorava Kafka: e inoltre, anche a ricordare che a sua volta il lavoro di Kafka (presso la *Arbeiter-Unfall-Versicherungsanstalt* di Praga) riguardava strettamente il mondo del lavoro, nel settore degli infortuni.

¹¹ G. Lukács, *Franz Kafka o Thomas Mann?* incluso in *Scritti sul realismo*, vol. I, Torino, Einaudi, 1978: 895-944.

¹² Cfr. Reimann 1957: 601.

¹³ Per un esame della critica marxista al *Disperso* e sulle possibili motivazioni del suo atteggiamento di sostanziale rifiuto, vedi Burwell 1979: 204-207.

interpretativi¹⁴. E così, la tematica del lavoro, tanto frequente in Kafka e onnipresente nel *Disperso*, è passata in secondo piano nella discussione critica. In ciò che segue vorrei brevemente analizzare alcune occorrenze di tale tematica, dapprima negli scritti kafkiani esterni al *Disperso*, quindi nel romanzo stesso.

Lavoro ordinario e lavoro straordinario

La terribile e famosa lettera, mai consegnata al destinatario, che Kafka scrisse a suo padre Hermann nel novembre 1919¹⁵ ci informa su dettagli biografici dell'infanzia e della giovinezza di Kafka che avranno una profonda influenza su tutta la sua evoluzione successiva. Hermann Kafka (1852-1931), ebreo inurbato a Praga da un piccolo paese boemo di campagna, era un uomo energico e assai concreto, che lavorando duramente e con accortezza era riuscito a creare quasi dal nulla un fiorente commercio di passamanerie, con un negozio aperto sul centralissimo Altstädter Ring (oggi Staroměstské náměstí) e un numero consistente di dipendenti. L'ambiente lavorativo del padre (e della madre, che aiutava in negozio per gran parte della giornata) era familiare a Kafka fin da bambino. L'immagine del lavoro, come si rappresenta fin dall'inizio ricordando il padre in negozio, è tutt'altro che negativa, è anzi una manifestazione di quella forza vitale che Kafka ammirerà per tutta la vita:

es war so lebendig, abends beleuchtet, man sah, man hörte viel, konnte hie und da helfen, sich auszeichnen, vor allem aber Dich bewundern in Deinen großartigen kaufmännischen Talenten, wie Du verkaufstest, Leute behandeltest, Späße machtest, unermüdlich warst, in Zweifelfällen sofort die Entscheidung wußtest u. s. w.; noch wie Du einpacktest oder eine Kiste aufmachtest, war ein sehenswertes Schauspiel und das ganze alles in allem gewiß nicht die schlechteste Kinderschule¹⁶.

¹⁴ Va però segnalato l'interessante libro, di ispirazione marxista, di Michael Löwy (Löwy 2004), non privo di interessanti osservazioni anche sul tema qui trattato.

¹⁵ *Brief an den Vater (Lettera al padre*, abbreviata da qui in poi con BV), pubblicata dall'edizione critica in F. Kafka, *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*, herausgegeben von Jost Schillemeit, Frankfurt a/M, Fischer Verlag, 1992, (KKA-NaSchr): 143-217.

¹⁶ BV: 171-172: "era così vivace, le luci erano accese la sera, si vedevano, si ascoltavano molte cose, ogni tanto si poteva dare una mano, mettersi in evidenza,

Ma nello stesso tempo, il bambino Kafka impara che questa vitalità del lavoro non può essere disgiunta da una radicale ingiustizia, una violenza che si identifica per il momento con il padre, ma che presto diventerà coestensiva al lavoro dipendente in generale:

Dich aber hörte und sah ich im Geschäft schreien, schimpfen und wüten, wie es meiner damaligen Meinung nach in der ganzen Welt nicht wieder vorkam. Und nicht nur Schimpfen, auch sonstige Tyrannei. Wie Du z. B. Waren, die Du mit andern nicht verwechselt haben wolltest, mit einem Ruck vom Pult hinunterwarfst – nur die Besinnungslosigkeit Deines Zorns entschuldigte Dich ein wenig – und der Kommissar sie aufheben mußte. Oder Deine ständige Redensart hinsichtlich eines lungenkranken Kommissar: „Er soll krepieren, der kranke Hund!“¹⁷

Per quel bambino che da adulto diventerà uno straordinario eseguita del problema giustizia, la scoperta di questa ingiustizia – amplificata a *Tyrannei* – nel rapporto lavorativo fra padrone e sottoposto costituisce una specie di scena primaria che informerà tutte le successive occorrenze riguardo al lavoro dipendente. La plateale umiliazione del personale e la solidità incrollabile delle gerarchie, insieme allo spietato cinismo nei confronti della malattia (va ricordato che Kafka scrivendo queste parole era già egli stesso gravemente malato di polmoni) sono tanto più efficaci in quanto al centro del potere risiede il padre, temuto ma anche profondamente amato. La sfera sociale dell'oppressione sul lavoro si sovrappone a quella privata dell'incontrollabile potere familiare ("da [...] Geschäft und Du sich

ma soprattutto si poteva ammirare te, il tuo straordinario talento commerciale mentre vendevi, trattavi con la gente, scherzavi, eri instancabile, prendevi subito una decisione nei casi dubbi, e così via; oppure come confezionavi un pacco o lo aprivi, era uno spettacolo da vedere e, nel complesso, non era certo la peggiore scuola per un bambino".

¹⁷ BV: 172-173: "Ma in negozio io ti sentivo e ti vedevo urlare, imprecare e andare su tutte le furie come, secondo le mie vedute di allora, non succedeva in nessuna parte del mondo. E non erano solo imprecazioni, ma anche una tirannia in generale. Per esempio, il modo in cui con un gesto improvviso scaraventavi giù dal tavolo le merci prese al posto di quelle che volevi tu – solo l'incoscienza della tua collera poteva in parte scusarti – e il commesso doveva raccoglierte. O il modo in cui parlavi continuamente di un commesso malato di polmoni: 'Che crepi, quel cane ammalato!'".

mir deckten”¹⁸), fornendo così anche una sostanza emotiva autentica e ineliminabile a ogni futura critica sociale del lavoro nell’opera kafkiana.

Anche al di fuori del *Disperso*, infatti, è onnipresente in Kafka il senso della gerarchia, che articola l’esercizio del potere e che non è più giustificata razionalmente dalla necessità di organizzare il lavoro collettivo in vista di un vantaggio condiviso, ma è smascherata come puro e semplice atto di sopraffazione dell’uomo sull’uomo. In *Das Schloss (Il castello)*, non è ben definito quale sia il lavoro di agrimensore per cui K. dichiara di essere stato assunto, mentre invece è lampante la condizione schiavile cui si sottopone quando accetta di lavorare come bidello. La maestra Gisa, suo superiore gerarchico, la mette in chiaro con un gesto degno di Hermann Kafka quando a scuola trova la cattedra occupata dai resti della colazione:

unglücklicherweise hatte man nämlich versäumt die Reste des Nachtmahls vom Katheder zu räumen, die Lehrerin entfernte alles mit dem Lineal, alles flog auf die Erde; daß das Sardinienöl und die Kaffeereste ausflossen und der Kaffeetopf in Trümmer ging, mußte die Lehrerin nicht kümmern, der Schuldiener würde ja gleich Ordnung machen¹⁹.

E la solidità di questo rapporto gerarchico è garantita da un sentimento quasi innato di rispetto per l’autorità di cui lo stesso K. riconoscerebbe la fondatezza se solo l’autorità fosse “buona” (cioè razionalmente fondata), eventualità che però non si realizza mai:

Die Ehrfurcht vor der Behörde ist Euch hier eingeboren, wird Euch weiter während des ganzen Lebens auf die verschiedensten Arten und von allen Seiten eingeflößt und Ihr selbst helft dabei mit, wie Ihr nur könnt. Doch sage ich im Grunde nichts dagegen; wenn eine Behörde gut ist, warum sollte man vor ihr nicht Ehrfurcht haben²⁰.

¹⁸ “dato che, per me, tu e il negozio eravate sovrapposti”, BV: 172.

¹⁹ “in effetti ci si era purtroppo dimenticati di sgomberare la cattedra dai resti della cena, la maestra buttò giù tutto con la riga, tutto volò per terra; l’olio delle sardine e i resti di caffè si rovesciarono, la caffettiera andò in pezzi, ma questo evidentemente per la maestra non era un problema dato che il bidello avrebbe messo tutto in ordine immediatamente”, F. Kafka, *Das Schloß*, Ed. Malcolm Paisley, Frankfurt a/M., Fischer Verlag, 1982 (KKAS): 203.

²⁰ “Il rispetto per le autorità voi lo avete nel sangue, ve lo ispirano per tutta la vita, nei più diversi modi e da tutte le parti, e voi stessi vi date da fare

Kafka identifica qui il motivo dell'assoluta quiescenza nei confronti dell'oppressione gerarchica nell'equivoco per cui l'autorità sarebbe necessaria all'ordinato svolgersi dell'attività produttiva: ma questa autorità "buona" non si attualizza in nessun momento del macrotesto kafkiano, la disumana organizzazione del lavoro è sempre realizzata per il vantaggio di pochi e per lo sfruttamento dei molti; e la speranza in una razionalità dell'organismo lavorativo nel suo complesso è in fondo anche l'inaffrontabile ostacolo a un agire e pensare che si potrebbe definire rivoluzionario. Gli stessi oppressi condividono inconsapevolmente la suddivisione gerarchica del mondo. Per limitarsi al lavoro femminile nel *Castello*, la filiera del potere prevede in ordine discendente i ruoli di ragazza della mescita come Frieda, di cameriera come Pepi, di prostituta reietta come Olga; e il sogno maggiore consiste solo nel fare un progresso anche minimo in questo ordine²¹, e passare, come tenta di fare Pepi, da cameriera a ragazza della mescita; senza però mai mettere in dubbio il sistema nel suo complesso. La critica sociale in Kafka non è mai del personaggio, e nemmeno della voce narrante, la quale usualmente condivide il punto di vista di un personaggio; ma risulta implicita dalla narrazione complessiva, rispetto alla quale decorre in modo sotterraneo, ma proprio per questo (come tutti i ritorni del represso) tanto più chiara e potente.

Simile è la situazione che ricorre anche all'inizio di *Die Verwandlung* (*La metamorfosi*), quando Gregor Samsa, ormai trasformato in un enorme insetto, riflette sul carattere alienante del suo lavoro di commesso viaggiatore senza essere mai sfiorato dall'idea che l'organizzazione stessa del lavoro sia la causa dell'alienazione, ma sognando solo il passaggio a un lavoro meno impegnativo e magari meglio retribuito²² come quello che ri-

in questo senso per quanto vi è possibile. Non che io abbia niente in contrario, in fondo; se un'autorità è buona, perché non si dovrebbe averne rispetto?", KKAS: 288.

²¹ Nell'ultimo capitolo infatti K. minimizza la differenza fra il ruolo di cameriera e quello, giudicato da Pepi come straordinario, di ragazza della mescita: "non è un posto poi tanto straordinario, forse a ben vedere è un po' più prestigioso del tuo posto precedente, ma nel complesso la differenza non è tanta, direi invece che sono tanto simili che li si potrebbe scambiare, anzi si potrebbe quasi dire che il posto di cameriera sia preferibile a quello di ragazza di mescita", KKAS: 481.

²² Questa fra l'altro era stata esattamente la situazione biografica di Kafka nel 1907 quando lavorava alle Assicurazioni Generali, dove per uno stipendio che oggi si potrebbe definire irrisorio era impegnato per dieci ore al giorno dal

scontra in molti dei suoi colleghi:

„Ach Gott“, dachte er, „was für einen anstrengenden Beruf habe ich gewählt! Tag aus, Tag ein auf der Reise. Die geschäftlichen Aufregungen sind viel größer, als im eigentlichen Geschäft zu Hause, und außerdem ist mir noch diese Plage des Reisens auferlegt, die Sorgen um die Zuganschlüsse, das unregelmäßige, schlechte Essen, ein immer wechselnder, nie andauernder, nie herzlich werdender menschlicher Verkehr. Der Teufel soll das alles holen! [...] Dies frühzeitige Aufstehen“, dachte er, „macht einen ganz blödsinnig. Der Mensch muß seinen Schlaf haben. Andere Reisende leben wie Haremsfrauen. Wenn ich zum Beispiel im Laufe des Vormittags ins Gasthaus zurückgehe, um die erlangten Aufträge zu überschreiben, sitzen diese Herren erst beim Frühstück. Das sollte ich bei meinem Chef versuchen; ich würde auf der Stelle hinausfliegen. [...]“²³

Assenza di rapporti umani e deprivazione del sonno sono, anche più in generale, caratteristiche ricorrenti dell'eroe kafkiano: Karl Rossmann nel *Disperso* non dorme quasi mai (tranne in un'occasione, sul balcone di Brunelda, in cui dorme fino a sera stravolgendo comunque la normale alternanza sonno-veglia²⁴), e anche l'agrimensore K. alla Locan-

lunedì al sabato, e che non gli consentiva quindi l'attività letteraria. Dopo meno di un anno Kafka riesce a passare all'*Arbeiter-Unfall-Versicherungs-Anstalt*, dove era previsto un orario di lavoro di sei ore quotidiane (sempre dal lunedì al sabato).

²³ “‘Mio Dio’, pensò, ‘che mestiere faticoso mi sono scelto! Un giorno dopo l'altro, sempre in viaggio. Ci si agita molto di più rispetto a chi lavora in proprio nella sua città natale, e poi mi tocca anche questa tortura del viaggiare, le preoccupazioni per le coincidenze dei treni, i pasti irregolari e scadenti, rapporti umani che cambiano di continuo, non si consolidano mai, non diventano mai cordiali. Che vada tutto al diavolo! [...] Queste levatacce’, pensò, ‘fanno uscire di testa. Un essere umano ha pur diritto al suo sonno. Ci sono dei commessi viaggiatori che vivono come le mogli di un harem. Per esempio, a volte torno all'albergo a metà mattinata per trascrivere le ordinazioni ottenute, e questi signori son lì seduti a fare appena colazione. Se solo ci provassi io, col principale che mi ritrovo, sarei cacciato via all'istante [...]” F. Kafka, *Drucke zu Lebzeiten*, Ed. Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann, Frankfurt a/M. Fischer Verlag, 1994 (KKAD): 116-117.

²⁴ Persino peggiore la situazione dello studente con cui Karl interloquisce sul balcone di Brunelda. Lo studente di giorno lavora in un grande magazzino e di notte studia bevendo caffè. Di fronte allo stupore di Karl che gli chiede allora

da dei Signori perde l'occasione della sua vita per la sonnolenza indotta dalle molte notti passate senza dormire²⁵. Il ritmo intollerabile del ciclo produttivo cancella le esigenze elementari: il cibo, il sonno. Eppure, bisogna sempre rimanere al passo – anche la famiglia di Gregor Samsa, venuto meno il supporto di Gregor, deve trovare un impiego: il padre come usciere, la madre come sarta, Grete come commessa. Uscire dal ciclo economico del lavoro ordinario significherebbe ribaltare la propria condizione: per Gregor, equivale addirittura al salto di specie. Oppure, in *Das Urteil (La condanna)*, subire uno straniamento radicale come quello dell'amico in Russia, il quale sfugge al destino borghese del lavoro in patria e del matrimonio per ricevere in cambio una nuova identità in un territorio lontano e senza strade.

Bisogna pur osservare però che anche il lavoro ordinario – quello che si esercita per guadagnarsi il pane – non è una garanzia contro l'irruzione dell'imprevisto e dell'estraneo. Pochi personaggi sono più "sistemati" (in una casella, appunto, del sistema) di Josef K. in *Der Prozess (Il processo)*: procuratore di una grande banca, vive con regolarità le sue ore d'ufficio, e anche la sua vita privata è scandita in modo prevedibile e ripetitivo fra i piaceri sociali di una birra in compagnia dei colleghi e quelli sessuali delle visite regolari ("una volta alla settimana") a una prostituta²⁶. Da un punto di vista formale, non c'è molta differenza fra il lavoro di Josef K. e quello dei suoi fattorini, impegnati fino a tarda sera a lavorare al ciclostile (una *Kopiermaschine*²⁷, quasi un trasferimento in ambito lavorativo della coazione a ripetere). Eppure, tutta questa regolarità esistenziale e lavorativa non lo difende dall'arresto, dall'invasione dei suoi spazi privati e dal conseguente indebolimento della sua attività in banca, un indebolimento che compromette naturalmente le sue possibilità di carriera:

quand'è che dorma, lo studente risponde: "'Eh, dormire! [...] dormirò quando mi sarò laureato", KKAV: 347.

²⁵ Sulla deprivazione di sonno nel *Castello* vedi C. Duttlinger, "Schlaflosigkeit: Kafkas *Schloss* zwischen Müdigkeit und Wachen", in: *Schloss-Topographien: Lektüren zu Kafkas Romanfragment*, edd. J. Vogl u. M. Kleinwort, Bielefeld, transcript (Verlag), 2013: 219-243.

²⁶ Vedi l'inizio del capitolo *Colloquio con la signora Grubach*, in F. Kafka, *Der Proceß*, Ed. Malcolm Pasley, Frankfurt a/M., Fischer Verlag, 1990 (KKAP): 30.

²⁷ KKAP: 117.

Würde er das glücklich überstehn? Und wie sollte ihm die Durchführung dessen in der Bank gelingen? [...] es handelte sich doch um einen ganzen Proceß, dessen Dauer unabsehbar war. Was für ein Hindernis war plötzlich in K.'s Laufbahn geworfen worden!²⁸

Il tempo del processo e quello della banca si sovrappongono, trasformando il lavoro ordinario di K. in un tempo bianco, trascorso a fantasticare da solo, dopo aver chiuso le porte che lo separano dal flusso dei clienti che lo aspettano, là fuori. La stessa cosa è successa ad altri suoi compagni di sventura, come il commerciante Block o il borghese Rotebusch²⁹ incontrato nelle soffitte, strappati dal processo alla routine lavorativa e costretti a impiegare nella difesa gran parte del tempo altrimenti dedicato al loro mestiere di tutti i giorni. Il tempo del lavoro è parassitato da questa nuova specie di tempo, radicalmente estraneo al tempo del ciclo economico, e che pertiene invece a un'esistenza che si potrebbe definire, con termine heideggeriano, autentica.

Sempre nel *Processo*, però, si assiste anche alla comparsa di una categoria di lavori completamente differente, che meriterebbe una tassonomia approfondita. Non è più il semplice lavoro ordinario, quotidiano, per guadagnarsi la vita; oppure ha ancora formalmente questa funzione ma si svolge in un contesto completamente alieno rispetto alla quotidianità. Tale è per esempio il lavoro del Bastonatore, di cui si ignora anche il nome e la cui essenza è del tutto assorbita, senza residui, dalla funzione punitiva che svolge: "Ich bin zum Prügeln angestellt, also prügeln ich"³⁰; oppure il lavoro dell'addetto alle informazioni nelle cancellerie, la cui funzione è confermata dall'elegante abbigliamento (che dovrebbe renderlo gradito a chi cerca un primo approccio al tribunale) e nello stesso tempo contraddetta dal suo atteggiamento di irridente superiorità. Un tipo diverso di lavoro, per sua natura assai meno vincolato (anche se non irrelato) alle strutture economiche, è quello del pittore Titorelli, che inaugura una serie di personaggi kafkiani centrati sul lavoro dell'artista; una tematica che culminerà nell'ul-

²⁸ "Sarebbe riuscito a sopportare felicemente tutto ciò? E come sarebbe riuscito a farlo rimanendo in banca? [...] si trattava di un intero processo, la cui durata era imprevedibile. Quale ostacolo avevano improvvisamente gettato sulla carriera di K.!" KKAP: 177.

²⁹ Questo è il nome in uno dei passi cassati verso la fine del capitolo: vedi KKAP, *Apparatband*: 211.

³⁰ "Sono pagato per bastonare, e dunque bastono", KKAP: 112.

tima raccolta di Kafka, *Ein Hungerkünstler (Un digiunatore)*³¹. Da un punto di vista economico, è evidente che Titorelli è un miserabile; il costruttore, che lo raccomanda a K., si stupisce che questi possa anche solo aver pensato di farlo entrare nello spazio privilegiato della banca. Non solo, ma persino il lavoro propriamente artistico di Titorelli, al di fuori del suo impiego come ritrattista per il tribunale, è un’incredibile celebrazione della coazione a ripetere: i suoi smorti paesaggi sono tutti rigorosamente uguali, uno dopo l’altro³². E tuttavia la sua posizione di appartenenza al mondo del tribunale rende il suo lavoro diverso dal lavoro ordinario, lo innalza a un livello di astrazione e di pregnanza semantica che agli occhi di Josef K. trasformano lo straccione emarginato in una preziosa fonte di aiuto e di informazioni³³.

Infine, esistono nell’opera kafkiana lavori inclassificabili che non solo sono privi di ogni correlato a una qualunque retribuzione economica, ma che sembrano avere l’unica funzione di mantenere il ruolo identitario di chi lavora: così ad esempio in un esteso frammento del novembre-dicembre 1923, pubblicato postumo da Max Brod con il titolo *Der Bau (La tana)*³⁴, l’innominato animale che narra in prima persona è impegnato soprattutto nel lavoro di consolidamento e di difesa dello spazio privato sotterraneo che si è creato, messo continuamente in pericolo dall’esistenza di pericoli esterni, e da un inafferrabile piccolo rumore che percepisce nei diversi punti della tana. L’animale è svincolato dalle necessità economiche: ha riserve di caccia accumulate per lungo tempo a venire. Ma ciò non lo esime da un

³¹ In questa categoria si colloca anche il personaggio di Brunelda nel *Disperso*; Brunelda è una ex-cantante in declino che vive dei proventi derivanti dai suoi antichi successi, ma che in un frammento successivo deve trovare impiego in quello che appare con tutta evidenza un bordello (*L’uscita di Brunelda*).

³² Si potrebbe dire però che è ripetitivo anche il suo lavoro come ritrattista, che si svolge secondo regole ferree ed ereditate, sempre uguali, solo adattate al soggetto ritratto e soprattutto al suo grado gerarchico all’interno del tribunale.

³³ Nell’ultima raccolta di racconti *Un digiunatore*, pubblicata nel 1924 poche settimane dopo la morte di Kafka, il lavoro dell’artista nella sua prospettiva dichiaratamente antieconomica è centrale sia per l’acrobata di *Erstes Leid (Primo dolore)*, la cui vita ascetica si esaurisce nelle altezze del trapezio, sia per l’esangue digiunatore che dà il titolo alla raccolta, di cui sarebbe paradossale anche affermare che digiuna “per guadagnarsi da mangiare”. E così anche l’arte di Josefina, la cantante del popolo dei topi, non è finalizzata in senso economico, dato che Josefina non è comunque esonerata dal lavoro ordinario cui è costretto il resto del suo popolo.

³⁴ KKANaSchr II: 576-632.

lavoro che può essere definito difensivo, di mantenimento dei propri confini, e quindi della propria identità: ed è un lavoro duro come ogni altro, ripetitivo, e di cui non si vede la fine.

Questo lavoro di tipo straordinario, spesso di sapore allegorico, ha la caratteristica di essere svincolato dall'economia e andrebbe forse considerato, più che un lavoro, una semplice attività. Per l'animale della tana, è ancora un'attività produttiva, finalizzata all'autoconservazione; non è più così scendendo oltre in direzione dell'inorganico, come nel racconto *Die Sorge des Hausvaters (La preoccupazione del padre di famiglia)*³⁵, dove il protagonista Odradek è un essere simile a un rocchetto di filo che sembra aver "avuto in passato una qualche forma adeguata a uno scopo", mentre ora è soltanto "straordinariamente mobile e non si lascia prendere"; o ancor più le palline rimbalzanti che abitano la casa dello scapolo Blumfeld in un frammento non pubblicato in vita³⁶, altrettanto insensate quanto l'esistenza di Odradek. L'attività di produzione e l'economia retributiva caratterizzano il lavoro propriamente detto, che è attività soltanto umana: ma che tende sempre a scivolare verso quest'altra forma di inesausta attività improduttiva e non retribuita, che è invece universale.

Umiliati e offesi. *Il disperso*

Il primo romanzo di Kafka, *Il disperso*, è condotto in un'ottica rigorosamente realistica e ancora non conosce questa variante di lavoro straordinario cui accennavo: la narrazione procede in un mondo soltanto umano, ed è anzi ambientata (a differenza dei due romanzi successivi) in un luogo e un tempo storicamente definiti. Di conseguenza compare qui solo il problema del lavoro ordinario; il quale però è un problema ubiquitario, che dirige il narrato in ogni sua articolazione importante. Fin dal primo capitolo, Karl Rossmann incontra un lavoratore, il fuochista, che nella gerarchia della nave occupa la posizione più bassa; e non solo nella gerarchia, ma il suo stesso luogo di lavoro si colloca topograficamente al di sotto di tutti, nelle viscere della grande nave che porta i migranti in America. Con tutto ciò, Karl è immediatamente portato a solidarizzare con lui e addirittura a dichiarare che un posto da fuochista rientra fra i suoi possibili sogni di realizzazione:

³⁵ Pubblicato in vita da Kafka nella raccolta *Ein Landarzt (Un medico di campagna)* del 1919, KKAD: 282-284.

³⁶ KKANaSchr I: 229-266.

„Ich bin doch Schiffsheizer“, sagte der Mann. „Sie sind Schiffsheizer“, rief Karl freudig, als überstiege das alle Erwartungen, und sah den Elbogen aufgestützt den Mann näher an. “[...] Jetzt könnte ich auch Heizer werden.“³⁷

Con un singolare (e significativo) riflesso automatico, Karl tende sempre a identificarsi all’istante con ogni forma di disagio sociale; quando nell’ultimo capitolo preferirà non rivelare le proprie generalità, il primo falso nome che gli verrà in mente sarà “Negro”³⁸.

La posizione infima del fuochista all’interno della catena lavorativa fa sì che le frizioni si realizzino soltanto con l’elemento gerarchico immediatamente superiore, e cioè il capomacchinista Schubal; di conseguenza Karl, nella sua ingenuità, è portato a credere che il “problema di giustizia” possa essere risolto saltando tutti i gradi gerarchici e portando il fuochista a un confronto diretto con l’apice della catena, e cioè il capitano. Ma proprio il confronto con il capitano – in una scena fra l’altro di ambientazione visionaria e mirabile ritmo narrativo – rende palese come la giustizia non possa farsi strada da sola, in assenza di quella che in altri tempi si sarebbe chiamata coscienza di classe, e rinunciando a un quadro più generale di rivendicazioni legittime. Il fuochista, nella sala del capitano, si muove in un vuoto pneumatico di generale incomprensione, e soprattutto gli mancano le parole appropriate: invitato a esporre le sue richieste, si perde in mille dettagli insignificanti che suscitano nei presenti solo disinteresse e ostilità. Quella che dovrebbe essere la funzione sindacale, e cioè prestare un linguaggio appropriato alla legittima pretesa del lavoratore, è qui totalmente assente. L’improvvisa svolta narrativa – con l’agnizione di Karl come nipote del senatore, e quindi la sua inaspettata assunzione nella clas-

³⁷ “Io sono un fuochista della nave”, disse l’uomo. ‘Lei è un fuochista’, esclamò Karl contento, come se questo superasse ogni sua aspettativa, e appoggiando il gomito considerò l’uomo più da vicino. “[...] Ora potrei anch’io diventare fuochista”, KKAV: 11-12.

³⁸ KKAV: 402-403. Va detto che, con notevole realismo, il testo attribuisce al fuochista nel caso particolare gli stessi pregiudizi razzisti e nazionalisti che alimentano il meccanismo della repressione sociale in generale, tanto che se la prende con i rumeni che si permettono “di maltrattare noi tedeschi, su una nave tedesca”, KKAV: 13. Lo stesso Karl avrà in seguito occasione di manifestare un certo sospetto nei confronti degli “irlandesi” (KKAV: 133-134), benché di fronte al fuochista dichiari che “in generale qui si hanno dei pregiudizi contro gli stranieri, credo” (KKAV: 13).

se dominante³⁹ – impedisce un ulteriore esame del caso del fuochista, il quale non viene né assolto né condannato, ma – peggio – semplicemente dimenticato⁴⁰.

Durante la sua breve permanenza a casa dello zio senatore, Karl è momentaneamente esonerato dalla competizione per il lavoro, e riceve la formazione privilegiata di un futuro membro della classe dirigente: impara l'inglese, l'equitazione, il pianoforte. Ma la tematica del lavoro è tutt'altro che assente: la descrizione dell'impresa dello zio, infatti, si dilunga per buona parte del capitolo, un'impresa che si occupa non di produzione della merce, né di distribuzione della merce al consumatore, ma di intermediazioni e trasporti attraverso tutto il vastissimo paese. In questo modo Kafka introduce la prospettiva agorafobica che sarà presente anche nel *Processo*⁴¹; qui però la dilatazione degli spazi è strettamente connessa alla modernità, all'efficienza e alla competizione. Come ha intuito Charles Olson nell'incipit del suo saggio su Melville, in America lo spazio è il fatto centrale: è grande, e senza pietà⁴². Per dominare questo spazio sconfinato, l'impresa dello zio dispone di telefoni e telegrafi che rendono possibile una rete di comunicazione il più possibile precisa con i clienti⁴³. Questo passo del *Disperso* è una delle prime valorizzazioni, in letteratura, del ruolo giocato dall'informazione nell'organizzazione del lavoro. Ma è anche molto di più: ed è la particolare condizione umana creata dalla comunicazione a distanza, in questo caso applicata al lavoro. In una tarda lettera a Milena, Kafka redige una particolare tassonomia delle invenzioni, distinguendo quelle che avvicinano gli uomini, come la ferrovia o l'aeroplano, da quelle che invece li allontanano, rendendoli simili a fantasmi: il telefono, il telegrafo⁴⁴. La marxiana disumanizzazione (*Entmenschlichung*) del lavoratore è rappre-

³⁹ Quando alla fine del capitolo Karl si abbandona a un commosso addio con il fuochista, lo zio lo riprende e gli dà la prima vera lezione di coscienza di classe: "non esagerare, [...] impara a capire la tua posizione", KKAV: 50.

⁴⁰ Questo, che è il modo tipico in cui i personaggi kafkiani escono di scena, viene per una volta sottolineato esplicitamente: "Sembrava davvero che non ci fosse più nessun fuochista", KKAV: 53.

⁴¹ Si pensi ad esempio alle dimensioni gigantesche della cucina in casa dell'avvocato Huld.

⁴² C. Olson, *Call me Ishmael*, New York, Reynal & Hitchcock, 1947: 7.

⁴³ Anche nel *Castello* (KKAS: 115-117) la rete telefonica è importante per accelerare il lavoro burocratico del castello, ma risulta inaccessibile dal villaggio, dove attraverso il telefono si percepisce solo una specie di brusio o un canto lontano.

⁴⁴ Lettera a Milena, fine marzo 1922.

sentata da Kafka appoggiandosi proprio a questa reificazione dell'interlocutore in ogni comunicazione a distanza, applicata al posto di lavoro:

Im Saal der Telephone giengen wohin man schaute die Türen der Telephonzellen auf und zu und das Läuten war sinnverwirrend. Der Onkel öffnete die nächste dieser Türen und man sah dort im sprühenden elektrischen Licht einen Angestellten gleichgültig gegen jedes Geräusch der Türe, den Kopf eingespannt in ein Stahlband, das ihm die Hörmuscheln an die Ohren drückte. Der rechte Arm lag auf einem Tischchen, als wäre er besonders schwer und nur die Finger, welche den Bleistift hielten, zuckten unmenschlich gleichmäßig und rasch. In den Worten, die er in den Sprechtrichter sagte, war er sehr sparsam und oft sah man sogar, daß er vielleicht gegen den Sprecher etwas einzuwenden hatte, ihn etwas genauer fragen wollte, aber gewisse Worte, die er hörte zwangen ihn, ehe er seine Absicht ausführen konnte, die Augen zu senken und zu schreiben. [...] Mitten durch den Saal war ein beständiger Verkehr von hin und her gejagten Leuten. Keiner grüßte, das Grüßen war abgeschafft, jeder schloß sich den Schritten des ihm vorhergehenden an und sah auf den Boden auf dem er möglichst rasch vorwärtskommen wollte oder fieng mit den Blicken wohl nur einzelne Worte oder Zahlen von Papieren ab, die er in der Hand hielt und die bei seinem Laufschrift flatterten⁴⁵.

Le mani che si muovono con velocità e regolarità "disumane" (*unmenschlich*) sono l'apice di questa precisa e apparentemente spassionata

⁴⁵ "Nella sala dei telefoni, ovunque si guardasse, le porte delle cabine telefoniche si aprivano e chiudevano in continuazione e il rumore delle chiamate faceva girare la testa. Lo zio aprì la più vicina di queste porte, e in una scintillante luce elettrica si vide dentro un impiegato, indifferente a ogni rumore proveniente dalla porta, con la testa stretta da un nastro d'acciaio che gli premeva gli auricolari sulle orecchie. Il braccio destro, come se fosse molto pesante, era posato su un tavolino e solo le dita, che tenevano una matita, si muovevano con regolarità e velocità disumane. Era assai parco di parole, che pronunciava all'interno di un microfono a imbuto, e a volte sembrava che avrebbe forse voluto obiettare qualcosa al microfono, chiedergli qualcosa con maggior precisione, ma prima che potesse mettere in atto la sua intenzione determinate parole che sentiva lo costringevano ad abbassare gli occhi e scrivere. [...] Nessuno salutava, ogni saluto era abolito, ognuno si metteva sui passi di chi lo precedeva e guardava il pavimento, sul quale cercava di procedere il più velocemente possibile, oppure cercava di cogliere con lo sguardo singole parole o numeri sui fogli che aveva in mano, e che svolazzavano per la corsa." KKA:V: 66-67.

rappresentazione di una metamorfosi indotta dal lavoro moderno: l'essere umano autentico e reale si trasforma, durante il processo produttivo, nella piccola articolazione di una macchina più grande di lui, rescisso dai rapporti umani più elementari ("ogni saluto era abolito"), mentre il valore primario, l'unico obiettivo dell'attività lavorativa, diventa massimizzare la quantità di produzione nell'unità di tempo.

Il tempo diventa così, insieme alla scomposizione dei cicli produttivi, l'elemento centrale nell'organizzazione del lavoro. Kafka probabilmente non sapeva della contemporanea introduzione del cronometro all'interno delle fabbriche americane dell'epoca, e tuttavia tematizza con forza (e trasforma in mirabile letteratura) questo preciso aspetto nella nuova organizzazione del lavoro. Sempre all'interno del *Disperso* si trova un passo parallelo a questo nel capitolo intitolato *Il caso Robinson*, dove viene descritta l'attività dello sportello informazioni all'Hotel Occidental:

an zwei großen Schiebefenstern saßen zwei Unterportiere und waren unaufhörlich damit beschäftigt Auskünfte in den verschiedensten Angelegenheiten zu erteilen [...] Diese zwei Auskunftserteiler hatten – von außen konnte man sich das nicht richtig vorstellen – in der Öffnung des Fensters immer zumindest zehn fragende Gesichter vor sich. [...] Bloßes Reden hätte für ihre Aufgabe nicht genügt, sie plapperten, besonders der eine, ein düsterer Mann mit einem das ganze Gesicht umgebenden dunklen Bart, gab die Auskünfte ohne die geringste Unterbrechung. Er sah weder auf die Tischplatte, wo er fortwährend Handreichungen auszuführen hatte, noch auf das Gesicht dieses oder jenes Fragers, sondern ausschließlich starr vor sich, offenbar um seine Kräfte zu sparen und zu sammeln. [...] Gewöhnen mußte man sich auch daran, daß der Unterportier niemals bat, eine Frage zu wiederholen, selbst wenn sie im Ganzen verständlich und nur ein wenig undeutlich gestellt war, ein kaum merkliches Kopfschütteln verriet dann, daß er nicht die Absicht habe, diese Frage zu beantworten und es war Sache des Fragestellers, seinen eigenen Fehler zu erkennen und die Frage besser zu formulieren⁴⁶.

⁴⁶ "seduti a due grandi finestre scorrevoli c'erano sempre due sottoportieri occupati senza posa a fornire informazioni per le cose più svariate [...] questi due addetti alle informazioni avevano sempre davanti a sé, oltre la finestra, almeno dieci persone a fargli domande. [...] Parlare non sarebbe stato sufficiente al loro compito, ma snocciolavano velocemente quel che avevano da dire, soprattutto uno dei due, un uomo dall'aria tetra con una barba nera che gli copriva tutto il volto, e che dava le informazioni senza la minima pausa. Non guardava il ripiano

Gli addetti alle informazioni dispongono di fattorini che procurano gli oggetti richiesti dai clienti: quando sbagliano, gli addetti non perdono tempo a correggerli, ma semplicemente scaraventano tutto giù dal ripiano:

Brachten sie einmal etwas unrichtiges herbei, so konnte sich natürlich der Unterportier in der Eile nicht damit aufhalten, ihnen lange Belehrungen zu geben, er warf vielmehr einfach das, was sie ihm auf den Tisch legten, mit einem Ruck vom Tisch herunter⁴⁷.

Si noterà fra l'altro come il gesto dell'addetto alle informazioni riproduce alla lettera quello di Hermann Kafka nel suo negozio di passamanerie: qui come nella *Lettera al padre* viene utilizzata quasi la stessa espressione (*mit einem Ruck hinunter/herunterwerfen*). Una scena analoga segue immediatamente dopo, dove il cambio di turno fra gli addetti alle informazioni (che ha luogo ogni ora, dato che nessuno resiste più di un'ora a un lavoro del genere) è all'insegna della sincronizzazione più scrupolosa, che consente di evitare anche lo spreco di pochi secondi fra un turno e l'altro.

Questi passi kafkiani hanno importanti (e poco studiate) corrispondenze con le contemporanee trasformazioni del lavoro in America che si sarebbero presto diffuse in tutto il mondo industrializzato⁴⁸. L'introduzione da parte di Ford della catena di montaggio (o *assembly-line*) risale al 1913, quindi è addirittura successiva alla stesura del romanzo: la prima grande opera di critica al fordismo, e cioè *Tempi moderni* di Chaplin, risale al 1936 ed è certo indipendente da Kafka, benché molte sue scene richiama irresistibilmente l'atmosfera del *Disperso*. Tuttavia, il ritmo frenetico

del tavolo, sul quale lavorava continuamente con le mani, né guardava in faccia questo o quello che gli stava facendo la domanda, ma teneva lo sguardo esclusivamente fisso davanti a sé, evidentemente per risparmiare e concentrare le forze. [...] Bisognava anche abituarsi all'idea che il sottoportiere non chiedeva mai di ripetere la domanda; anche quando il senso generale era comprensibile ma la frase non era posta in modo perfettamente chiaro, allora una scossa del capo appena percettibile segnalava che il sottoportiere non aveva intenzione di rispondere, e spettava a chi aveva domandato di riconoscere quale fosse l'errore e formulare meglio la domanda." KKAV: 255-257.

⁴⁷ "Se talvolta portavano una cosa sbagliata, naturalmente il sottoportiere nella sua fretta non poteva mettersi a dare lunghe spiegazioni, si limitava a buttarle giù dal tavolo con una spinta quel che ci avevano messo sopra." KKAV: 257.

⁴⁸ Un testo di riferimento per lo studio di tali trasformazioni, e che offre anche un buon quadro di fondo alle descrizioni kafkiane, è Hounshell 1984.

della produzione industriale americana era certamente noto in Europa attraverso articoli e resoconti di viaggio; Kafka ne era venuto a conoscenza attraverso il libro di Arthur Holitscher (1869-1941), un ebreo socialista che aveva appena pubblicato il resoconto del suo viaggio in America⁴⁹ e dal quale Kafka ha tratto buona parte delle sue informazioni⁵⁰. Ma, paradossalmente, la straordinaria precisione dell'intuito di Kafka può essere apprezzata leggendo il testo fondamentale di Taylor pubblicato in America poco prima della stesura del *Disperso*⁵¹: un libro che è in un certo senso la base teorica di tutte le trasformazioni sociali ed economiche in atto che sfoceranno poi nell'applicazione pratica del fordismo. L'entusiasmo di Taylor per il *scientific management* si traduce in un sistema che prevede, prima di tutto, la massima prosperità dell'imprenditore, dalla quale discende, secondo un fondamentale e mai provato assioma del capitalismo, anche la massima prosperità del lavoratore. Il "sistema" prevede una razionalizzazione estrema delle risorse (umane e materiali) e del tempo impiegato a utilizzarle, in modo da massimizzare l'*output* della produzione. Quasi con ingenuità, nell'introduzione al suo libro Taylor espone un principio (o una profezia) che potrebbe benissimo stare in esergo al *Disperso*: "In the past the man has been first; in the future the system must be first"⁵².

Il libro di Taylor, premessa ideologica al mondo descritto nel *Disperso*, meriterebbe un'analisi che non può essere approfondita in questa sede, ma che si può riassumere dicendo che il *Disperso* analizza i punti oscuri nascosti nelle pieghe del "sistema" vagheggiato da Taylor. Per esempio, uno dei principi basilari del taylorismo consiste nella formazione del lavoratore, che deve essere preliminarmente reso adeguato al suo ruolo produttivo; e nella selezione del lavoratore giusto per il posto giusto. Ciò implica che per un ruolo che comporta fatiche disumane bisogna prima di tutto formare il lavoratore anche sul piano fisico; e poi che, naturalmente, un'ampia parte del mercato del lavoro (fra cui soprattutto le donne) siano senz'altro escluse dal processo produttivo. Nell'Hotel Occidental, i ragazzi degli ascensori sono sottoposti a turni massacranti in condizioni di vita disumane; di conseguenza uno dei più deboli fra loro, il piccolo Giacomo, ogni tanto si

⁴⁹ Holitscher A., *Amerika heute und morgen. Reiseerlebnisse*, Berlin, Fischer Verlag, 1912.

⁵⁰ Sulle fonti del romanzo vedi Wirkner 1976.

⁵¹ Taylor 1911. Naturalmente è improbabile, per non dire escluso, che Kafka conoscesse questo testo.

⁵² "In passato ciò che veniva prima di tutto era l'uomo; in futuro, dovrà esserlo il sistema", Taylor 1911: 7.

addormenta in piedi sul luogo di lavoro. La capocuoca gli passa accanto con Karl in uno di quei momenti, e spiega comprensiva:

Eine Arbeitszeit von zehn bis zwölf Stunden ist eben ein wenig zu viel für einen solchen Jungen [...] Aber es ist eigentümlich in Amerika. Da ist dieser kleine Junge z. B., er ist auch erst vor einem halben Jahr mit seinen Eltern hier angekommen, er ist ein Italiener. Jetzt sieht es aus, als könne er die Arbeit unmöglich aushalten, hat schon kein Fleisch im Gesicht, schläft im Dienst ein, trotzdem er von Natur sehr bereitwillig ist – aber er muß nur noch ein halbes Jahr hier oder irgendwo anders in Amerika dienen und hält alles mit Leichtigkeit aus und in fünf Jahren wird er ein starker Mann sein. Von solchen Beispielen könnte ich Ihnen stundenlang erzählen⁵³.

La stessa capocuoca, del resto, racconterà a Karl di aver sopportato un simile, duro apprendistato nei primi tempi del suo soggiorno in America, subendone tuttora le conseguenze sotto forma di una perdurante insonnia⁵⁴. Il secondo punto, e cioè l'esclusione dal mercato del lavoro di larghe parti delle risorse umane derivanti dall'immigrazione, si riflette nella straziante storia della madre di Therese, la dattilografa della capocuoca: una storia che occupa buona parte del capitolo ambientato nell'Hotel Occidental. In questo grande segmento analettico, Therese rievoca il terribile ultimo giorno passato con la madre per le strade di una New York innevata, senza un alloggio né un posto di lavoro, e di come lei bambina avesse visto la madre salire sulle impalcature di un palazzo in costruzione, per lasciarsi poi cadere sul selciato. Evidentemente non sempre i conti tornano, nelle tayloriane magnifiche sorti e progressive; Taylor stesso racconta che quando si è trattato di selezionare in modo "scientifico" (*scientific selection of the men*⁵⁵) gli operai per la lavorazione della ghisa, solo uno su otto si è dimostrato all'altezza del compito, e quell'uno, appartenendo al "tipo del bue" e non spiccando per altre

⁵³ "Per un ragazzo così un turno di dieci o dodici ore è davvero un po' troppo [...] Ma in America è così. Questo ragazzino per esempio è arrivato qui con i genitori solo sei mesi fa, è un italiano. Ora si direbbe che non riesca a sopportare il lavoro, è smagrito in viso, si addormenta durante il turno, eppure di natura sarebbe molto disponibile – ma basta che lavori qui o altrove in America altri sei mesi e sopporterà tutto con facilità, e fra cinque anni sarà un uomo robusto. Di esempi del genere potrei raccontarle per delle ore", KKAV: 174-175.

⁵⁴ KKAV: 176.

⁵⁵ Taylor 1911: 61.

qualità umane, non era nemmeno “very highly prized”, poteva cioè essere tranquillamente sottopagato⁵⁶. Non è difficile immaginare come la selezione tayloriana lasciasse in condizioni disperate larghissime parti della popolazione immigrata, di sesso femminile o fisicamente inadeguata ai durissimi e inumani lavori descritti da Taylor con scientifica minuziosità.

Nel rapporto di lavoro salariato esiste un altro importante elemento, ovvero la divergenza di interesse economico fra l’operaio, il quale mira a una retribuzione equa e a un orario di lavoro sostenibile, e l’imprenditore, interessato invece a minimizzare il costo del lavoro e a massimizzare la produzione. Il problema del conflitto sociale (e della conseguente lotta di classe) è considerato da Taylor, con stolido ottimismo, superabile in nome del “sistema” scientifico da lui propugnato, che dovrebbe creare una convergenza dei vantaggi in virtù del rapporto individuale di collaborazione fra industriale e operaio:

Scientific management will mean [...] the elimination of almost all causes for dispute and disagreement between them. [...] the close, intimate cooperation, the constant personal contact between the two sides, will tend to diminish friction and discontent. It is difficult for two people whose interests are the same, and who work side by side in accomplishing the same object, all day long, to keep up a quarrel⁵⁷.

Inutile osservare quanto gli eventi abbiano disatteso questa profezia: la storia del lavoro nel Novecento è stata più che mai dominata dalla lotta di classe. Ciò che vorrei invece sottolineare è il metodo che Taylor propone per evitare quello che costantemente chiama il “pericolo” di uno sciopero⁵⁸, e cioè il rapporto individuale fra imprenditore e operaio a cominciare dal reclutamento⁵⁹ fino a ogni dettaglio del lavoro quotidiano, un metodo che

⁵⁶ *Ibid.*: 62.

⁵⁷ “L’organizzazione scientifica significherà [...] l’abolizione di quasi ogni motivo di disputa e disaccordo fra di loro (*scil. fra imprenditori e operai*) [...] La vicina e intima collaborazione, il continuo contatto personale fra le due parti tenderà ad attutire la frizione e il malcontento. Per due persone i cui interessi coincidono, e che lavorano fianco a fianco per ottenere lo stesso risultato, è difficile mantenersi in stato di conflitto”, *ibid.*: 142-143.

⁵⁸ Per esempio *ibid.*: 133 e 135 (“no danger of strikes or other troubles”).

⁵⁹ “Our first step was the scientific selection of the workman. In dealing with workmen under this type of management, it is an inflexible rule to talk to and deal with only one man at a time”, *ibid.*: 43.

Taylor definisce "trattare con ogni singolo lavoratore come un individuo separato"⁶⁰. Va da sé che proprio questo principio è la negazione teorica di ogni trattativa di tipo sindacale, e infatti i sindacati sono considerati da Taylor un'entità poco meno che criminale, che porta alla rovina economica l'imprenditore, la prosperità della comunità sociale e gli stessi operai che dovrebbe difendere⁶¹.

Nel *Disperso*, abbiamo già visto come la contrattazione individuale nel caso del fuochista abbia avuto come esito inevitabile la totale disfatta delle rivendicazioni. Ma in altre due occasioni, Karl viene a contatto con forme collettive di protesta. Sulla strada che lo conduce a Ramses in compagnia di Robinson e Delamarche, viene a sapere di uno sciopero dei muratori che mette in pericolo l'azienda di cui è proprietario il padre del suo conoscente Mack, un intimo dello zio:

Große Zeitungsblätter wurden herumgereicht, man sprach erregt vom Streik der Bauarbeiter, der Name Mack wurde öfters genannt, Karl erkundigte sich über ihn und erfuhr, daß dies der Vater des ihm bekannten Mack und der größte Bauunternehmer von New-York war. Der Streik kostete ihn Millionen und bedrohte vielleicht seine geschäftliche Stellung. Karl glaubte kein Wort von diesem Gerede schlecht unterrichteter übelwollender Leute⁶².

Come già nel caso del fuochista, Karl si dimostra impreparato all'idea stessa di una protesta collettiva: il rapporto di lavoro si costituisce per lui solo nell'ottica di una relazione individuale, e di conseguenza le persone che non hanno un rapporto diretto con il datore di lavoro sono necessariamente "male informate e animate da cattive intenzioni". Al contrario, ogni speranza di ascesa sociale è legata al rapporto diretto con il proprio superiore gerarchico, beninteso unita a un'indefettibile volontà di lavorare sodo. Karl si rende ben conto che un simile, produttivo rapporto diretto è

⁶⁰ "Dealing with every workman as a separate individual", *ibid.*: 69.

⁶¹ *Ibid.*: 82.

⁶² "Venivano fatti passare in giro grossi fogli di giornale, si parlava con eccitazione di uno sciopero dei muratori, più di una volta fu fatto il nome di Mack. Karl si informò su di lui e venne a sapere che si trattava del padre di quel Mack che conosceva lui, ed era il maggior imprenditore edile di New York. Lo sciopero gli veniva a costare milioni, e minacciava forse la sua posizione negli affari. Karl non credette a una sola parola di queste chiacchiere, fatte da persone male informate e animate da cattive intenzioni", KKA:V: 147.

ben difficile a realizzarsi nell'ambiente della fabbrica, dove il singolo imprenditore decide della sorte di una moltitudine. Ed è per questo che, dopo il colloquio con lo studente, in una specie di sogno a occhi aperti individua come lavoro ideale quello che era il lavoro dello stesso Kafka, e cioè il *Beamter*, l'impiegato d'ufficio che rende conto della propria efficienza a un superiore sempre a portata di mano, il quale lo giudica e ne decide il destino:

schließlich war es ja gar nicht ausgeschlossen, daß er auch für reine Büroarbeit aufgenommen werden konnte und einstmals als Bürobeamter an seinem Schreibtisch sitzen und ohne Sorgen ein Weilchen lang aus dem offenen Fenster schauen würde [...]. Wenn aber Karl einmal einen solchen Posten in einem Büro hätte, dann wollte er sich mit nichts anderem beschäftigen als mit seinen Büroarbeiten und nicht die Kräfte zersplittern wie der Student. Wenn es nötig sein sollte, wollte er auch die Nacht fürs Büro verwenden, was man ja im Beginn bei seiner geringen kaufmännischen Vorbildung sowieso von ihm verlangen würde. Er wollte nur an das Interesse des Geschäftes denken, dem er zu dienen hätte, und allen Arbeiten sich unterziehen, selbst solchen, die andere Bürobeamte als ihrer nicht würdig zurückweisen würden. Die guten Vorsätze drängten sich in seinem Kopf, als stehe sein künftiger Chef vor dem Kanapee und lese sie von seinem Gesicht ab⁶³.

Questo diligente impiegato, pronto a qualunque lavoro per quanto umiliante, dedito soltanto al profitto dell'azienda nel suo complesso e preoccupato unicamente del giudizio del suo superiore – il quale riesce a penetrare anche nei suoi intimi pensieri – avrebbe fatto la felicità di Taylor,

⁶³ “alla fin fine non era nemmeno escluso che potesse essere assunto per un bel lavoro pulito d'ufficio, e un giorno si sarebbe seduto da impiegato d'ufficio alla sua scrivania e avrebbe guardato per un po' dalla finestra aperta senza pensieri [...]. Ma se un giorno Karl avesse avuto in un ufficio un posto del genere, non intendeva occuparsi d'altro che del suo lavoro, senza disperdere le forze come faceva lo studente. Se necessario intendeva lavorare in ufficio anche di notte, cosa che comunque avrebbero certamente preteso da lui all'inizio, data la sua scarsa formazione commerciale. Voleva pensare solo all'interesse della ditta di cui era al servizio, e sottoporsi a ogni compito, anche a quelli che gli altri impiegati avrebbero rifiutato come indegni di loro. Nella sua testa si affollavano i buoni propositi, come se il suo futuro capoufficio stesse davanti al divano e glieli leggesse sul viso”, KKAV: 353-354.

ma è evidente dalla dinamica del romanzo che si tratta non solo di una prospettiva illusoria (dato che a tale lavoro Karl non arriverà mai) ma anche viziata alla base proprio dalla falsa speranza di veder riconosciuti i propri meriti in un rapporto separato con il datore di lavoro. Nella catena di tentativi che mette in atto per occupare stabilmente una casella qualsiasi del sistema lavorativo americano e da lì – secondo il modello tanto diffuso quanto ingannevole del *self made man* – decollare verso un'ascesa sociale resa inevitabile dal merito, Karl va invece incontro regolarmente all'ingiustizia, alla frustrazione e al fallimento. Questa regolarità naturalmente non può essere casuale. Piuttosto è dovuta all'ingenuità di Karl, questo Candide proveniente dalla vecchia Europa, che tende ad affidarsi con maggiore generosità proprio alle mani di chi causerà la sua rovina. Così sarà durante il viaggio in automobile alla villa di Pollunder (dove più tardi saprà di essere stato cacciato di casa dallo zio), quando Karl farà la sua altra esperienza di sommovimenti sociali su base sindacale. Il procedere dell'automobile è reso difficile, in una strada di periferia, da uno sciopero di lavoratori metallurgici che manifestano sulla strada, e dei quali si sottolinea esplicitamente la solidarietà di classe – in opposizione a ogni idea di contrattazione separata:

Durchquerte dann das Automobil [...] eine dieser ganzen Plätzen gleichenden Straßen, dann erschienen nach beiden Seiten hin in Perspektiven, denen niemand bis zum Ende folgen konnte, die Trottoire angefüllt mit einer in winzigen Schritten sich bewegendenden Masse, deren Gesang einheitlicher war, als der einer einzigen Menschenstimme⁶⁴.

Per il giovane e ingenuo Karl, che attraverso il finestrino osserva sgomento la nascita di una coscienza di classe, lo spettacolo equivale all'irruzione di una novità incomprensibile, a una specie di fantasmatica e radicale estraneità. Ma per afferrare la profonda ironia del finale di capitolo bisogna tenere sempre ben presente come andranno a finire le cose alla villa di Pollunder, il banchiere miliardario che ha invitato Karl a casa sua e che proprio attraverso tale invito ne causerà il ritorno nel mondo dei reietti:

⁶⁴ "Se poi l'automobile [...] attraversava una di queste strade, simili ognuna a un'intera piazza, allora da entrambi i lati, in una prospettiva che nessuno avrebbe potuto seguire fino in fondo, i marciapiedi apparivano affollati da una massa umana che si muoveva a piccoli passi, ma il cui canto era più univoco di quello di una voce sola", KKAV: 74.

Karl aber lehnte froh in dem Arm, den Herr Pollunder um ihn gelegt hatte, die Überzeugung, daß er bald in einem beleuchteten, von Mauern umgebenen, von Hunden bewachten Landhause ein willkommener Gast sein werde, tat ihm über alle Maßen wohl [...]⁶⁵.

L'abbraccio suadente del capitalista si rivelerà mortale, la sicurezza offerta da "una villa illuminata, circondata da mura e sorvegliata da cani" si rivelerà al contrario una trappola che gli è stata tesa per far apparire la sua adesione all'invito di Pollunder come una ribellione ai desideri dello zio. Di conseguenza, Karl ritorna nel mondo sottoproletario da cui è partito, dopo aver intravisto dal finestrino, senza prenderne reale consapevolezza, l'inizio di un mondo nuovo, caratterizzato da un nuovo modo di intendere il rapporto di lavoro; ed è proprio questa mancanza di consapevolezza che determina, momento per momento, i successivi fallimenti di Karl, fino alla soluzione visionaria (ma provvisoria, data l'incompiutezza del romanzo) che individua nel Teatro di Oklahoma il luogo quasi metafisico dove "tutti sono i benvenuti"⁶⁶, dove vige un reclutamento ideale in cui è possibile "trovare un utilizzo per chiunque"⁶⁷ senza escludere gli inadatti – come invece intendeva Taylor.

E proprio a tale inconsapevolezza di Karl è dovuto l'esito tragico che non è stato mai scritto ma che conosciamo dai *Diari*: malgrado il suo candore, la sua innocenza e la sua commovente volontà di giustizia, anche Karl Rossmann viene "messo da parte", reso invisibile agli occhi della storia⁶⁸.

Ironia e partecipazione

Ritengo che la tematica del lavoro, se applicata con rigore e nei dettagli al macrotesto, aprirebbe nuove prospettive alla critica kafkiana; da

⁶⁵ "Karl invece si appoggiava contento sul braccio con cui lo cingeva il signor Pollunder, la consapevolezza che presto sarebbe stato un ospite gradito in una villa illuminata, circondata da mura e sorvegliata da cani gli faceva immensamente piacere", KKAV: 75.

⁶⁶ KKAV: 387.

⁶⁷ KKAV: 414.

⁶⁸ Nota di diario del 30 settembre 1915, che mette a confronto i destini del protagonista del *Disperso* e di quello del *Processo*: "Rossmann e K., l'innocente e il colpevole, alla fine puniti entrambi indifferentemente con la morte, l'innocente con mano più leggera, più messo da parte che abbattuto" (F. Kafka, *Tagebücher*, Edd. Hans-Gerd Koch, Michael Müller und Malcolm Pasley, Frankfurt a/M., Fischer Verlag, 1990: 757).

questo esame pur sommario del *Disperso* risulta in effetti evidente come Kafka, nel suo romanzo più realistico, ponga al centro della narrazione le relazioni umane in quanto regolate dal vincolo economico e dal rapporto di lavoro, mantenendo senza esitazioni e con lucidità il "punto di vista dei vinti", secondo l'espressione di Michael Löwy (2004: 197): e cioè delle classi sociali più deboli, quando sono sfruttate e anche quando sono ingannate. Soprattutto in quest'ultimo caso, emerge irresistibile l'ironia autoriale, che opera – come spesso avviene in Kafka – attraverso l'identificazione della prospettiva narrativa con quella del protagonista, mostrando nel contempo gli esiti disastrosi della volenterosa quiescenza di Karl Rossmann al meccanismo sociale di cui è vittima. Una tipica ironia kafkiana, però: niente affatto aggressiva ma colma di partecipazione umana, sempre dalla parte dell'"innocente" che il mondo del lavoro – e al di là di esso, la storia – esclude 'con mano leggera' dalla competizione sociale.

Bibliografia

- Burwell M.L., "Kafka's *Amerika* as a Novel of Social Criticism", *German Studies Review*, 2.2 (1979): 193-209.
- Greiner B., "Im Umkreis von Ramses: Kafkas *Verschollener* als jüdischer Bildungsroman", *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 77.4 (2003): 637-658.
- Hermsdorf K., *Kafka: Weltbild und Roman*, Berlin, Rütten & Loening, 1961.
- Hounshell D.A., *From the American System to Mass Production, 1800-1932: the Development of Manufacturing Technology in the United States*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1984.
- Holitscher A., *Amerika heute und morgen. Reiseerlebnisse*, Berlin, Fischer Verlag, 1912.
- Kraus A.W., "Assessing Mr. Samsa's Employee Rights: Kafka and the Art of the Human Resource Nightmare", *The Labor Lawyer*, 15, (1999): 309-319.
- Löwy M., *Franz Kafka, rêveur insoumis*, Paris, Stock, 2004 (citato secondo l'edizione italiana: M.L., *Kafka sognatore ribelle*, Milano, Elèuthera, 2007).
- Lukács G., "Franz Kafka o Thomas Mann?" in Id., *Scritti sul realismo*, vol. I, Torino, Einaudi, 1978: 895-944.
- Orkin N., Dubas R., "Kafka, Labour, and The Castle: The Employment Status of K.", *Journal of the Kafka Society of America*, 17-18 (1993): 33-39.
- Reimann P., "Die gesellschaftliche Problematik in Kafkas Romanen", *Weimarer Beiträge*, 3 (1957): 598-618.
- Richter H., *Franz Kafka: Werk und Entwurf*, Berlin, Rütten & Loening, 1962.
- Rohde B., "und blätterte ein wenig in der Bibel." *Studien zu Kafkas Bibellektüre und ihren Auswirkungen auf sein Werk*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2002.
- Rohdes C., Westwood R., "The Limits of Generosity: Lessons on Ethics, Economy, and Reciprocity in Kafka's *The Metamorphosis*", *Journal of Business Ethics*, 133 (2016): 235-248.
- Taylor F.W., *The Principles of Scientific Management*, New York and London, Harper & Brothers, 1911.
- Wasserman, M. "Changing minds, saving lives: Franz Kafka as a key industrial reformer" *East European Quarterly*, 35 (2001): 473-482.
- Wirkner A., *Kafka und die Außenwelt. Quellenstudien zum Amerika-Fragment*, Stuttgart, Klett, 1976.

L'autore

Mauro Nervi

Mauro Nervi è laureato in Lingua e Letteratura Tedesca ed è dottore di ricerca in Filologia presso l'Università di Pisa. Ha pubblicato numerosi contributi in riviste internazionali e nazionali su Kafka, Büchner, Kleist, Hölderlin, Goethe e Rilke e una monografia sul *Processo di Kafka (Il Processo di Kafka. Un'altra idea di letteratura, Carocci, 2019)*. Nel 2023 ha curato per Bompiani la traduzione di tutti i romanzi e di tutti gli scritti pubblicati in vita, corredata di tutte le varianti dei manoscritti e di numerosi contributi critici (*Franz Kafka, Tutti i romanzi. Tutti i racconti e gli scritti pubblicati in vita, Bompiani, 2023*). Dal 1999 è redattore del Kafka Project [<http://www.kafka.org/>].

Email: mauronervi@gmail.com

L'articolo

Data invio: 31/03/2023

Data accettazione: 31/07/2023

Data pubblicazione: 30/11/2023

Come citare questo articolo

Nervi, Mauro, "*Der Verschollene* di Kafka e la tematica del lavoro", *Rappresentazioni del lavoro in letteratura e nella cultura visuale*, Eds. R. Calzoni - V. Serra, *Between*, XIII.26 (2023): 143-171, <http://www.Between-journal.it/>

Toward a Freudian Theory of the Representation of Labour in the Novel: Some Tentative Hypotheses

Nicole Siri

Abstract

This article sets to explore, from a theoretical perspective, the problem of the representation of labour in the novel. The first paragraph discusses «the plainness and iterativeness of work», which are the two aspects that, according to James Agee, make it such a peculiarly complicated narrative theme. The problem is thus theorized in terms of the ways in which the theme of iterative work can be effectively expressed in novels.

The second paragraph is functional to the argument developed in the third and last paragraph, and deals with a non-literary problem. Through a meta-psychological reading of Weber's *Protestant Ethic*, it offers an interpretation of the capitalist ethics from a psychoanalytic conceptual framework.

The third and last paragraph discusses Francesco Orlando's Freudian theory of literature, Orlando's take on the notion of «return of the repressed», and his theorization of the representation of obsolete objects. Finally, I argue that it might be possible to recognize, in literary language, mechanisms that express the instances of the Super-ego.

Keywords

novel; literary theory; Freudian theory; protestant ethic; labour

Per una teoria freudiana della rappresentazione del lavoro nel romanzo: alcune ipotesi preliminari

Nicole Siri

1. Il problema

Nelle prime pagine del capitolo "Work" di *Let Us Now Praise Famous Men* (testo la cui ardua prosa modernista riflette continuamente su sé stessa, e che a giusto titolo è stato per questo definito «non un libro sulla mezzadria, ma un libro su come si scrive un libro sulla mezzadria»: Ohlin 1966: 106, trad. mia), James Agee riflette sul fatto che il lavoro è in generale un tema di cui è particolarmente difficile scrivere. Ragionando sulla difficoltà di trasmettere efficacemente al lettore, tramite le parole, l'effetto cumulativo che un'attività lavorativa ripetuta ha su un'esistenza, Agee fa appello a due concetti che si collocano su due piani distinti, e scrive che «L'elementarità e l'iteratività del lavoro deve essere una delle ragioni che rendono così straordinariamente difficile scriverne» (Agee 2019: 366)¹.

Il lavoro è per Agee un'attività elementare, banale, e per questo tendenzialmente non saliente; in secondo luogo, è un'attività iterativa, che intrattiene un rapporto peculiare con il tempo e, di conseguenza, con l'organizzazione strutturale della forma narrativa. Può essere utile partire da un inquadramento di questi due aspetti per iniziare a dispiegare alcuni nodi teorici che si impongono a chi voglia tentare di riflettere sulla rappresentazione del lavoro nel romanzo da una prospettiva teorica e generale.

Per quanto riguarda l'«elementarità» del lavoro, siamo abituati all'idea che il romanzo tendenzialmente escluda o 'riassuma' larghe porzioni di esistenza. Già Forster (1955: 47-56), discutendo delle differenze tra *homo*

¹ Questa traduzione è di Luca Fontana. Il testo originale recita: «The plainness and iterativeness of work must be one of the things which make it so extraordinarily difficult to write of» (Agee 2005: 276).

sapiens e *homo fictus*, notava che i personaggi letterari non sono sottoposti alle stesse necessità cui sono sottoposti gli uomini: l'*homo sapiens*, scrive Forster, trascorre un terzo del tempo che gli è dato dormendo, eppure il romanzo non riflette con esattezza queste ore (*ibid.*: 52), al contrario, il romanzo attribuisce all'amore uno spazio che «non ha corrispettivi nella vita reale, tranne che tra le persone che hanno molto tempo libero» (*ibid.*: 54, *trad. mia*). L'osservazione di Forster può sembrare nel suo solido buonsenso ovvia quando si riferisce ad azioni come il sonno e l'alimentazione che, al netto di possibili implicazioni che sono però sempre percepite come 'accessorie' (Forster menziona per esempio la funzione sociale del cibo, *ibid.*: 53), siamo abituati a pensare come legate alla sfera del puro mantenimento e riproduzione della vita biologica: è scontato che sonno e alimentazione, anche quando vengono rappresentati all'interno di un romanzo, non trovino lo stesso spazio che rivestono nella vita quotidiana.

La questione diventa però più delicata se si tenta di estendere questo ragionamento, come sembrerebbe implicare la frase di Agee, al lavoro. Se per secoli, a partire dall'antichità classica² e in parte anche nel corso del Medioevo³, l'Occidente ha infatti effettivamente pensato il lavoro come un'attività triviale e banalissima, volta anch'essa al puro mantenimento della vita biologica, con l'avvento dell'età moderna si produce un radicale mutamento antropologico, notoriamente descritto da Weber nell'*Etica protestante*, che rende impossibile continuare a pensare il lavoro in questi termini⁴.

² Si veda a questo proposito la quarta parte di *Mito e pensiero*, dedicata al lavoro e al pensiero tecnico nella Grecia antica (Vernant 1978: 270-340).

³ Per una sintesi efficace dell'evoluzione del concetto di lavoro nel corso del Medioevo, da punizione divina ad attività che può, poste determinate condizioni, avere un proprio valore morale, si veda il primo capitolo dell'opera di Robert Fossier *Le travail au Moyen Âge*, intitolato "L'idée de travail" (Fossier 2012: 13-25).

⁴ Gli storici medievali hanno mostrato la progressiva riabilitazione del lavoro nel corso del Medioevo, dall'*ora et labora* dei cistercensi — che da un lato fornirono all'Occidente l'invenzione dell'organizzazione della giornata (cfr. Zerubavel 1985), dall'altro, però, vivevano ancora il lavoro come un mezzo, non dotato di qualità morali di per sé, per mortificare la carne, stancare il corpo e allontanare le tentazioni (Fossier 2012: 20) — alla progressiva riabilitazione morale del mercante da parte della Chiesa nel XIII secolo. Quello che Weber dimostra, però, è che pur essendo esistite forme di capitalismo nel Medioevo, nell'Antichità, e al di fuori dell'Occidente, la vera novità che si produce nell'età moderna in Europa riguarda l'avvento di un *ethos* peculiare al capitalismo moderno. Per questo il mutamento antropologico descritto da Weber è scelto come soglia temporale all'interno di questo saggio.

L'aspetto più interessante per gli studiosi di letteratura è che tale mutamento coincide proprio — per quanto sia possibile, ovviamente, individuare coincidenze temporali ragionando sulla lunghissima durata — con il momento in cui inizia il processo che avrebbe portato il romanzo a diventare «l'arte principale fra quelle praticate in Occidente, l'arte che raffigura la totalità estensiva della vita» (Mazzoni 2011: 15).

Intorno al 1550 si colloca infatti la prima soglia simbolica nella storia del romanzo⁵, e Weber data al 1543 il momento in cui la teoria della predestinazione trova il suo pieno sviluppo nel pensiero di Calvino (Weber 2018: 164), avviando il processo che avrebbe portato alla nascita dell'*ethos* del capitalismo moderno. È il paradosso che ha notato Moretti nel *Romanzo di formazione*, partendo dalla constatazione che la *Bildung* di Wilhelm Meister si svolge fuori dalla sfera del lavoro, per arrivare poi a porre un problema di ordine più generale, che riguarda l'intera storia del romanzo e il suo rapporto con i valori funzionali alla produzione capitalistica:

[...] la rappresentazione della sfera economica, e del suo mondo simbolico, ha avuto, nella grande narrativa degli ultimi due secoli, un'importanza prossima allo zero. La cosa — per chi non sia innamorato della teoria del rispecchiamento — non è una catastrofe. Ma un qualche problema [...] lo pone di certo. Se non altro, induce a chiedersi perché mai il romanzo *non* parli del lavoro, e per quale motivo la *Bildung* debba realizzarsi al di fuori della sua orbita (Moretti 1986: 43).

Dobbiamo [...] chiederci se questi valori [i valori funzionali alla produzione capitalistica] abbiano mai avuto alcuna presa al di fuori della sfera strettamente economica: e se sia a loro — o ad altri valori, e quali — che si è fatto ricorso per 'dare un senso' alla vita moderna (*ibid.*).

Di certo, storicamente, la rappresentazione del lavoro, inizialmente raccontato in situazioni particolari (Robinson sull'isola), trova progressiva-

⁵ Seguo, in questo, la cronologia proposta da Guido Mazzoni in *Teoria del romanzo*: «Quando emerge il romanzo? Per come lo conosciamo oggi, il genere nasce al termine di una metamorfosi che si compie tra la metà del Cinquecento e la fine del Settecento. [...] tra la metà del Cinquecento e la fine del Settecento proliferano molte stirpi di scritture narrative che, pur essendo diverse fra loro, finiscono per comporre una famiglia, le differenze risultando meno importanti delle affinità» (Mazzoni 2011: 79-80).

mente uno spazio più ampio nel romanzo, a mano a mano che la vita operaia si afferma come soggetto degno di rappresentazione seria⁶. Ma anche nei romanzi che, a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, fanno della condizione operaia il loro tema centrale, la rappresentazione del lavoro pone sempre i problemi sottolineati da Agee, e spesso finisce per occupare uno spazio marginale nell'economia generale dell'opera. Per non fare che due esempi, se è vero che le straordinarie scene di lavoro manuale dell'*Assommoir* furono salutate entusiasticamente da Mallarmé come «qualcosa di assolutamente nuovo»⁷, è vero anche che queste scene occupano comunque uno spazio tutto sommato ridotto nel romanzo⁸ e che, con l'eccezione della scena della caduta di Coupeau che è una vera e propria svolta, non contribuiscono mai all'avanzamento dell'azione, ma sono riempitivi⁹. Nell'*incipit* della *Madre*, la descrizione della giornata si interrompe con l'entrata degli operai in fabbrica e riprende al momento della loro uscita, e nell'intero romanzo di Gor'kij le attività produttive interne alla fabbrica non sono mai descritte.

Il fatto che il lavoro faticosi così tanto a inserirsi nella parabola romanzesca ha sicuramente molto a che vedere con l'altro aspetto problematico individuato da Agee: il suo carattere iterativo.

Nel capitolo "Frequenza" di *Figures III*, che ad oggi resta, a mia conoscenza, il più solido tentativo di teorizzare il racconto iterativo, Genette avanza, accanto alle categorie proposte con l'abituale rigore, considerazioni relativamente eterodosse rispetto alla prassi strutturalista, introdotte da un lessico sfumato. Genette attribuisce infatti all'iteratività una doppia funzione, notando che essa ha per Marcel un potere calmante ma è allo stesso tempo spia di un'incapacità di pensare la propria esistenza in maniera teleologica, e conclude il saggio individuando nelle parti iterative della *Recherche* una temporalità 'sotterranea' che farebbe da contraltare al tempo perduto e ritrovato che dà il titolo al romanzo. Questa temporalità è descritta per enumerazione:

Qualunque sia la chiave di questo mistero ontologico [...] il romanzo proustiano è senz'altro, come ostenta, un romanzo del Tempo perduto e ritrovato, ma è anche, forse in maniera più sorda, un romanzo del

⁶ L'ovvio riferimento è Auerbach (2000, II: 284 sgg).

⁷ Citato in Zola 1961: 1567-68, trad. mia.

⁸ Cfr. Pellini 2003: 243: «quasi sempre il lettore attende gli operai all'uscita dalle manifatture, i giorni di paga, in compagnia delle loro agguerrite consorti».

⁹ Per le nozioni di «svolta» e «riempitivo» seguo Moretti 2017: 57-66.

Tempo dominato, avvinto, stregato, segretamente sovvertito, o meglio: perverso. Come si può non parlare, a proposito di questo romanzo (come fa il suo autore a proposito del sogno), e forse non senza una riposta intenzione di confronto, del «gioco formidabile che esso fa col Tempo»? (Genette 2006: 207).

«Tempo dominato, avvinto, stregato, segretamente sovvertito». È interessante che Thomas Mann, nelle pagine della *Montagna incantata* che raccontano il cambiamento di statuto di Hans Castorp da visitatore a paziente del Berghof (ci troviamo all'inizio del Capitolo 5, nel paragrafo "Minestra in perpetuo e chiarore improvviso") e introducono la riflessione su tempo, attività umana e durata interiore che sarà uno dei *Leitmotive* degli ultimi capitoli del romanzo, ricorra ad un lessico molto simile, e di nuovo all'enumerazione, per descrivere le giornate tutte uguali di un malato allettato, arrivando a ridefinire la ripetizione come «presente immobile»¹⁰ ed «eternità»:

Per il momento basterà che ognuno ricordi quanto passa veloce una serie, anzi una 'lunga' serie di giorni quando si è a letto malati; è sempre il medesimo giorno che si ripete; ma siccome è sempre il medesimo, è poco corretto, se vogliamo, parlare di 'ripetizione'; bisognerebbe discorrere di monotonia, di un presente immobile o dell'eternità. Ti recano la minestra di mezzogiorno come te l'hanno recata ieri e come te la recheranno domani. E nello stesso istante qualcosa ti investe, non sai come né da dove: è un senso di vertigine, mentre vedi arrivare la minestra, le forme del tempo ti si confondono, confluiscono l'una nell'altra, quella che ti si svela per vera forma dell'essere è un presente senza dimensioni nel quale ti si reca la minestra in perpetuo (Mann 2012: 169).

Quel che è particolarmente interessante per il nostro discorso è che descrivendo questo fenomeno, e riflettendo sulle sue implicazioni sulla narrazione, il narratore non avanza considerazioni di carattere generale, ma sposta il discorso sul piano personale del proprio tempo di lavoro:

Mentre infatti il nostro rendiconto intorno alle prime settimane del soggiorno di Hans Castorp tra quelli lassù (ventun giorni di piena

¹⁰ Il concetto di «presente immobile» è di derivazione scolastica: si tratta del concetto di *nunc stans*, ripreso da Schopenhauer nella riflessione sul tempo all'interno del *Mondo come volontà e rappresentazione* e arrivato a Mann per il tramite di quest'ultimo.

estate, ai quali secondo le umane previsioni quel soggiorno avrebbe dovuto limitarsi) ha divorato spazi e periodi di tempo, la cui durata corrisponde fin troppo alla nostra semiconfessata attesa... la descrizione delle tre settimane successive passate lassù non richiederà, si può dire, altrettante righe, o persino parole e momenti, quante furono le pagine, i fogli, le ore, le giornate di fatica necessarie per quelle: queste tre settimane, prevediamo, saranno superate e sepolte in un baleno (*ibid.*).

La traduzione italiana perde parte del lessico economico impiegato da Mann nell'originale, che spiega che la narrazione delle tre settimane di malattia non *costerà* al narratore tante pagine, ore, *giornate lavorative* quante ne è *costate* il rendiconto del primo periodo di Castorp in sanatorio, «als jener Seiten, Bogen, Studen und Tagewerke gekostet hat» (Mann 1960: 257, i corsivi sono miei). Si è tentati di leggere qui un *lapsus*: nel momento in cui riflette sul tempo della malattia di Hans Castorp, il pensiero del narratore si sposta sulla propria esperienza del tempo («per noi esattamente come per il giovane Castorp», Mann 2012: 169; «für unser Erlebnis sich genau ebenso [...] dem jungen Hans Castorp»: Mann 1960: 257) e sancisce così un'equivalenza tra il tempo iterativo della malattia e quello del lavoro. «Noia e lavoro sono imparentati: esprimono la materia di cui sono fatti i giorni ordinari, quando la vita è soggetta al disciplinamento o al vuoto» (Mazzoni 2011: 98), ed è sicuramente significativo che similitudini relative all'idea dell'incantamento e del tempo della fiaba ricorrono per l'una e per l'altro: in *Guerra e pace*, per esempio, il principe Andrej osserva due volte che a Lysye Gory la vita operosa e regolata dalle prescrizioni orarie rigidissime e idiosincratice del padre scorre come in un «castello incantato e addormentato» (Tolstoj 2019, II: 35).

Anche nelle pagine di *Anna Karenina* in cui Levin, per «placare i nervi» (Tolstoj 2016: 272), si dedica alla falciatura, ricorre la stessa idea di 'abolizione del tempo' prodotta dall'iterazione del gesto. Tolstoj costruisce infatti una climax in cui l'umore di Levin migliora a mano a mano che il personaggio riesce a concentrarsi completamente sul gesto meccanico: all'aumentare dei momenti di completa concentrazione, in cui riesce a non percepire sollecitazioni esteriori né lo scorrere del tempo (Tolstoj lo ribadisce continuamente: Levin non sa che è ora di pranzare, non sa da quanto tempo sta lavorando), si intensifica il lessico che descrive la sua felicità: «Levin stava benissimo» (*ibid.*: 275); «Levin aveva perso la cognizione del tempo, non capiva se era presto o tardi. Ma cominciava a lavorare come si doveva, e questo gli procurava un piacere infinito» (*ibid.*: 276), «il sole [...] pareva infondergli forza [...] moltiplicando gli attimi nei

quali non aveva coscienza di ciò che stava facendo e la falce andava da sola. Erano minuti di vera felicità» (*ibid.*: 277); «Più Levin falciava, più gli istanti di oblio si moltiplicavano [...] E come per incanto, il lavoro veniva per proprio conto, ben fatto e impeccabile. Erano momenti di estasi autentica» (*ibid.*: 277).

«Come per incanto»: ecco che ritorna il tempo della fiaba, l'idea di abolizione del tempo. Per descrivere lo stato di Levin all'apice della concentrazione, Tolstoj ricorre al concetto di «*blaženstvo*»¹¹, che indica una felicità terrena ma connotata in senso religioso¹². La traduzione più scrupolosa sarebbe forse 'beatitudine', ma il fatto che il traduttore abbia pensato ad 'estasi' è sintomatico: lo stato che il lavoro ripetitivo induce in Levin verrebbe infatti oggi definito da un etnologo, con un lessico evidentemente estraneo a Tolstoj, come uno stato di *trance*, in cui si osservano la moltiplicazione delle forze, la mancata percezione della fatica e dell'ambiente esterno, la concentrazione sul gesto. Se il traduttore ha pensato a 'estasi' è probabilmente perché, come chiarisce Rouget (1990: 40-55), l'uso comune e persino la letteratura etnologica tendono a usare 'trance' ed 'estasi' come sinonimi.

Sia il principe Bolkonskij padre, sia Levin, certo, sono *rentiers* che possono decidere di lavorare per divertimento, ed è il motivo per cui Morson (1997: 45) ha scritto giustamente che il lavoro di falciatura di Levin sconfinava nel gioco.

A idee simili ha però fatto ricorso anche Benjamin per descrivere una condizione connotata in tutt'altra maniera. Nel saggio *Di alcuni motivi in Baudelaire*, Benjamin nota infatti che nelle liriche di Baudelaire non compare mai direttamente il lavoro industriale: vi si può trovare, però, «un processo dove il meccanismo riflesso che la macchina mette in moto nell'operaio si può studiare nell'ozioso come in uno specchio» (Benjamin 1995: 112). Il saggio di Benjamin propone a questo punto una riflessione di ordine filosofico sull'ozio come specchio del lavoro: l'operaio salariato è assimilato al giocatore d'azzardo, con il quale condivide «la vanità, il vuoto, il fatto di non poter finire» (*ibid.*: 112-113), e istituisce anch'esso, come Morson, un parallelo tra lavoro e gioco. In questo caso, però, si tratta di un gioco animato da qualcosa di oscuro, che fa da contraltare a un lavoro infernale: allo scatto dei movimenti della macchi-

¹¹ Cfr. Tolstoj 1992: 267.

¹² Per i diversi campi semantici dei termini 'blaženstvo' e 'sčat'e' cfr. Bor-kačev 2012.

na corrisponde il *coup* del giocatore d'azzardo, di cui Benjamin fornisce un'analisi psicologica:

Il giocatore mira al guadagno: questo è chiaro. Ma il suo gusto di vincere e far quattrini non si può definire un desiderio nel senso proprio della parola. Ciò che lo occupa intimamente è, forse, avidità, forse una cupa decisione. Comunque si trova in uno stato d'animo in cui non può fare tesoro dell'esperienza. Il desiderio, invece, appartiene agli ordini dell'esperienza (*ibid.*: 114).

Più oltre, Benjamin dirà che «la corona destinata all'esperienza» (*ibid.*) è il desiderio realizzato: il tempo che imprigiona tanto il lavoratore quanto il giocatore è «il tempo infernale in cui decorre l'esistenza di coloro cui non è dato compiere nulla di ciò che hanno iniziato» (*ibid.*: 115), e i due gesti hanno in comune il fatto di essere svuotati di qualsiasi contenuto esperienziale. A prima vista, il giocatore d'azzardo sembra personalmente responsabile della propria condizione, mentre il lavoratore salariato la subisce. Se però pensiamo il gioco d'azzardo come un'attività che contiene in sé un elemento compulsivo, diventa possibile spostare il discorso su un altro piano: lavoratore salariato e giocatore d'azzardo sono entrambi sottoposti all'azione di un'istanza disciplinante, che nel primo caso appare come esterna, mentre nel secondo pertiene a un conflitto interno all'io. Si affaccia a questo punto una prima ipotesi, e cioè che anche la disciplina che al lavoratore è inizialmente imposta dall'esterno, e che è indubbiamente anzitutto un fatto sociale, si traduca poi in qualche misura sul piano del conflitto interiore: le diverse istanze disciplinanti che agiscono sul lavoratore, le forme di razionalizzazione del lavoro diventano allora pensabili come qualcosa che, spostandosi dal piano sociale a quello psichico, ingenerano (anche) conflitti interni all'individuo.

L'ipotesi che muove questo articolo, e che cercherò di sviluppare nei prossimi due paragrafi, è che sia poco plausibile che di un mutamento antropologico profondo come quello descritto da Weber nell'*Etica protestante* restino tutto sommato poche tracce nel romanzo. Se il rapporto tra soggetto e lavoro ripetitivo è particolarmente complesso da rappresentare in forma romanzesca, cercherò in queste pagine di suggerire che è possibile individuare, nei romanzi che hanno la pretesa di descrivere l'esistenza di personaggi che sono lavoratori, una 'temporalità sotterranea' imparentata con quella che Genette individua nella *Recherche*, che riflette il tempo dominato e imprigionato dell'attività lavorativa. L'ipotesi che cercherò di suggerire è che la teoria freudiana della letteratura di Francesco Orlando, se estesa

all'ambito, a mia conoscenza non trattato, del Super-Io come istanza inconscia, può fornire uno strumento per individuare i mezzi letterari con cui il tempo del lavoro, per definizione anti-narrativo, parla nel romanzo.

Nel prossimo paragrafo (*Una lettura meta-psicologica dell'Etica protestante e lo spirito del capitalismo*) tenterò dunque anzitutto di mostrare, con un ragionamento di ordine extra-letterario, che il conflitto che Weber pone all'origine dell'*ethos* del capitalismo moderno è traducibile in termini psicanalitici, per poi tracciare, nell'ultimo paragrafo, le linee preliminari di un corollario alla teoria della di Orlando volto a individuare nel linguaggio letterario le tracce di conflitti di ordine super-egoico.

2. Una lettura meta-psicologica dell'Etica protestante e lo spirito del capitalismo

Il processo che Weber descrive nelle pagine dell'*Etica protestante e lo spirito del capitalismo* è per sua stessa ammissione un processo psicologico, che viene postulato in un tipo ideale e ascritto poi a un'intera generazione.

Il punto di partenza del suo ragionamento è, come è noto, che il dogma più caratteristico delle dottrine riformate sia stata la dottrina della predestinazione, di fronte alla quale, secondo Weber, erano possibili due reazioni: quella luterana, consistente in un «possente stato psichico di lieta sicurezza» (Weber 2018: 163) che deriva dall'abbandonarsi alla volontà di Dio; e la strada opposta, presa dai calvinisti: secondo Weber, «in Calvino [...] il 'decretum horribile' [...] è *escogitato*» (*ibid.*: 164). Secondo Calvino la volontà di Dio è impenetrabile, scandagliarla è temerario e il credente non ha modo di inferire se appartenga al gruppo degli eletti o a quello dei dannati. La prima conseguenza psicologica che Weber deduce dal «pathos inumano» di questa dottrina è il fatto che i fedeli dovessero fare esperienza del «sentimento di un inaudito isolamento interiore del singolo» (*ibid.*: 165): è in questo momento che trova la sua conclusione «quel grande processo storico-religioso di rimozione della magia dal mondo, processo che [...] respingeva tutti i mezzi magici per ottenere la salvezza, condannandoli come superstizione» (*ibid.*: 166). Se il cattolico poteva ancora scaricare la propria tensione grazie all'assoluzione del sacerdote, «vivere nella [...] *tensione*] era invece il destino del calvinista – un destino ineluttabile e che nulla poteva lenire» (*ibid.*: 178). Da queste osservazioni Weber ricava una prima conclusione: se il fine del mondo è la glorificazione di Dio, il lavoro professionale diventa per il calvinista un modo di adempiere ai «compiti professionali dati dalla 'lex naturae', e assume così un peculiare carattere

oggettivo e impersonale, quello di un servizio reso alla configurazione razionale del cosmo sociale che ci circonda» (*ibid.*: 170). Questa prima idea non è culturalmente nuova: il lavoro come sottomissione all'ordine divino è un'idea presente già dai tempi di Esiodo, anche se limitata al lavoro agricolo¹³. Weber individua però poi «un altro momento, che agiva nella stessa direzione» (*ibid.*), ed è questo l'aspetto davvero rivoluzionario da un punto di vista psicologico, e portato a fondamento dell'*ethos* del capitalismo moderno. Il calvinista, secondo Weber, vive in un sentimento di costante e tormentosa angoscia perché il problema dell'aldilà è per lui in assoluto il più rilevante, ma per definizione deve restare insoluto: «proprio questo unico problema doveva insorgere ben presto per ogni singolo credente, spingendolo sullo sfondo tutti gli altri interessi: sono *io* un eletto? E come posso *io* acquistare la certezza di questa elezione?» (*ibid.*: 171). La questione diventa allora quella di stabilire «come fu sopportata questa teoria» (*ibid.*). È questo il nodo cruciale: secondo Weber, in risposta all'insufficienza della dottrina dal punto di vista della prassi, il lavoro professionale inizia ad essere raccomandato come «il mezzo più eminente per raggiungere quella sicurezza di sé» (*ibid.*): il lavoro professionale diventa, per il calvinista, «il mezzo [...] per scaricare le angosce religiose» (*ibid.*: 173). Le buone opere, si noti, «sono assolutamente incapaci di servire come mezzi per conseguire l'eterna beatitudine», sono puri «*segni* dell'elezione. Sono il mezzo tecnico non già per acquistare la salvezza, ma per liberarsi dall'angoscia di non conseguire la salvezza» (*ibid.*: 176). È per questo che le buone opere non possono essere compiute per pareggiare i peccati commessi in una sorta di bilancio (concezione diffusa invece nel cattolicesimo¹⁴): l'autocontrollo sistematico e la razionalizzazione, vere creazioni dell'etica calvinista, servono a dare la certezza della propria salvezza, che però è una certezza momentanea, che deve essere continuamente riconfermata. È in questo processo psicologico che Weber rintraccia l'origine della razionalizzazione «nella forma di un sistema di vita» (*ibid.*: 177).

Le ragioni per cui il processo descritto da Weber non è riconducibile all'ambito della psicopatologia sono da cercare nella natura clinica delle discipline psicologiche: criterio fondamentale perché una forma di pensiero

¹³ Per lo statuto dell'agricoltura nella cultura greca antica si veda ancora Vernant (1978: 277 sgg.).

¹⁴ Si veda, su questo, il celebre libro di Jacques Le Goff *La nascita del Purgatorio* (Le Goff 2014), e anche il libro di Jacques Chiffolleau dall'eloquente titolo *La comptabilité de l'au-delà* (Chiffolleau 2011).

risulti patologica è la compromissione della funzionalità dell'individuo, ed è evidente che il calvinista, al contrario, si rivela straordinariamente adattivo socialmente. Al netto del funzionamento sociale, però, e da un punto di vista strettamente logico e di organizzazione del pensiero, i meccanismi che Weber attribuisce all'idealtipo calvinista sono affini ai pensieri che la psichiatria contemporanea descrive come afferenti allo spettro dei pensieri ossessivo-compulsivi. Lo stato di angoscia tormentosa in cui il calvinista, secondo Weber, doveva essere costantemente gettato è uno stato ansioso, che il DSM definisce in opposizione alla paura: «la paura è la risposta emotiva a una minaccia imminente, reale o percepita, mentre l'ansia è l'anticipazione di una minaccia futura» (DSM-5: 271). Questo stato ha ovviamente una giustificazione logica del tutto valida nella *Weltanschauung* del calvinista: la salvezza dell'anima è il problema cruciale, e il fatto che si tratti di un esito allo stesso tempo già determinato e inconoscibile lo porta a vivere nella costante anticipazione del destino che lo attende. Tra le possibili strategie per domare uno stato ansioso (quello che Weber indaga quando si chiede «come fu sopportata» la dottrina della predestinazione), il calvinista prende la strada del rimuginare: «almanacca» (*ibid.*: 176) continuamente su un problema a cui per definizione può rispondere. È questo che significa dire che nel calvinismo la grazia è *escogitata*: a volerla tradurre nei termini della psichiatria contemporanea, questa configurazione del pensiero è quella del pensiero ossessivo, d'altronde legato a doppio filo con i disturbi ansiosi (DSM-5: 271). Caratteristica del pensiero ossessivo è la ricerca di segni che permettano al soggetto di neutralizzare l'ossessione arrivando a un'interpretazione soddisfacente del problema: la compulsione insorge perché il soggetto instaura un legame logico, fallace in tutto o in parte, che offre una soluzione temporanea all'ossessione. È la natura fallace di tale nesso logico a far sì che la rassicurazione prodotta dalla compulsione debba essere costantemente ripetuta, perché il sollievo non può che essere momentaneo. Ed è precisamente su questo punto che sembra insistere Weber: il lavoro razionalizzato diventa nella prassi calvinista «il mezzo tecnico [...] per liberarsi dall'angoscia di non conseguire la salvezza» (*ibid.*: 176), ma questo avviene attraverso una logica fallace, in cui l'adempimento del lavoro ha valore di segno. Weber insiste in diversi luoghi del saggio sul carattere irrazionale della razionalità apparente del capitalista¹⁵: il suo comportamento non è davvero razionalmente fondato, ma risponde invece a bisogni psicologici di tutt'altro ordine.

¹⁵ Cfr. su questo tema Ponsetto 1986.

L'etica protestante fu pubblicata nel 1905. Nel 1907 Freud pubblica *Azioni ossessive e pratiche religiose*: se la nevrosi ossessiva sarebbe stata propriamente teorizzata per la prima volta due anni dopo nel caso clinico dell'*Uomo dei topi*, in *Azioni ossessive* Freud descrive le pratiche che la caratterizzano, e ne dà una prima interpretazione. Il nevrotico ossessivo si comporta «come se soggiacesse a una coscienza di colpa» che «fa sorgere un'angoscia d'attesa sempre in agguato, un'attesa di sciagura» (Freud 1981: 346); il cerimoniale ossessivo, per contro, è sempre motivato dal tentativo di allontanare tale angoscia e prevenire la disgrazia. A partire da questa descrizione, il saggio sviluppa un confronto «apparentemente sacrilego» (*ibid.*: 343) tra cerimoniale religioso e cerimoniale ossessivo. Dopo aver individuato tra i due cerimoniali una serie di somiglianze, Freud dimostra che la psicanalisi permette di annullare la differenza che li separa in maniera più vistosa: il fatto che il cerimoniale religioso è percepito come dotato di significato simbolico, mentre il rituale nevrotico sembra privo di senso. L'analisi rintraccia infatti nei rituali ossessivi un significato nascosto, e Freud arriva a sostenere che, se inizialmente la nevrosi ossessiva può sembrare «la caricatura, per metà comica e per metà tragica, di una religione privata» (*ibid.*), una volta che la psicanalisi rivela il significato simbolico delle compulsioni diventa possibile stabilire una vera e propria equivalenza tra religione e nevrosi ossessiva:

ci si potrebbe arrischiare a considerare la nevrosi ossessiva come un equivalente patologico della formazione religiosa, e a descrivere la nevrosi come una religiosità individuale e la religione come una nevrosi ossessiva universale (*ibid.*: 349).

Il rituale ossessivo come religione privata: sarà forse chiaro, a questo punto, dove i ragionamenti di Weber e Freud avrebbero potuto convergere. Per Weber il lavoro organizzato e razionalizzato è un comportamento messo in atto per rispondere al sentimento d'angoscia che assedia l'individuo quando fa esperienza di un'inaudita solitudine, e nessuno strumento magico può aiutarlo a conseguire la salvezza. L'idea calvinista che il lavoro ripetuto valga da *segno* della grazia divina è una forma di pensiero magico: alla luce dell'equivalenza stabilita da Freud tra nevrosi ossessiva e religione, diventa possibile pensare che il calvinista abbia risposto all'angoscia della salvezza con una forma di 'incantamento' individuale e nevrotico, con l'istituzione di una forma individuale di rituale.

La principale ragione per cui Freud non si sarebbe potuto spingere a considerare il lavoro razionalizzato fra le forme della compulsione

nevrotica va probabilmente individuata nelle radici utilitaristiche del suo pensiero¹⁶. Se Weber sottolinea in più luoghi il carattere irrazionale che la razionalizzazione può assumere, Freud manifesta una fiducia molto più solida nella ragione strumentale come mezzo per organizzare e regolare l'esistenza: nell'*Avvenire di un'illusione* (1927), dopo aver ancora una volta ribadito che «la religione sarebbe la nevrosi ossessiva dell'umanità» (Freud 1978: 473), tale nevrosi è interpretata come uno stato infantile dell'umanità, necessaria al mantenimento dell'ordine sociale soltanto finché non si realizzerà il trionfo della ragione strumentale (*ibid.*: 482).

Freud concepisce il lavoro o come appartenente alla sfera del bisogno (così nelle prime pagine dell'*Avvenire di un'illusione*, *ibid.*: 438), oppure, come scrive in una nota nel secondo capitolo del *Disagio della civiltà*, come una forma inferiore di sublimazione, opportuna per coloro cui sono negate le forme gerarchicamente superiori della creazione artistica e della ricerca scientifica (*ibid.*: 572): il lavoro non è, in sintesi, per Freud, interpretabile come gesto che ha a che vedere con una gestione compulsiva e nevrotica dell'angoscia perché Freud mantiene una visione fiduciosa della ragione strumentale.

È importante, per concludere questo ragionamento, riflettere anche su un secondo aspetto della teorizzazione freudiana della nevrosi ossessiva. *Azioni ossessive e pratiche religiose* e il caso clinico dell'*Uomo dei topi* risalgono a un momento in cui Freud pensa ancora la psiche nei termini della prima topica: la novità più importante della seconda topica consiste probabilmente proprio nel fatto che il Super-io viene teorizzato come un'istanza almeno parzialmente inconscia, che risponde dunque alla stessa logica dell'Es. Ed è però interessante che sia proprio nelle pagine di *Azioni ossessive e pratiche religiose*, e in riferimento all'angoscia che assale il paziente ossessivo, che si fa esplicitamente strada per la prima volta nell'intera opera di Freud l'idea, che non può impedirsi di constatare ma che ancora gli appare paradossale, che la coscienza di colpa possa essere inconscia: il nevrotico ossessivo si comporta «come se soggiacesse a una coscienza di colpa di cui tuttavia non sa nulla, a una coscienza di colpa, dunque, che dobbiamo definire *inconscia*, nonostante l'apparente contraddizione di termini» (Freud 1981: 346). Quando, nel 1925, Freud tornerà a riflettere sulla nevrosi ossessiva alla luce della seconda topica, potrà teorizzare esplicitamente la patologia del paziente ossessivo come un conflitto tra un Super-io crudele, che infierisce

¹⁶ Sull'influenza di John Stuart Mill sul pensiero di Freud cfr. tra gli altri Molnar 1999 e Govrin 2004.

sull'Io secondo meccanismi inconsci, e un Io che tenta di placarlo (Freud 1978: 233-320).

Se si lascia cadere la fiducia utilitaristica di Freud nel lavoro razionale come strumento di sublimazione e si accetta, con Weber, l'idea che il lavoro razionalizzato non sia in realtà che parzialmente fondato da un punto di vista razionale, sembrerebbe a questo punto possibile avanzare un'idea riguardo quel «sentimento irrazionale di aver compiuto il proprio 'dovere professionale'» (Weber 2018: 94) così enigmatico nelle parole di Weber, quel sentimento che finisce per «apparire [...] senz'altro irrazionale di fronte alla 'felicità' o all''utilità' del singolo individuo [...]» (*ibid.*): che tale sentimento, in cui Weber identifica il «piacere irrazionale del lavoro» rifletta, in una prospettiva analitica, forme di piacere sadico-anale ascrivibili a un conflitto nevrotico che riguarda non tanto con l'Es, quanto il Super-io.

3. Letteratura e Super-io: per un corollario alla teoria di Francesco Orlando

Avendo posto la questione in termini psicanalitici, e avendo proposto, su un piano extra-letterario, di pensare l'*ethos* del lavoro del capitalismo occidentale moderno nei termini di un'istanza (anche) di ordine super-egoico, possiamo a questo punto rivolgerci alla teoria freudiana della letteratura di Francesco Orlando che, come è noto, si fonda sull'idea che le scoperte di Freud relative all'inconscio siano anzitutto delle scoperte di ordine linguistico.

Se il modello elaborato da Orlando si presta, a priori, a identificare nel linguaggio letterario qualsiasi tipo di contenuto inconscio, è evidente però, quando il discorso si sposta sul piano dei contenuti, che Orlando pensa a contenuti che hanno a che fare con l'Es più che a contenuti che hanno a che fare con il Super-io. Così infatti sono definiti, in *Per una teoria freudiana della letteratura*, i possibili significati dell'espressione «ritorno del represso»:

1) ritorno del represso come presenza di qualità formali assimilabili a quelle proprie del linguaggio dell'inconscio secondo la descrizione di Freud

2 o 2a) ritorno del represso come presenza di contenuti censurati dalla repressione sociale che grava sul sesso 3 o 2b) ritorno del represso come presenza di contenuti censurati da una repressione ideologico-politica (Orlando 1987: 27).

Le idee contenutistiche espresse ai punti 2 e 3 si riferiscono chiaramente all'Es, e sono dunque restrittive rispetto al punto 1: non esauriscono, infatti, il panorama dei contenuti inconsci possibili e veicolabili attraverso qualità formali assimilabili al linguaggio dell'inconscio. Questo deriva, probabilmente, dal fatto che Orlando, dal momento che il suo punto di partenza è il saggio sul *Motto di spirito*, sembra pensare tendenzialmente nei termini della prima topica: è per questo che parla di «inconscio», e non di Es. Se però si considera che anche il Super-Io, nella seconda topica, diventa un'istanza inconscia, ci si accorge che resta, nell'universo che la teoria di Orlando ha spalancato, uno spazio ancora tutto da esplorare: quello dei meccanismi formali attraverso i quali la letteratura veicola contenuti relativi al Super-io. Il lavoro resta da fare: avizzerò qui soltanto qualche proposta preliminare.

Uno dei meccanismi linguistici che Freud ascrive alla nevrosi ossessiva, connotata come malattia del Super-Io, è quello dello spostamento. Già nell'*Interpretazione dei sogni* questo meccanismo è descritto come una «diversa centratura» rispetto al contenuto principale del sogno, e, quel che è più interessante, è ascritto già a questa altezza cronologica al meccanismo della censura, cioè l'istanza che, nella seconda topica, sarebbe diventata il Super-Io (Freud 1971: 284-285). Non molti anni dopo, nel già menzionato *Azioni ossessive e pratiche religiose*, Freud avrebbe individuato proprio nello spostamento il meccanismo dominante nel sintomo nevrotico-ossessivo: «i processi psichici della nevrosi ossessiva sono dominati da quel meccanismo di spostamento psichico che io ho scoperto per la prima volta nella formazione dei sogni» (Freud 1981: 348). Se nella *Phèdre* l'Es parla tramite il meccanismo della negazione, per quale ragione in opere centrate su questioni relative all'introduzione della disciplina il Super-Io non potrebbe parlare tramite il suo meccanismo linguistico tipico, vale a dire quello dello spostamento? Si potrebbe cercare in questa direzione una spiegazione, a livello teorico, di tutte quelle situazioni narrative in cui l'esperienza del lavoro ripetitivo non trova un vero e proprio sbocco narrativo, ma sembrerebbe però spostarsi in un'attenzione ossessiva per gli oggetti, e soprattutto gli strumenti: tanto più che, se come abbiamo visto il tempo del lavoro iterativo può configurarsi nei termini di un *nunc stans*, di un «presente senza dimensioni», può sembrare un'ipotesi coerente l'idea che il lavoro parli (anche) tramite sostantivi, oltre che tramite forme verbali.

Così, per esempio, in *Guerra e pace* la costanza, la ripetitività dell'attività del principe Bolkonskij è rappresentata per enumerazione, non tramite verbi, ma tramite l'elenco degli oggetti presenti nel suo studio: «L'enorme studio era pieno di oggetti, evidentemente usati di continuo.

Il grande tavolo, sul quale c'erano libri e progetti, le alte scaffalature a vetri della biblioteca, con chiavi agli portelli, l'alto scrittoio per scrivere stando in piedi, sul quale era posato un quaderno aperto, il tornio con gli utensili disposti in bell'ordine e i trucioli sparsi intorno: tutto indicava un'attività costante, varia e ordinata» (Tolstoj 2019 I: 104).

Uno spiraglio in questa direzione può essere dato da una discussione dell'ultimo capitolo degli *Oggetti desueti*. Come è noto, la tesi centrale del libro è che gli oggetti inservibili e dimenticati veicolano nelle immagini letterarie il ritorno del represso (cioè, come abbiamo visto *supra*, delle istanze che in realtà pertengono sempre all'Es, considerato come Orlando pensa i contenuti possibili del ritorno del represso formale).

L'ultimo capitolo degli *Oggetti desueti*, *Elogi e biasimi del funzionale*, esplicitamente pensato come complemento provvisorio e parziale alla tesi principale, parte dall'assunto che le immagini di corporeità funzionale siano incomparabilmente inferiori a quelle degli oggetti desueti da un punto di vista quantitativo, e la tesi avanzata è che la loro rappresentazione sia sempre legata a un atteggiamento assiologico. Si può però muovere a Orlando un'obiezione riguardo gli esempi che sceglie. Il capitolo propone infatti anzitutto una rassegna di palazzi reali: i palazzi di Menelao, Alcinoò, Didone, e persino quello di Armida, il cui statuto come oggetto funzionale è particolarmente controverso se si considera che è lì che Rinaldo, preda degli incantesimi della maga, perde la sua *funzionalità* come crociato al servizio dell'ideale cristiano. Dopo la rassegna dei palazzi reali, l'attenzione di Orlando si sposta per tutto il resto del capitolo su una serie di oggetti riuniti nella categoria di «funzionale d'acquisizione» (*ibid.*: 494 sgg.), che incarnano gli ultimi ritrovati del progresso (la mongolfiera, la ferrovia), che sarebbero sempre esecrati o glorificati.

L'opposto degli oggetti desueti non va rintracciato però nelle grandi novità della scienza e della tecnica, ma negli oggetti *consueti*: vale a dire in quegli oggetti a cui siamo abituati, che mediano continuamente il nostro rapporto con il reale, che tendono a passare inosservati proprio perché sono costantemente sotto i nostri occhi. In realtà, una categoria simile è menzionata da Orlando, ma subito liquidata come poco produttiva: Orlando si limita a notare che «quando le cose tendono un po' a sparire nella loro funzionalità, questa è per ipotesi immediatamente apprezzabile: di qui la frequente tendenza a brevità e sintesi di enunciazione» (*ibid.*).

Se però si estende la definizione di 'oggetto funzionale' agli oggetti d'uso quotidiano che ho definito 'oggetti consueti', risulterà anzitutto molto più discutibile l'ipotesi orlandiana che le immagini di corporeità non-funzionale siano in letteratura marcatamente più numerose di quelle

di corporeità funzionale: basti pensare agli oggetti d'uso che compaiono nel romanzo realista. Ed è questa la proposta che il presente saggio tenta di avanzare: vale a dire quella di teorizzare le enumerazioni di oggetti consueti, il loro ritorno (talora ossessivo¹⁷) all'interno delle narrazioni, come forme di spostamento freudiano, tramite il quale le istanze super egoiche legate all'*ethos* capitalista parlano nel linguaggio letterario.

È chiaro altresì che estendere a dismisura la categoria di 'oggetto funzionale' non porta alcun vantaggio ermeneutico: sostenere che qualsiasi oggetto d'uso veicola in letteratura istanze di tipo super-egoico sarebbe evidentemente un'assurdità, e se l'ipotesi che *alcune* immagini letterarie di oggetti d'uso possano veicolare istanze di questo tipo dovesse rivelarsi convincente, andranno individuati criteri che definiscano il campo, propongano una tipologia sistematica e stabiliscano il funzionamento di questo tipo di immagini. Un'interpretazione simile, però, potrebbe gettare nuova luce, per esempio, sugli elenchi di strumenti in *Robinson Crusoe* e sulla loro funzione: se Orlando nota che «Robinson [...] dispone in partenza di numerosi oggetti funzionali [...] e ne dà elenchi su elenchi» (Orlando 2015: 199), la sua analisi si concentra poi esclusivamente sull'unico oggetto che sull'isola è inservibile, cioè il denaro (*ibid.*: 199 sgg.). Gli strumenti di cui Robinson continuamente si serve sull'isola, gli oggetti che usa e costruisce uno dopo l'altro, sono invece parte integrante di quella «teleologia a breve termine» che Franco Moretti ha recentemente individuato nelle forme verbali del romanzo, e che trasforma il tempo del romanzo da un flusso a un tempo, ancora una volta, «dominato» (Moretti 2017: 45-47), e che riflette, anche in questo caso, un'attenzione continuamente portata sul particolare, su un'attività che non ha una motivazione stringente, ma che è continuamente reiterata e rinnovata.

Una considerazione conclusiva: la scarsa attenzione accordata da Orlando agli oggetti che ho definito consueti dipende in realtà da un nodo teorico a monte, che non riguarda tanto il suo pensiero quanto quello di Freud, e cioè lo statuto della ragione strumentale nella teoria psicanalitica. È questo il nodo teorico in cui i lettori più critici di Freud hanno individuato, in maniera a volte ingenerosa, la connivenza del suo pensiero con il capitalismo: la funzionalità è, per il percorso analitico, un fine, e non si dà nel

¹⁷ Senza alcuna pretesa teorica in questo senso, è stata per esempio definita «ossessiva» la presenza di orologi nell'*Assommoir*: cfr. l'articolo dall'eloquente titolo "Zola et l'Expression du Temps: Horlogerie Obsessionnelle dans *L'Assommoir*" (Newton – Jackson 1978).

pensiero di Freud la possibilità che sia irrazionalmente fondata. È il motivo per cui è così difficile tentare di descrivere i conflitti interiori ingenerati dal lavoro con un apparato concettuale freudiano, cercando di fare un uso non ortodosso del suo pensiero e di ritenere invece con Weber che il razionalismo capitalista si fondi su bisogni psicologici di altro ordine. Se l'idea che il lavoro si esprima nel linguaggio letterario attraverso il meccanismo dello spostamento e l'idea che alcuni oggetti d'uso veicolino istanze super-egoiche dovessero però rivelarsi fondate, si potrebbe addirittura forse pensare di ribaltare il ragionamento: e cioè arrivare a dire che se questi contenuti, apparentemente relativi al mero piano della ragione strumentale, parlano il linguaggio dell'inconscio, allora significa (con Weber e contro Freud) che questi contenuti hanno un fondamento inconscio. Se non è un azzardo, forse si potrebbe, una volta intrapresa questa strada, addirittura pensare di spingersi oltre e teorizzare la letteratura non solo come sede del ritorno del represso, ma anche come un linguaggio che, tramite il ricorso alla logica dell'inconscio, scopre aporie della ragione strumentale.

Bibliografia

- Agee, James, *Let Us Now Praise Famous Men, A Death in The Family, and Shorter Fiction*, New York, Library of America, 2005, tr. it. *Sia lode ora a uomini di fama*, Milano, Il Saggiatore, 2019.
- American Psychiatric Association, *Manuale diagnostico e statistico dei disturbi mentali. DSM-5*, Milano, Raffaello Cortina, 2014.
- Auerbach, Erich, *Mimesis*, Torino, Einaudi, 2000.
- Benjamin, Walter, *Angelus novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1995.
- Borkačev, Sergej Grigor'evič. "«Blaženstvo» ili «ščact'e»: makarizmy v russkih perevodah Evangelija", *Jazyk, komunikacija i sozial'naja sreda*, 10 (2012): 35-45.
- Chiffolleau, Jacques, *La comptabilité de l'au-delà: les hommes, la mort et la religion dans la région d'Avignon à la fin du Moyen âge*, Paris, A. Michel, 2011.
- Forster, Edward Morgan, *Aspects of the novel*, San Diego, Harcourt, 1955.
- Fossier, Robert, *Le Travail au Moyen Âge*, Paris, Pluriel, 2012.
- Freud, Sigmund, *Opere 1899*, Torino, Boringhieri, 1971.
- Freud, Sigmund, *Opere 1924-1929*, Torino, Boringhieri, 1978.
- Freud, Sigmund, *Opere 1905-1909*, Torino, Boringhieri, 1981.
- Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- Govrin, Aner. "Some utilitarian influences in Freud's early writings", *Psychoanalysis and History*, 6.1 (2004): 5-21.
- Le Goff, Jacques, *La nascita del Purgatorio*, Torino, Einaudi, 2014.
- Mann, Thomas, *Der Zauberberg* (1924), ed. tedesca *Gesammelte Werke*, III, Fischer Verlag, Oldenburg, 1960.
- Mazzoni, Guido, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011.
- Molnar, Michael. "John Stuart Mill Translated by Siegmund Freud", *Psychoanalysis and History*, 1.2 (1999): 195-205.
- Moretti, Franco, *Il romanzo di formazione*, Milano, Garzanti, 1986.
- Moretti, Franco, *Il borghese. Tra storia e letteratura*, Torino, Einaudi, 2017.
- Morson, Gary Saul. "Work and the Authentic Life in Tolstoy", *Tolstoy Studies Journal*, 1997: 36-48.
- Newton, Joy - Jackson, Basil, "Zola et l'Expression du Temps: Horlogerie Obsessionnelle dans *L'Assommoir*", *Nottingham French Studies*, 17.1 (1978): 52-57.
- Pellini, Pierluigi, *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Firenze, Le Monnier, 2003.
- Ponsetto, Antonio, *Max Weber. Ascesa, crisi e trasformazione del capitalismo*, Milano, Franco Angeli, 1986.

- Ohlin, Peter, *Agee*, New York, Obolensky, 1966.
- Orlando, Francesco, *Lettura freudiana della Phèdre*, Torino, Einaudi, 1971.
- Orlando, Francesco, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1987.
- Orlando, Francesco, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino, Einaudi, 2015.
- Rouget, Gilbert, *La musique et la transe*, Paris, Gallimard, 1990.
- Tolstoj, Lev, *Vojna i mir* (1867), tr. it. *Guerra e pace*, Torino, Einaudi, 2019.
- Tolstoj, Lev, *Anna Karenina* (1877), ed. russa *Polnoe sobranie sočinenij*, vol. 18, Moskva, Terra, 1992, tr. it. *Anna Karenina*, Torino, Einaudi, 2016.
- Vernant, Jean-Pierre, *Mito e pensiero presso i Greci. Studi di psicologia storica*, Torino, Einaudi, 1978.
- Weber, Max, *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, Rizzoli, Milano, 2018.
- Zerubavel, Eviatar, *Hidden Rhythms. Schedules and Calendars in Social Life*, Berkeley, University of California Press, 1985.
- Zola, Émile, *L'Assommoir* (1877), ed. fr. *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, ed. H. Mitterrand, III, Paris, Gallimard, 1961.

L'autrice

Nicole Siri

Nicole Siri è ricercatrice postdottorale in Letterature comparate all'Istituto interdisciplinare Lethica (Institut thématique interdisciplinaire en Littératures, éthique et arts) dell'Università di Strasburgo. I suoi attuali principali interessi di ricerca sono la teoria della letteratura, la letteratura francese, la rappresentazione del lavoro nella tradizione del romanzo europeo.

Email: nicolesiri89@gmail.com

L'articolo

Data invio: 31/03/2023

Data accettazione: 31/07/2023

Data pubblicazione: 30/11/2023

Come citare questo articolo

Siri, Nicole, "Per una teoria freudiana della rappresentazione del lavoro nel romanzo: alcune ipotesi preliminari", *Rappresentazioni del lavoro in letteratura e nella cultura visuale*, Eds. R. Calzoni - V. Serra, *Between*, XIII.26 (2023): 173-194, <http://www.Between-journal.it/>

Where Ego Was, “We” Shall Be. A Conversation with Alberto Prunetti on Working-Class Literature

edited by Nicole Siri

Abstract

This interview with Alberto Prunetti focuses on his work both as a writer (*Amianto, 108 metri, Nel girone dei bestemmatori*), and as the editor of Alegre’s “Working-class” series and one of the organisers of the Working-Class Literature Festival (Campi Bisenzio, March 31st — April 2nd 2023). One of the most relevant voice’s in Italy today on the topic of working-class literature, Prunetti explores here some questions on literature, class struggle, and trying to find one’s own voice.

Keywords

Working-class literature; Italian contemporary literature; Working-class literature festival; Alberto Prunetti; Asbestos

Where Ego was, 'We' Shall Be. A Conversation with Alberto Prunetti on Working-Class Literature

edited by Nicole Siri

Where Ego was, 'We' Shall Be. A Conversation with Alberto Prunetti on Working-Class Literature

edited by Nicole Siri

This interview arises from a dialogue held at the University of Siena on April 5th 2022¹, during a seminar on biographical writing. The reflections that emerged on that occasion were then further developed and enriched in the light of the most recent developments in working-class literature in Italy.

First of all, I'd like to ask you about your "working-class trilogy" (Asbestos: The Story of a Tuscan Welder, Down and Out in England and Italy, In the Circle of Blasphemy²). In particular, I wonder how you would describe the

¹ I thank professor Riccardo Castellana, who organised the Seminar on biographical writing at the University of Siena, and, by kindly inviting me to discuss with Alberto Prunetti on that occasion, made this interview possible.

² Alberto Prunetti's "working-class trilogy" has not yet been fully translated into English. There is no complete translation of the first volume, *Amianto. Una storia operaia (Asbestos: The Story of a Tuscan Welder)*; however, there are two

relationship between fiction and non-fiction within it, and how that relationship evolved over the years, as the volumes of the trilogy progressively took shape.

At the beginning of Asbestos you write: "I wish this story hadn't really happened. What's that expression? A product of the author's imagination. But instead, reality knocked on the doors of these pages"; and also: "imagination filled the holes like cheap stucco, helping to reshape certain episodes in order to better tell the story of a life and death". The photographs that accompany Asbestos often show the authenticity of even the most minute anecdotes that are told (this appears to be the purpose of the photograph of the trawl, for example). This is not so much the case with Down and Out in England and Italy, where there is a disclaimer: "This is a work of autobiographical fiction. Names, characters, businesses, places and events are either the products of the author's imagination or used in a fictitious manner. Any resemblance to actual persons, living or dead, or actual events is purely coincidental" (even though you add a wink at the reader: "Sort of").

The relationship between truth and fiction is once again different in the third book, In The Circle of Blasphemy, where you play with the idea of a Tuscan welder in dialogue with the most important poet in the Italian literary tradition, Dante, and offer a partial, contemporary comic integration of his Inferno.

With my Trilogy, my aim was to talk about reality, but I never felt obliged to adhere strictly to the poetics of realism.

In *Asbestos*, adherence to reality is stronger, but you can also see a progressive detachment from literal faithfulness to the facts. I would say that in *Asbestos* I was obviously telling a true story, but I was using the strategies of fiction to tell it. Overall, fiction played a small part, which has

partial translations of the first and last chapters from the 2014 edition. See A. Prunetti, "From *Asbestos. The story of a Tuscan welder*", translated by O. Stransky, *New England Review*, 41.2 (2020): 29-38 and A. Prunetti, *Like Steve McQueen*, translated by W. Shutt, *Asymptote Journal*, online (url: <https://www.asymptotejournal.com/nonfiction/alberto-prunetti-amianto-una-storia-operaia/>, last accessed on Nov 17th, 2023). A translation of the second volume, *108 metri. The new working class hero*, was published in 2021 by Scribe UK under the title *Down and out in England and Italy*. There is no English translation yet of the third volume, *Nel girone dei bestemmiatori* ("In The Circle of Blasphemy"). Prunetti's trilogy has been fully translated into Spanish and Greek. *Amianto* has been translated into Catalan and French. A French translation of the second volume, *108 metri*, is forthcoming. In the present interview, quotations are taken from the English editions where available; in all other cases, they have been translated by the editor and proofread by Dr. Sergio Knipe, whom we thank for his work.

mostly to do with the dramatic staging of facts. I didn't write a completely faithful account of my father's life: I pushed the emotional load, I dosed the moments of respite, I selected episodes from his life, sometimes I deliberately misplaced them. I moved some of them, for instance. I'll give you an example: I knew that I was conceived in Casale Monferrato, but in the book I learn this from my mother at a tragic point in the story.

In *Down and Out in England and Italy* there is the weird and obviously fictional inclusion of Baroness Thatcher's ghost. This Lovecraftian fictional element, though, serves to talk about the monstrosity of capitalism, which is a very real thing. So it was ultimately a fictional device meant to deal with reality.

The last book of the trilogy is the most complex one from this point of view: it is clearly the most fictional one, with its introduction of the Circle of those Damned by Work into Dante's *Inferno*.

As for the disclaimer in *Down and Out in England and Italy*, I would say that my strategy is similar to that of Vitaliano Trevisan in the last lines of *Works* (where he writes: "Anything that could incriminate me is the product of the author's imagination") and of Cash Carraway in *Skint Estate. Notes from the Poverty Line* (where she writes: "Some names, places and times have been changed to protect the guilty"), and that this kind of strategy is typical of working-class literature.

Having said all that, I think the moment in my trilogy when I strayed furthest from reality was when I wrote that I was good at playing football.

When a story is told, especially when it is a true story and someone else's story, there are of course facts, there are the fictional adjustments to the facts, but there is also a part of reality that is deliberately left out. Obviously, the act of writing always implies a selection, but this selection does not only exclude irrelevant details (those details that are not considered "functional to the narrative"): there is also a set of intimate things that one chooses to keep to oneself.

It seems to me that this problem is addressed subtly in a passage in Asbestos. Describing Renato's last days, you say that at one point you decide to take a photograph of him, and then you change your mind:

As soon as I clicked the shutter, I regretted it, and decided to keep the camera without ever developing the negative. From that moment on, the film remained in the holder with its image inverted, like a worker's sacred shroud that will never experience the outrage of the last chemical attack. [...] It would have been very easy for me to print that 6x7 photo, I wouldn't even have had to take such an intimate negative to a photography studio. I could have just

gone downstairs to Renato's garage, which was a cellar one day, a workshop the next, or a developing and printing lab, or a welding lab, or whatever else came to my mind or my father's. It would have been done, just like that. Instead, I decided that there would be no more exposure to chemical agents, not even for Renato's picture: the mystery of that photograph will remain forever wrapped in the darkness of that damned roll of film.

Photography is a recurrent theme in Asbestos, and, as we have mentioned, it is generally used to prove that what is being told "really happened". This is the case not only with the photographs that are attached to the book, and which document the protagonist's work history, but also with the anecdote about Renato's photograph with the singer Nada at the beginning of the book. No one believed Renato when he said that he had met the famous singer, but then, years after his death, a photograph is discovered: in a way, this anecdote is a mirror image of that of the undeveloped photograph at the end of the book. It seems to me that the episode of the undeveloped photograph is used to convey the idea that there is a story to be told, but also that there is an equally important intimacy to be protected, that not everything necessarily needs to be put on the page and exposed, as victim narratives tend to do. I imagine that you had to deal with this issue several times while writing Asbestos, and I think that the resulting balance is one of the things that make the strength and greatness of your book.

I wanted to ask you if these are actually questions you've asked yourself, and what criteria you use to decide what to tell and what to keep to yourself. Among other things, you were in a peculiar position. Usually, when someone writes a biography, they have to deal with the heirs, who decide what can be made public and what should remain private. When you wrote Asbestos, you were at the same time a writer telling a true story with a militant purpose, and Renato's son and heir: you were always aware that this was at the same time a story that involved you personally, but also someone else's story ("This is the story of a man who has the same surname as me and the same birthday as me, but is not me").

First of all, photography is a working tool for me. I have trained as a photographer, and, especially when I was doing reportages, I would take photographs to help me reconstruct scenarios, atmospheres, colours, and so on.

Photography plays an important role in *Asbestos*. Whether they are archive photos, or photos from the family drawers, all the pictures have great value. Renato's factory photos show the reality of the career path I describe, and the premature ageing of his body.

As regards the anecdote of the photograph that I chose not to deve-

lop, it deals with the problem of refusing to expose oneself completely, to expose the saddest and most obscene parts of one's history. I only realised it later, but it has to do with a risk inherent in narratives that tell the stories of the vulnerable: the risk of having to lay bare one's miseries and traumas (be they illnesses, existential disasters, or gender violence) in order to tell one's story.

On the one hand, telling one's own story is a form of re-appropriation: writing about the violence that one has suffered allows one to obtain at least some sort of poetic justice, a form of emotional compensation, and perhaps it can also become a denunciation that goes beyond one's own situation, and speaks of something that is experienced globally. However, there is also a risk that, once these stories reach a middle-class audience that reads them from a position of comfort, they will end up contributing to the demonisation of the lives of the poor: the middle-class audience can come to think that "if the middle class lives in different conditions, it is because they deserve it, because they are the makers of their own happiness". This risk is very much present in narratives of vulnerability. It is perhaps less perceived here in Italy, but in the UK, in Britain, many writers (often working-class women and victims of gender violence) are questioning whether it is right to keep feeding their bruises to a middle class audience.

With regard to the choices I had to make in writing *Asbestos*, the main issue for me was this. I chose to tell the story of my father, who was dead and had no chance to respond. Writing his story was a way of feeling that he was somehow still alive, and that his voice could be heard. On the other hand, while writing this story, I had to interact with other people: my mother and my sister. People who are alive, and with whom I have a relationship. I had to ask myself: what right do I have to tell their stories? In other words: how could I, of all people, who always say that we must speak for ourselves so that others do not speak for us, tell my mother's story?

This was crucial because my mother explicitly denied me this right: she explicitly asked me to be kept out of my books. This is, of course, a legitimate decision. But I have also often come across readers — I would say, especially second-wave feminists — who have asked me where my mother is, who have complained about the absence of the female figure in my stories. So I have to start by clarifying this: my mother is in the background because she asked me to be. I respected her wishes.

I negotiated her presence in my books, and over the years she allowed me to represent her a little more. Eventually, in the latest edition of *Asbestos*, I was able to include a picture of her and Renato. She is also drawn on the cover of the Spanish edition of *In the Circle of Blasphemy* (*El círculo de los*

blasfemos). But this negotiation was difficult. In my opinion, this is the other side of the expectations of bourgeois middle-class readers, who want to see everything.

I respect my mother's wishes: for personal reasons, she doesn't want to appear so much in my book. I don't necessarily agree with all of her reasons. I would like to be allowed to tell more of her story, but I respect her wish to remain out of the picture.

Just over a month after the release of the third edition of Asbestos, I feel I must ask you to talk about the book's ending, which you have been revising over the years.

*The first edition (Agenzia X, 2012) ended with a passage in which the son, a "precarious cognitive worker", turns to his father and, in the "family lexicon" derived from Luciano Bianciardi's *Il lavoro culturale*, alludes to the illusion of the social elevator. While the father's generation could believe in it, the son contrasts it with the image of a ladder that is climbed laboriously and, ultimately, in vain:*

These are the last words that I would like to say to him: dad, I did take a bag of marble dust up to the second floor. But the bosses have already looted the accounting office and there is nothing left for us, the children of the workers who tried to climb the stairs. They just took the piss out of us, Maremma schifosa.

In the second edition (Alegre, 2014) you added another chapter, "Like Steve McQueen", as a conclusion. This chapter stands out from the rest of the book because, through "a strange cinematographic projection", a montage which — as you yourself explain — follows the logic of a dream, rather than that of a linear narrative, it inverts the relationships between memory and the imagination, on the one hand, and documents on the other.

Like Steve McQueen creates a climax leading to an angry conclusion in which the "working-class heroes" return "all together, to settle the score".

In the latest and very recent edition of Asbestos (Feltrinelli, 2023), the order of the elements in the ending is once again inverted: the chapter "Like Steve McQueen" is retained, but the ending of the first edition is restored to its position in the epilogue.

I wanted to ask you if you would be willing to explain some of the considerations that led you to this rethinking of the book's ending. I am reminded of a saying by Pasolini, who once wrote in one of his tragedies that "everything that does not end, ends according to the truth".

In the first edition (Agenzia X), I angrily cursed the major way in which the protagonist, his generation and his social class had been ripped off, and the broken social elevator that only seems to go down. I ended with a very Tuscan swear phrase, "Maremma schifosa".

During the year and a half of presentations that then led me to the 2014 reissue (Alegre 2014), I felt the need to include new material in the book, and so I wrote its most fictional chapter, "Like Steve McQueen", a sort of cinematographic projection, a miracle in which a group of characters from all times and places are evoked. The point of this chapter is that these characters achieve a sort of poetic justice: since this justice does not come from courtrooms, these metal-cowboys have come to settle the scores with the bosses.

Now, with the Feltrinelli reissue, perhaps I felt the need to return to that curse. It is a partial return to the conclusion of the first edition, as the chapter "Like Steve McQueen" remains in the book. The 2012 epilogue has been split in two, with the last two pages of the final chapter of the 2012 edition moved to the very end of the book, after "Like Steve McQueen". This is not the only change in the Feltrinelli reissue: I have also reworked other episodes, but it is the most substantial choice made within the new edition. It is explained, I think, by the need to return to having a curse at the end of the book.

I would also like to ask you some questions about the work you are doing with the "Working class" series that you are directing for Alegre, the organising of the Working Class Literature festival together with the GKN factory collective, and your recent essay Non è un pranzo di gala ("It's not a gala luncheon", 2022).

First of all, it seems to me that one of the most crucial and recurring questions in this complex and collective work is the one that Cash Carraway sums up with the phrase "trying to find your voice as a marginalised citizen". It is a central theme of Skint Estate, her extraordinary memoir, which can be seen as, among other things, a long reflection on the fact that – to quote her again – "pain is hack". The risk is that marginalised people may end up trapped in narratives that ultimately work against them, even if they are the ones speaking. All of Carraway's prose, it seems to me, is a long reflection on this problem, and an attempt to develop an antidote to these rhetorical traps. Similarly, the GKN factory collective writes in their collective diary Insorgiamo ("Let Us Rise Up"): "But it's time to stop talking about these people. We're not here to say how bad they are. If we talk about how bad they are, we have already lost our battle. You do not argue about the nature of a vulture". In the essay Coldness and Cruelty, Gilles Deleuze describes some rhetorical and relational mechanisms that can perhaps be applied to working class narratives and the context of power relations into which they are inserted.

He argues that any rhetorical operation that has a “pedagogical” aim – i.e. that is aimed at reaching an agreement between the parties involved – can end up in a set-back: one can find oneself asking for recognition from someone who, by definition, is neither willing nor interested in granting it.

It seems to me that Cash Carraway’s book, the GKN workers’ collective diary, and your essay all distance themselves from this risk by assuming from the outset the idea of a fundamental irreconcilability, by taking conflict as a starting point. What I want to ask you, I guess, is how you think working-class literature should position itself in order to be able to speak out in a really effective way, without falling into the rhetorical traps of the victim narrative.

I began to reflect upon this theme in the last years of my activism. I read a number of memoirs, mostly British, but some French, which dealt with wounds, scars inflicted by capitalism and patriarchy, memoirs of working-class women who had suffered gender violence. Both Cash Carraway’s and D. Hunter’s works (*Chav Solidarity* and *Tracksuits, Traumas and Class Traitors*) – the best-sellers in Alegre’s Working-Class series as of today – are very interesting for this very reason: I can’t say that they manage to avoid victim narratives, but at least they deal with the problem of victimhood, of the gaze of those who read these stories from a position of comfort, with the risks of misery porn and the poverty safari. The latter is a typical format of Channel 5 broadcasting in England: feeding stories of proletarians to a wealthy London audience. Working-class literature cannot be the literary translation of this kind of format, which is a neoliberal format: but it does run this risk. Indeed, the book industry is well aware of the success of this format and tends to place working-class authors in the same position. The question, then, is how to avoid this. Carraway does it with humour, questioning the reader, cornering them, sometimes titillating them, and then – figuratively – slamming their head against the wall. Hunter has a harder, more argumentative strategy. I think I stand halfway between the two, between humour and invective.

The Working-Class Literature Festival is a moment when we establish the rules, we set the boundaries: in this context, it is easier to tell our own stories, and to set the conditions under which our stories are valid.

I must say that the important events in the book industry have not been very welcoming to us so far. I attended the Salone del Libro with D. Hunter, and that was the only time in which we had any kind of recognition in a very important context. In general, we still tend to be excluded from these contexts, so we’re not particularly worried about not being able to speak on our terms in a mainstream context yet.

We are working on the new edition of the Working-Class Literature Festival. We hope to be able now to establish relations with other countries, with working-class literature in other languages.

I think it is important to reflect on the conditions under which the Working-Class Literature Festival was created, and our opponents' reactions. Our festival did not only take place within the literary field: it happened within actual class struggle. We learned from the newspapers that when the owners of the ex-GKN industrial plant heard about the festival, allegedly they had a hostile reaction to the fact that we were organising a literary festival inside an industrial plant. We need to reflect on this: why is a literary festival more frightening than a street demonstration?

Perhaps this is because the latter is expected from the workers, but they are not expected to be able to work on the imaginary. When they do — they organise a literary festival in a factory, opening its doors to a different and wider public —, the bosses expect only a few working-class people to show up. Instead, a huge number of people showed up: researchers, middle-class people, and teachers mostly from the Florence area, but also from much further afield — all these people were very interested in our festival.

What happened at the festival was that there was actually a re-appropriation of words and voices. There was a moment when we thought about inviting great actors to help promote the event, a proposal that came from the Alegre publishing house. We didn't succeed, for various reasons — some couldn't come, some didn't answer... — so we did our readings and performances with the voices of the GKN workers. Something superlative came out of it. Ultimately, in hindsight, it all worked out: if famous actors had come, everyone would have thought it was them who had brought all those people into the factory to talk about literature. Actually no, we showed that it was the workers who had done it.

So yes, we must try to make our voices heard, not to have them stolen, not to have people speak for us, and then end up speaking in our place. This must be the peculiarity of working-class literature: to tell your story, so that it is not told by others.

Another point that seems to me to be recurrent is the attempt to undermine, in various ways, the conventional means of consuming literature: the book written by an individual and designed to be read by a multitude of individuals in the silence of their rooms.

From the theatrical adaptations of Asbestos (if I am not mistaken, you put Renato's famous car on stage) to your reflections on the factory collective, which, in contrast to the writer working alone, works collectively on the construction

of a new imaginary, to Cash Carraway, who in the "Author's Note" urges us to read Skint Estate aloud: "The words written on these pages were not intended to be read in silence. So please say them out loud whenever you can — preferably to someone who doesn't want to hear them", you all somehow seem to be exploring the various ways in which literature can be enjoyed other than privately.

Yes, I think that the consumption of a cultural product in solitude lends itself more to a bourgeois context than a proletarian one. In his *Agua-fuertes asturianas*, Roberto Arlt writes that in Spain he saw groups of workers who met in the evening, after work, in artisan workshops and read novels aloud. They would read a chapter, discuss it, and then continue reading. It was a practice which allowed an exchange between the literate and the illiterate, because reading aloud allowed the illiterate to enjoy these novels.

Something similar happens with theatre. There is a very strong tradition of popular theatre in the Florence area: every 'Casa del popolo' has its theatre. Performances are a truly effective means of artistic communication, thanks to their immediacy.

In fact, we have organised several staged readings and theatrical adaptations of working-class novels. This was a fundamental element of the Working-Class Literature Festival itself, and also of the events leading up to the festival. We organised a series of events in the Florence area to raise interest in our work, and we hope to do this again next year.

Having said that, I was unfortunately unable to bring my father's old Audi on stage, which still works perfectly even though it's 33 years old: it wouldn't fit through the door of the theatre where we went on stage with the adaptation of *Asbestos, Like Steve McQueen*. Maybe there will be a way to get it on stage in an outdoor event.

However, I would say that yes: working-class works can obviously be read in solitude and silence, but I deeply encourage any collective form of fruition form, any practice that allows the "I" to become an "us".

Can you already tell me something about the next edition of the Working-Class Literature Festival and your next plans? How is working-class literature doing today, both in Italy and around the world?

The last few years have been very positive. Obviously, the glass is always half full and half empty at the same time. When I think of the situation in Britain, it seems idyllic compared to Italy. But if you then talk to the Brits, they will rightly complain about many things that could be better.

This comparison also reveals certain paradoxes. In Britain there are a huge number of very interesting works that break through into the mainstream, become bestsellers. TV or cinema adaptations are sometimes made out of them. Here we don't have comparable bestsellers, but we have been able to join a popular mobilisation. The two traditions are somewhat different. In Britain, people proudly claim to belong to the working class — sometimes, a working-class background is claimed even by people who are not really working class, but romanticize their belonging to the working class. In Italy, working-class background is somehow less perceived, the identity component is not as strong. But it has a much stronger political connotation.

As of today, I would say that since 2019, and perhaps even a little earlier, a lot has happened. In Spain, there was Luisa Carnés' *Tea Rooms*, which became a *longseller*, and then also a TV series. In France, many important works have been published — the crowning achievement being the Nobel Prize for Annie Ernaux. In Britain, Douglas Stuart won the Booker Prize for *Shuggie Bain*. And then there's Sweden, another country where there's a lot going on. I am working hard on this front, despite the language barrier: I can already anticipate that at the second edition of the festival we will hopefully have a delegation consisting of a Swedish author and a scholar who are part of the magazine *Klass*.

One of the ideas I'm working on is to give the second edition of the festival a geographical dimension. After all, in the first edition we dealt with the genealogies of contemporary working-class literature. This time I'd like to explore its geography: have people from France, from England, from Sweden. All this is still work in progress, though.

As for Alegre's Working-Class series, we will soon be publishing a new translation of a narrative essay on class violence in the United States. There will also be the debut of a writer, herself from a working class background, who will tell a story set in the Florence area and directly linked to the GKN mobilisation. We will also be publishing another English novel, which I am translating as we speak: *How I Killed Margaret Thatcher* by Anthony Cartwright, a brilliant novel set in the Midlands during the Thatcher years.

Let's keep working, now that we have momentum, and see what we can build. Our priorities are, on the one hand, to be able to enter the mainstream and, on the other, to create connections between various national scenarios of working-class literature. Our aim is to build a working-class imagery: an imagery of solidarity and conflict, an imagery that is able to warm the hearts of people and nurture their consciences.

How to cite this article

Siri, Nicole, "Where Ego was, 'We' Shall Be. A Conversation with Alberto Prunetti on Working-Class Literature", *Images and representations of work in literature and visual culture*, Eds. V. Serra – R. Calzoni, *Between*, XIII.26 (2023): 195-207, www.betweenjournal.it.

The Author

Nicole Siri

Nicole Siri is currently postdoctoral researcher in Comparative Literature at ITI Lethica (Institut thématique interdisciplinaire en Littératures, éthique et arts), Université de Strasbourg. Her main research interests are literary theory, French literature, and the representation of labour in the European novel tradition.

Email: nicolesiri89@gmail.com

The Article

Date sent: --/--/----

Date accepted: --/--/----

Date published: 30/11/2023

How to cite this article

Siri, Nicole, "Where Ego was, 'We' Shall Be. A Conversation with Alberto Prunetti on Working-Class Literature", *Images and representations of work in literature and visual culture*, Eds. V. Serra – R. Calzoni, *Between*, XIII.26 (2023), 195-207, www.betweenjournal.it.

Peer review and open science in the humanities: comparing experiences

Stefano Ballerio – Laura Scarabelli (eds.)

Abstract

What is open peer review? Could we use it in the humanities, in one form or another? More generally, how can the principles of open science interact with research assessment practices in the humanities? These issues were discussed in a round table that was held at the University of Milan on October 25, 2023. The notes included in this section present some of the reflections that were shared on that occasion.

Keywords

Peer review; Open science; Research assessment.

Peer review e scienza aperta nelle discipline umanistiche: esperienze a confronto

Stefano Ballerio – Laura Scarabelli (eds.)

Il 25 ottobre scorso, presso l'Università degli Studi di Milano, ha avuto luogo una tavola rotonda, promossa dalla Commissione Open Science di ateneo, su peer review e open science nelle discipline umanistiche. La tavola rotonda seguiva un precedente incontro sullo stesso tema svoltosi anch'esso presso l'Università di Milano, durante la Peer Review Week 2023 (25-29 settembre), con la partecipazione di ricercatori delle scienze naturali e delle scienze sociali. La tavola rotonda del 25 ottobre voleva tornare sul rapporto fra peer review e open science messo a tema in quel primo incontro e insieme rideclarlo nella prospettiva delle discipline umanistiche.

Il movimento per la scienza aperta sta infatti sperimentando forme diverse di open peer review e tale sperimentazione chiama a una riflessione sul senso e i metodi della peer review e sulle nuove possibilità di diffusione dei risultati della ricerca scientifica. È innegabile che le discipline umanistiche, nella loro eterogeneità di approcci e metodi, prediligano una valutazione qualitativa cieca *ex ante*, che pone maggiore enfasi sul 'prodotto' della ricerca, che non sul suo 'processo'. In tale contesto, tuttavia, una visione non esclusiva dell'esercizio della peer review potrebbe portare a nuove sperimentazioni, capaci di avviare una trasformazione nelle pratiche della ricerca attraverso la promozione di forme di maggiore cooperazione e dialogo, sulla soglia dei diversi saperi.

Chi è impegnato personalmente nella ricerca, d'altra parte, non può ignorare l'invocazione di una maggiore apertura e democrazia della conoscenza che viene dal movimento per la scienza aperta. Al tempo stesso, proprio l'esperienza della ricerca insegna che i principi devono essere messi in relazione con un contesto che comprende attori diversi (istituzionali e privati; scientifici, politici ed economici) e dinamiche interconnesse (di valutazione e di finanziamento, innanzitutto), da una parte, e tradotti in modelli operativi e pratiche che richiedono uno sguardo analitico e tecnicamente competente, dall'altra. In breve, per parlare sensatamente di open

peer review è necessario allargare l'orizzonte della discussione alla cultura e al sistema della ricerca scientifica e insieme restringerlo o rifocalizzarlo sulle specificità delle procedure.

Ciò è tanto più vero, e urgente, in quanto gli ultimi anni hanno portato a una moltiplicazione dei contesti e delle pratiche di valutazione, a dinamiche di standardizzazione e a una diffusa affermazione di metodi di valutazione quantitativi. Ne sono derivate riflessioni critiche e la presa di coscienza, per una parte della comunità internazionale della ricerca, della necessità di intervenire, come si evince dalle recenti prese di posizione di organizzazioni quali la Coalition for Advancing Research Assessment (CoARA 2022) e la European Federation of Academies of Sciences and Humanities (ALLEA)¹.

A partire da queste prime suggestioni, le colleghe e i colleghi che hanno partecipato alla tavola rotonda del 25 ottobre hanno provato a muoversi nel complesso territorio della valutazione attraverso posizioni che, lungi da approdare a una sintesi, aprono un dibattito quanto mai necessario e urgente. Alcune e alcuni di loro hanno quindi trascritto parte delle riflessioni condivise quel giorno nei brevi interventi che seguono. La loro riproposizione su *Between*, che ringraziamo per l'accoglienza, mira ad allargare ulteriormente la discussione, attraverso le colleghe e i colleghi del settore di Critica Letteraria e Letterature Compare, a tutte le comunità scientifiche di area umanistica.

Marina Guglielmi

Peer review, quali prospettive?

La giornata di studi su open access e peer review organizzata dall'Università di Milano è stata un'occasione proficua di confronto fra diverse riviste e fra composite realtà di lavoro e studio che interagiscono da tempo con le tematiche all'ordine del giorno.

La necessità, per le riviste accademiche, di condividere le proprie esperienze e riflessioni e di lavorare a una progettualità comune sulle politiche

¹ La presentazione del report di ALLEA *Recognising Digital Scholarly Outputs in the Humanities* è prevista per il 30 novembre 2023: <https://allea.org/allea-report-recognising-digital-scholarly-outputs-in-the-humanities-presented-in-war-saw/>.

dell'open access si è manifestata di recente in più occasioni di confronto non solo con i curatori e le curatrici dell'incontro milanese, ma anche con colleghi/e di altre riviste umanistiche, quali *Anuac*², *Enthymema*³, *Arabeschi*⁴, *Comparatismi*⁵, *Novecento transnazionale*⁶, *Medea*⁷ e con il comitato delle riviste pubblicate da Unica Open Journals⁸. Nei diversi incontri, tenutisi negli ultimi anni in occasione di giornate di studio o di presentazioni di riviste, è emersa una prima urgenza comune: fare rete.

Fare rete fra le riviste open access, in primo luogo con la finalità di uscire dall'invisibilità in cui sono posizionate nell'accademia italiana le riviste umanistiche autoprodotte rispetto alle riviste di area STEM e a tutte le forme di pubblicazione che fanno capo a grandi realtà editoriali esterne (generalmente inclini ad applicare alle istituzioni e ai loro ricercatori costi di APC, Article Processing Charge, e di pubblicazione per accedere all'accesso aperto).

Fare rete fra le riviste open access, in secondo luogo, con la finalità di smarcarsi dall'idea della rivista-bricolage, risultato di un *Labour of love* volontario e non retribuito – come discusso nel relativo manifesto del 2020 su *Between*⁹ – per veder riconosciuto non solo il valore dell'impegno editoriale in ambito umanistico che interessa tanti di noi ma anche il diritto ad accedere a parte degli incentivi annualmente stanziati dalle università italiane in massima parte (se non in quota esclusiva) per sostenere l'open access nelle discipline STEM.

Fare rete fra le riviste open access in terzo luogo con la finalità di produrre documenti, manifesti, azioni collettive e condivise che portino tali questioni all'ordine del giorno nelle agende dei Rettori, della CRUI, dell'ANVUR e di chi si occupa della qualità della ricerca e della sua disseminazione corretta, fruibile e aperta.

Fare rete fra le riviste open access, infine, per confrontare metodi e prassi di lavoro del flusso editoriale al fine di concepire una progettualità comune, rivolta all'identificazione delle pratiche più sostenibili ed efficaci.

Queste sono le principali premesse di partecipazione al tavolo di la-

² <https://ojs.unica.it/index.php/anuac>

³ <https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>

⁴ <http://www.arabeschi.it/>

⁵ <https://www.ledijournals.com/ojs/index.php/comparatismi>

⁶ https://rosa.uniroma1.it/rosa03/novecento_transnazionale

⁷ <https://ojs.unica.it/index.php/medea>

⁸ <https://ojs.unica.it/index.php/>

⁹ <https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/4445/4554>

voro da parte di *Between*, rivista 'privilegiata' sia per il finanziamento dipartimentale ottenuto negli ultimi tre anni a parziale copertura delle spese sia per la collaborazione dei dipartimenti esterni che hanno garantito ai ricercatori dei loro atenei, in qualità di *host editors* di numeri speciali, il supporto economico necessario alla realizzazione dei fascicoli¹⁰. Supporti necessari di cui la rivista è grata, non sufficienti tuttavia a coprire i vari costi dell'open access (indicizzazione, verifiche delle traduzioni in inglese, supporto grafico, diffusione sui media ecc.): in una parola, i costi del mantenimento della qualità e necessari ai fini dell'internazionalizzazione richiesta dalle maggiori banche dati oltre che dalla stessa ANVUR.

A partire da qui, la discussione sulla double blind peer review – adottata da *Between* fin dall'esordio – è senza dubbio uno dei nodi più rilevanti del lavoro editoriale e spunto incessante di riflessione. L'obiettivo di garantire la qualità è rivolto non solo alle pubblicazioni ma anche alle fasi del flusso editoriale. Questo si traduce in primo luogo nell'attenzione necessaria per evitare conflitti d'interesse negli abbinamenti autore-revisore e per tutelare il codice etico del processo di revisione. Il rigore scientifico chiesto agli autori viene infatti ugualmente richiesto ai revisori, auspicando che prevalgano in ogni situazione i parametri della critica costruttiva e della correttezza verso gli autori.

Il direttivo della rivista si è più volte interrogato sulle possibilità offerte dall'open peer review come rimedio a revisioni distruttive ed eticamente problematiche ma anche come soluzione ideale per la diffusione del vero spirito costruttivo delle revisioni intese come collaborazione e scambio fra autori e lettori della comunità scientifica.

Al tempo stesso i limiti di una revisione aperta che renda noti e pubblici i nomi di autore e lettore sono emersi chiaramente sia nelle riunioni della rivista sia durante l'incontro del 25 ottobre. Fra questi, in particolare, è stata evidenziata la questione della tutela dell'obiettività del giudizio, potenzialmente sottoposto all'influsso della posizione accademica degli attori oppure al pregiudizio sull'autore da revisionare (sesso, età, posizione accademica ecc.). Ugualmente rilevanti sono la possibilità di pressioni e il timore di ripercussioni sulla carriera, con l'esito possibile di appiattimento o banalizzazione del giudizio di revisione.

Le ipotesi discusse durante l'incontro milanese per migliorare il lavoro di peer review e per renderlo uno strumento di crescita e di confronto a disposizione dell'intera comunità scientifica sono state molteplici e hanno

¹⁰ <https://ojs.unica.it/index.php/between/sponsor>

previsto, solo a titolo d'esempio: l'adozione di revisori stranieri come garanzia di assenza di conflitto d'interesse; l'anonimizzazione del solo autore, con evidenza dell'identità del revisore; l'open peer review come pratica parziale, affiancata nella stessa rivista alla revisione cieca; la pubblicazione dei paper e delle relative revisioni su piattaforme di discussione aperte; la condivisione delle diverse peer review con i revisori di uno stesso paper. Sono tutte ipotesi di grande interesse di cui resta da verificare la fattibilità.

È auspicabile che questi momenti di una nascente rete delle riviste umanistiche portino con sé anche la sperimentazione e l'innovazione: per scardinare un modello culturale di revisione che può rivelarsi opaco e non efficiente potrebbe essere sufficiente elaborare percorsi comuni di open peer review parziali, non penalizzanti e che aderiscano interamente all'idea di scienza aperta.

La prima cosa da fare potrebbe essere proprio quella di garantire la qualità tramite l'esperimento di una condivisione comune dei processi e dei risultati di revisione all'interno di una comunità di riviste intrecciate fra loro secondo un modello innovativo di partecipazione sostenibile. Si tratterebbe di un primo passo all'interno del panorama attuale sull'open access che si sta modificando rapidamente e che ha allo studio, fra le altre cose, i possibili utilizzi dell'AI nei processi di revisione e di pubblicazione editoriale: superfluo sottolineare che con l'inserimento di tale risorsa gli effetti di rimodellamento dell'intero sistema di valutazione accademica saranno, e in parte già sono, imponenti.

Damiano Rebecchini

Note sul ruolo della peer review nella classificazione delle riviste scientifiche da parte del Gruppo di lavoro "Riviste" presso ANVUR

Nella procedura per la classificazione delle riviste scientifiche italiane e straniere, che periodicamente viene svolta da ANVUR e dal Gruppo di lavoro "Riviste", la valutazione della revisione tra pari, o peer review, ha un ruolo di non poco conto. In questa breve nota cercherò di presentare la normativa ANVUR che riguarda la pratica della peer review e gli elementi che a mio giudizio risultano problematici nell'applicazione di quelle regole.

Nelle sue valutazioni il gruppo di lavoro fa riferimento al "Regolamento per la classificazione delle riviste nelle aree non bibliometriche" che

è stato approvato con Delibera del Consiglio Direttivo ANVUR il 20 febbraio 2019. All'interno di questo regolamento «l'accertamento della revisione tra pari» fa parte della fase di «Valutazione preliminare» delle riviste ed è regolato dall'articolo 9.

Il comma 1 dell'art. 9 prevede che le procedure di revisione tra pari di una rivista «devono essere formalizzate in modo da garantire trasparenza, autonomia dei revisori e, in generale, assenza di conflitti di interesse» (ANVUR 2019: 6). Proprio per garantire l'assenza di conflitti di interesse, il comma 2 precisa, ad esempio, che la revisione tra pari di un articolo non possa essere affidata ai direttori o componenti della redazione della rivista stessa alla quale il contributo è stato proposto.

In realtà, non vi è procedura che possa garantire una piena autonomia dei revisori e assenza di conflitti di interesse. Nella pratica, soprattutto per i settori scientifici disciplinari più piccoli, tale autonomia si riduce molto e, soprattutto, è assai difficile da accertare. A noi sembra, tuttavia, che, per garantire meglio il principio di autonomia dei revisori, ANVUR potrebbe raccomandare alle riviste di ricorrere in modo privilegiato (ma non esclusivo) a revisori che lavorano in istituzioni scientifiche straniere che, in generale, sono estranee alle dinamiche concorsuali dell'accademia italiana e quindi meno passibili di conflitti d'interesse. Laddove, cioè, esista nella comunità scientifica di un certo settore uno specialista del tema dell'articolo da valutare che sia impiegato in un'istituzione straniera, accanto ad uno italiano, la rivista deve preferibilmente affidare il compito della peer review al revisore straniero piuttosto che a quello che lavora in Italia.

Quale tipo di contributi secondo ANVUR devono essere sottoposti alla peer review? I comma 4 e 5 dell'art. 9 del Regolamento prevedono che debbano essere sottoposti a revisione tra pari tutti i contributi pubblicati in un fascicolo della rivista, fatta eccezione per «le schede bibliografiche, le rassegne storiografiche, le recensioni di singoli volumi, gli interventi a forum e/o le discussioni scientifiche, gli editoriali, le introduzioni o postfazioni di tipo meramente informativo, nonché tutto il materiale la cui paternità non è ascrivita ad uno o più autori» (ANVUR 2019: 7).

A nostro avviso qui non è ben chiaro cosa si intenda per «rassegne storiografiche» e «discussioni scientifiche» e l'ambiguità di queste definizioni potrebbe lasciare spazio ad interpretazioni arbitrarie, permettendo di pubblicare senza revisione tra pari contributi che invece lo richiederebbero. Il regolamento prevede anche che in casi eccezionali un contributo possa non essere sottoposto a peer review, ma la redazione della rivista deve fornire e pubblicare una motivazione di queste circostanze eccezionali nella pagina iniziale del contributo.

Il comma 4 dell'art. 9 prevede che

costituiscono requisiti minimi necessari per il riconoscimento della scientificità e per l'ammissione in Classe A delle riviste:

- a. l'esistenza di un procedimento di revisione tra pari almeno a singolo cieco (*single blind*);
- b. la circostanza che siano sottoposti a revisione tutti i contributi pubblicati in ciascun fascicolo, fatto salvo quanto indicato nel comma 5;
- c. la necessità di coinvolgere esperti esterni nel processo di revisione tra pari.

Il comma precisa anche che «in particolare, ai fini del riconoscimento della Classe A non è ammissibile che le revisioni possano essere affidate esclusivamente ai componenti del Comitato Scientifico o di strutture ad esso assimilabili (es. *Editorial Board*, *Advisory Board*)» (ANVUR 2019: 7).

Quest'ultimo punto a nostro avviso appare problematico. I membri del Comitato scientifico (*Editorial Board* o *Advisory Board*) hanno infatti proprio il compito di garantire il livello scientifico della rivista anche fornendo il proprio parere nella valutazione di articoli e contributi proposti. In generale la loro autonomia rispetto alle decisioni prese dalla rivista è assai più ampia dei membri della redazione della rivista e non è ben chiaro, dal mio punto di vista, perché non possa essere affidato loro il compito della peer review se risultano specialisti del tema trattato nell'articolo da valutare.

In linea generale, ritengo inoltre che il principio di «regolarità» dell'uscita della rivista, riconosciuto dall'art. 10 comma 2 e 3 del *Regolamento*, possa essere in qualche modo di ostacolo agli sforzi di mantenimento di un elevato livello di originalità scientifica della rivista. Quel principio, che nasceva da esigenze editoriali tipiche delle pubblicazioni a stampa, non sembra avere più una così forte rilevanza nell'epoca della pubblicazione digitale ed è piuttosto di impedimento nel garantire il più alto livello di scientificità ed originalità dei contributi pubblicati.

Capita spesso, infatti, che pur di chiudere per tempo un numero di una rivista e conservare la corretta periodicità, la redazione tenda ad essere più accomodante nel valutare il parere dei peer reviewer degli ultimi contributi. Ci sembra che nell'epoca della pubblicazione digitale il criterio di regolarità della pubblicazione della rivista diventi sempre più obsoleto. Vista la quasi onnipresente prassi di una versione on-line delle riviste, è un principio che non aiuta a mantenere un omogeneo livello di qualità scientifica all'interno di ogni numero delle riviste.

Maria Chiara Pievatolo

Revisione fra pari: la transizione incompiuta

La discussione scientifica ha ancora bisogno della pubblicazione su riviste commerciali che impongono barriere economiche o in lettura, con gli abbonamenti, o in scrittura, con gli APC, o in lettura e scrittura con il *double dipping*? Che cosa impedisce a una revisione detta *fra pari* di essere pubblica, così da divenir parte del dibattito fra gli studiosi (cfr. Gowers 2017)? Alcune contingenze italiane connesse alla valutazione della ricerca e alla carriera accademica rendono complicato rispondere a queste domande.

1. I vincoli tecnologici ed economici della stampa portavano a selezionare i testi da pubblicare in anticipo, così da indurre ad assimilare l'esito di tale selezione a un marchio di scientificità (cfr. Guédon 2001). Anche se per molto tempo la comunità scientifica moderna trattò la pubblicazione a stampa solo come un *medium* per la pubblicità e il riconoscimento della paternità delle scoperte (cfr. Pievatolo 2020a), il suo dispositivo poteva essere usato come arma di valutazione di massa – cosa che avvenne a partire dalla seconda metà del secolo scorso, in concomitanza con l'invenzione della bibliometria (cfr. Guédon 2001).

2. L'Italia, scrive Alberto Baccini, è «l'unico paese del G10 ad aver adottato una valutazione amministrativa centralizzata basata su indicatori bibliometrici» (Baccini 2023). Anche nelle scienze umane e sociali, incardinate in settori detti "non bibliometrici", la possibilità di partecipare a concorsi, commissioni e collegi di dottorato è determinata in base al *numero* di monografie e di articoli usciti su riviste incluse in due liste stilate d'autorità (cfr. Pievatolo 2017a), vale a dire tramite una forma rudimentale di bibliometria. Così, a dispetto dell'articolo 33 della costituzione, in Italia la discussione scientifica è regolata da un'autorità amministrativa di nomina ministeriale (cfr. Pievatolo 2017b), l'ANVUR, che stabilisce sia la scientificità sia il valore delle riviste.

Secondo l'ANVUR una rivista che non pubblica in fascicoli «distinti, in sé conclusi e non aperti ad ulteriori aggiornamenti» e non pratica la revisione anonima non è né eccellente né scientifica (cfr. Pievatolo 2023). Queste norme, che l'hanno indotta a negare per via amministrativa la scientificità di *Open Research Europe* (cfr. Galimberti 2021) promossa dall'Unione Europea, rendono la revisione gerarchica sia in un senso privatistico, sia in un senso pubblicistico.

a. Privatisticamente una parte della discussione scientifica rimane nascosta nelle stanze delle redazioni delle riviste, ove direttori e revisori

da essi scelti esercitano poteri fin dall'inizio controversi (cfr. Csiszar 2016) perché sottratti al controllo del pubblico, pur in una cultura, quella della scienza moderna, per la quale «la segretezza è diventata un disvalore» (Pievatolo 2017b: § 144). Come nota Bertrand Meyer, che firma le sue revisioni (cfr. Meyer), un revisore che ha paura di parlare con franchezza è evidentemente in conflitto di interessi, e quindi non in condizione di accettare l'incarico.

b. Pubblicisticamente, in Italia il modo in cui la scienza delle università e degli enti di ricerca va condivisa e discussa è stabilito da un'agenzia nominata dal governo, che impone alle riviste di riprodurre artificiosamente in rete le limitazioni dell'età della stampa. La forza dell'agenzia, che riposa sulla sottomissione delle istituzioni (cfr. Caso 2017), impedisce di affrontare questioni ormai ben presenti altrove (cfr. Pievatolo 2017c).

Rendere pubblico un testo è divenuto facile. Sarebbe dunque possibile superare il feticismo del *publish or perish* separando la messa a disposizione del pubblico, per esempio in archivi disciplinari o istituzionali aperti, dalla discussione e valutazione dei testi, che potrebbe avvenire *ex post*. In questo modo la valutazione, invece di continuare a essere mediata da un'editoria commerciale sempre più concentrata (cfr. Crotty 2023) e dunque sempre più costosa, a dispetto – o in virtù? – dei cosiddetti accordi trasformativi (cfr. Pievatolo 2020b), potrebbe tornare sotto il controllo diretto della comunità degli studiosi.

Come ha osservato Jean-Claude Guédon (cfr. Pievatolo 2015), l'idea stessa di rivista, in questo momento, può fungere da blocco. Anche senza riviste strutturate secondo il modello della stampa, identificatori come il DOI e l'ORCID possono soddisfare l'esigenza di identificare stabilmente testi e autori; e piattaforme gestite da università ed enti di ricerca – preferibilmente plurali, interoperabili e basate su *software* libero, così da sottrarsi all'editoria di sorveglianza (cfr. Pooley 2022) – possono ospitare la segnalazione e la discussione sulla loro qualità scientifica.

È già possibile aprire le riviste per trasformarle in spazi pubblici di selezione, di confronto e di cura. In Italia l'esperienza del *Bollettino telematico di filosofia politica*¹¹, con la sua sezione dedicata alla revisione paritaria aperta¹², è certamente marginale. Altrove, però, le cose stanno cambiando. Non solo esistono *overlay journals* come *Discrete Analysis*¹³ o piattaforme come Peer

¹¹ <https://btfp.sp.unipi.it/it/front-page/>

¹² <https://commentbfp.sp.unipi.it>

¹³ <https://discreteanalysisjournal.com>; <https://gowers.wordpress>.

Community (cfr. ROARS 2023) o la menzionata *Open Research Europe*, che separano la revisione paritaria dalla pubblicazione su rivista, ma CoalitionS sta sviluppando un'importante iniziativa internazionale per un *community-based scholarly communication system*¹⁴ adeguato alla scienza aperta. Spetta ai ricercatori – e alle istituzioni che li governano – scegliere se continuare a sottomettersi agli *arcana imperii* del *publish or perish* di stato o insistere perché la pubblicazione della scienza onori il suo nome e cerchi di approssimarsi all'ideale dell'uso pubblico della ragione (Pievatolo 2021: n. 037).

Laura Mecella

Open peer review

Per affrontare il dibattito intorno all'open peer review è necessario intendersi sulle definizioni. Molto spesso, infatti, questa tipologia di revisione viene confusa con quella che altri chiamano "transparent" peer review: una modalità di pubblicizzazione dei dati nella quale non solo i nomi degli autori e dei revisori non sono reciprocamente nascosti, ma vengono rese note anche le valutazioni dei revisori, le repliche degli autori e le decisioni prese dalla direzione del periodico a cui l'articolo è stato sottoposto. È sull'efficacia di questa seconda tipologia, qualora sia applicata ai saperi umanistici, che forse conviene maggiormente riflettere. Prima di ogni altra considerazione, è opportuno domandarsi se l'eventuale incremento delle nozioni disponibili derivante da questo processo possa significativamente giovare alla comunità scientifica: se in un articolo, com'è doveroso, il percorso logico-argomentativo e la base documentaria che supportano una tesi vengono chiaramente indicati e illustrati, ha veramente senso proporre al pubblico tutto il dibattito interno che ha condotto alla versione definitiva di quel testo? Che tipo di informazioni ulteriori intendiamo ricavare? O non si corre piuttosto il rischio di accrescere quell'"entropia" bibliografica cui già si assiste da diversi anni, ovvero quell'esplosione della letteratura scientifica, anche in campi di ricerca di nicchia, in cui diventa sempre più difficile orientarsi? Stanti gli attuali parametri di valutazione – improntati all'imperativo categorico del *publish or perish* – il sistema non può che tendere all'iperproflua; in un contesto siffatto, la diffusione di tutti i passaggi della filiera,

[com/2015/09/10/discrete-analysis-an-arxiv-overlay-journal/](https://www.coalition-s.org/towards-responsible-publishing/)

¹⁴ <https://www.coalition-s.org/towards-responsible-publishing/>

anche quando non rilevanti, produrrebbe una documentazione massiva da cui non sarebbe né semplice, né tantomeno scontato ricavare un reale aumento delle conoscenze. Prima di intraprendere nuove strade, chiediamoci se sia davvero un bene naufragare in questo mare, o se al momento non convenga, piuttosto, concentrare gli sforzi per affermare una scienza aperta e accessibile a tutti nei suoi risultati (articoli su riviste, saggi in volume, monografie), obiettivo per il quale abbiamo ancora molto, molto da fare.

Andrea Guardo

Open peer review: un punto di vista dalla filosofia

Quando mi è stato chiesto di presentare il mio punto di vista “da filosofo” sulla questione dell’open peer review, mi sono un po’ documentato e mi sono reso conto molto velocemente che sarebbe stato impossibile dire qualcosa sulla questione *in generale*. La nozione di open peer review è veramente ampia e sotto quest’etichetta vengono raccolti fenomeni molto differenti, e in realtà a volte abbastanza eterogenei. Quindi ho pensato di restringere doppiamente il campo. In primo luogo, ho pensato di concentrarmi sulla questione delle identità aperte (*open identities*), dove un sistema di peer review è a identità aperte se e solo se gli autori sono al corrente dell’identità dei reviewer e viceversa. In secondo luogo, ho pensato di concentrarmi su *una* delle due caratteristiche che rendono un sistema a identità aperte, ossia sulla questione dell’opportunità di rendere le identità *dei reviewer* note agli autori. L’idea di rendere le identità *degli autori* note ai *reviewer* va incontro a obiezioni piuttosto ovvie (e a mio avviso decisive), obiezioni concernenti la limitazione degli effetti del pregiudizio (verso certe provenienze geografiche, verso un certo sesso, verso certe collocazioni accademiche, verso la mancanza di collocazione accademica, e così via), e quindi come per molti altri per me la questione delle identità aperte è davvero la questione dell’opportunità di un sistema *solo parzialmente* a identità aperte, in cui è solo l’identità dei *reviewer* a essere pubblica. Anche così circoscritto, però, il tema offre, a mio parere, possibilità di riflessione e di dibattito e qui vorrei concentrarmi su quello che mi sembra essere il principale possibile vantaggio dell’“aprire” le identità dei *reviewer* – e provare a problematizzare l’idea che questo sia davvero un vantaggio.

Il possibile vantaggio in questione ha a che fare con la *qualità* dei report prodotti dai *reviewer*. L’idea, ovviamente, è intuitiva: se devo mettere

il mio nome sul report che sto preparando, chiaramente questo mi motiverà a fare un lavoro migliore. Ora, quello su cui penso sia utile riflettere è che ci sono vari sensi del termine “qualità” in cui è plausibile aspettarsi che l’apertura delle identità dei *reviewer* aumenterà la qualità dei loro report, vari sensi del termine “migliore” in cui è plausibile aspettarsi che l’apertura delle identità dei *reviewer* li porterà a produrre report migliori. E il fatto che aumentare la qualità dei report in uno di questi sensi sia desiderabile non implica che l’aumentarla in un altro senso lo sia.

Per semplicità, mi limito a distinguere tre sensi in cui un report può essere migliore di un altro:

1. Un report può essere migliore in quanto *più accurato*, dove un report è accurato nella misura in cui la raccomandazione che viene fatta all’editor è quella che dovrebbe essere fatta: un report che raccomanda di rifiutare un articolo che merita di essere rifiutato è perfettamente accurato; un report che raccomanda revisioni minime per un articolo che meriterebbe di essere accettato senza revisioni è meno accurato; un report che raccomanda di accettare senza revisioni un articolo che dovrebbe venire rifiutato è del tutto inaccurato.
2. Un report può essere migliore in quanto *la raccomandazione che viene fatta è meglio giustificata*: un report che si limita a raccomandare di rifiutare un articolo è, da questo punto di vista, pessimo (anche se magari la sua raccomandazione è perfettamente accurata); un report che raccomanda di rifiutare un articolo spiegando nel dettaglio quali sono i suoi supposti difetti è, da questo punto di vista, ottimo (anche se magari la sua raccomandazione è del tutto inaccurata).
3. Infine, un report può essere migliore in quanto *aiuta maggiormente gli autori a migliorare il proprio articolo*: un report che identifica un errore e indica come correggerlo, che propone altri buoni argomenti a favore della tesi che viene sostenuta nell’articolo e che suggerisce ulteriore bibliografia effettivamente utile è, nel senso rilevante, eccellente (anche se magari la sua raccomandazione è del tutto inaccurata); un report che consiglia di rifiutare un articolo in quanto scritto in maniera poco chiara, caratterizzato da argomenti fallaci e sostenuto da una bibliografia insufficiente fa un discreto lavoro nel giustificare la propria raccomandazione all’editor – e ciononostante può essere del tutto inutile agli autori nel cercare di migliorare l’articolo, perché le osservazioni proposte sono esclusivamente critiche e troppo generali.

Penso che sia ovvio che avere report migliori nel primo senso, cioè report più accurati, sia estremamente desiderabile; in effetti, penso sia chiaro che l’accuratezza dei report sia il valore principale che dovremmo tenere

presente quando confrontiamo differenti sistemi di peer review (l'obiezione che notavo prima all'idea di aprire le identità degli autori si basa proprio su questo punto, che aprire le identità degli autori porterà realisticamente a report meno accurati). Penso anche che sia ovviamente desiderabile aumentare la qualità delle giustificazioni che vengono portate a supporto della raccomandazione che un report avanza. Questo infatti può aiutare l'editor a prendere una decisione accurata anche sulla base di un report che accurato non è – l'editor può rendersi conto, per esempio, che le giustificazioni che vengono portate per supportare una raccomandazione in realtà ne supportano un'altra, più o meno severa.

Che dire, però, della terza dimensione? È desiderabile rendere i report più di aiuto agli autori nel migliorare i propri articoli? Senz'altro questo è desiderabile per gli autori *in quanto autori*. Ma ogni autore è anche, a volte, un *reviewer*. È davvero desiderabile un sistema che ci spinge a investire più tempo in un lavoro di servizio alla professione, per cercare di migliorare il lavoro di qualcun altro? Mi aspetto che persone diverse daranno risposte diverse a questa domanda, e soprattutto mi aspetto che una persona che osserva il lavoro di ricerca in qualche modo dall'esterno sarà portata a dare una risposta differente rispetto a un ricercatore, perennemente alle prese con la difficoltà di salvare il tempo che dedica alla sua ricerca dagli altri compiti, più o meno graditi, che un impiego accademico porta con sé. Personalmente, l'idea di essere in qualche modo spinto a investire più tempo nell'aiutare degli sconosciuti, o dei semisconosciuti, a migliorare il proprio lavoro non mi entusiasma. Preferirei investire quel tempo nella mia ricerca, o per migliorare i miei corsi, o per offrire una migliore supervisione agli studenti che mi hanno come relatore o come tutor.

Il punto, in ogni caso, è che l'apertura delle identità dei *reviewer* potrebbe portare a creare incentivi a "migliorare" i report in tutte e tre le direzioni che ho indicato. E quindi, quando valutiamo l'opportunità di simili misure, dovremmo essere consci delle varie dimensioni del cambiamento che potrebbero produrre.

Mi fermo qui. Mi limito a notare che simili questioni emergono anche in relazione agli altri supposti vantaggi dell'apertura delle identità dei *reviewer*, in particolare in relazione all'idea secondo cui quest'apertura porterebbe a un maggior riconoscimento del lavoro che noi tutti svolgiamo come *reviewer*. Il punto è che il sistema di incentivi creato dall'introduzione di una nuova politica è sempre complesso, e quindi a volte una nuova politica può finire per incentivare comportamenti che, a pensarci meglio, non vorremmo promuovere.

Paola Galimberti

Open peer review: obiezioni e risposte

Quando si parla di *open peer review* è necessario specificare quale open peer review. Ci sono infatti almeno tre diverse forme: quella in cui il nome dei revisori è palese, ma i report non sono pubblicati, come nel caso dell'editore Frontiers; quella in cui i report sono pubblici, ma i revisori possono restare anonimi, come praticato, parzialmente, dall'editore Plos o da alcune piattaforme espressamente dedicate all'open peer review, come Review Commons; e quella in cui i report di revisione sono pubblici e lo sono anche i nomi dei revisori, come viene fatto da Open Research Europe o da Faculty1000 research.

Questa diversa declinazione risponde certamente a scelte editoriali, ma anche alla necessità di tutelare le carriere delle figure meno consolidate.

Quando si parla dunque di *open peer review* è importante tenere presente questa declinazione, perché solo quella in cui i report sono pubblici permette alla comunità scientifica di riferimento di comprendere le logiche che hanno portato alla validazione e pubblicazione di un contributo.

In un recente incontro sulla peer review tenutosi presso l'Università degli Studi di Milano¹⁵, una dei *panelist*, convinta che la peer review dovesse rimanere anonima e segreta, sosteneva però di aver letto delle revisioni davvero illuminanti e da cui aveva imparato moltissimo. L'idea della open peer review, in particolare nella forma dei report aperti, è quella di condividere queste riflessioni e commenti con tutta la comunità, affinché giovani (accademicamente) e meno giovani ne possano trarre beneficio ed imparare una tecnica.

Un'altra obiezione che si porta spesso alla apertura della peer review è legata al fatto che alcuni report possano contenere commenti poco edificanti o un linguaggio poco moderato, che non sarebbe opportuno condividere con tutti. Ovviamente questo rappresenta un problema per qualsiasi forma di peer review, sia essa trasparente o meno, ed è per questo che è stato definito un set di principi – i FAST *principles*¹⁶ – intesi ad aiutare i revisori a focalizzarsi sul contenuto e non sul contenitore o sulle persone, ad usare un tono

¹⁵ La registrazione dell'incontro è reperibile all'indirizzo https://www.youtube.com/watch?v=yNQyTroXY_Y&list=PLopoEwedqIQAT0Oftq-zU2fj0EeBLH1hkCf.

¹⁶ <https://asapbio.org/fast-principles>

appropriato e responsabile, a formulare commenti che siano in primo luogo utili agli autori per migliorare il proprio lavoro e a comunicare qualsiasi forma di conflitto di interessi che possa in qualche modo influire sulla revisione.

Si è anche obiettato che la richiesta di trasparenza nelle revisioni tradisca una sfiducia nei confronti dei revisori e della attività degli editor e degli *editorial board*. In realtà, usando un punto di vista diverso, il fatto che la discussione su una ricerca sia pubblica (con i nomi degli autori palesi o anonimi) responsabilizza i revisori nell'uso di una forma e di una modalità che siano appropriate e adeguate a un'interlocuzione fra scienziati (pari, appunto).

Non essendoci riconoscimento dell'attività di *peer review*, che fa parte comunque dei doveri del membro di una comunità scientifica, in qualche caso la segretezza del processo permette una lettura meno attenta e quindi dei commenti più superficiali senza un'assunzione di responsabilità verso gli autori e la comunità di riferimento, il che può essere in alcuni casi comprensibile, ma non giustificabile.

Perché in particolare nelle scienze umane si riscontra una certa resistenza verso un sistema che sia totalmente trasparente?

La *peer review* aperta si applica a contenuti aperti e in particolare, proprio perché il processo è trasparente, prevede un'interazione pubblica fra autori e revisori sulla base di un testo che è pubblico (tipicamente, un preprint). Certamente c'è un problema culturale: l'idea (errata) dell'editore come *gatekeeper* e garante della qualità, mentre sono i colleghi che garantiscono la qualità dei contenuti, e una certa ritrosia da parte degli umanisti verso la condivisione in rete, quasi che la presenza nel web potesse diminuire la qualità del lavoro.

In realtà accade spesso, nell'ambito delle scienze umane, che una ricerca, quando viene sottoposta per la pubblicazione, sia già stata letta e condivisa in una cerchia ristretta, e quindi quel testo è già frutto di una mediazione e discussione con i maestri o i colleghi. Portare la discussione a un livello più ampio, pubblico, può rafforzare la ricerca, individuandone alcuni aspetti più critici o più deboli, può accogliere punti di vista differenti, di scuole e correnti di pensiero differenti, magari non emersi nelle interlocuzioni private, può essere di esempio e offrire spunti applicativi per i colleghi meno esperti.

In questa breve raccolta di argomentazioni contro la *peer review* aperta, soprattutto nella forma che prevede l'apertura dei report di revisione e dell'interlocuzione fra pari, non sembrano esserci motivazioni forti per continuare a mantenere segreta una discussione, quella scientifica, che nasce pubblica. Il cambiamento culturale, auspicabile, è molto lento, ma i pochi esempi già in atto fanno pensare che possa essere una strada che vale la pena intraprendere.

Bibliografia

- COARA (Coalition for Advancing Research Assessment), *Agreement on Reforming Research Assessment*, 20 luglio 2022, <https://coara.eu/agreement/the-agreement-full-text/> (ultimo accesso: 17.11.2023)
- ANVUR, *Regolamento per la classificazione delle riviste nelle aree non bibliometriche*, 2019, https://www.anvur.it/wp-content/uploads/2019/02/REGOLAMENTO-PER-LA-CLASSIFICAZIONE-DELLE-RIVISTE_20022019.pdf (ultimo accesso: 17.11.23).
- Baccini, Alberto, "La valutazione di ANVUR incentiva la cattiva scienza", *ROARS*, 30 ottobre 2023, <https://www.roars.it/la-valutazione-di-anvur-incentiva-la-cattiva-scienza/> (ultimo accesso: 17.11.23).
- Caso, Roberto, "Perché l'ANVUR è ancora in vita?", *Bollettino telematico di filosofia politica*, 13 giugno 2017, <https://btftp.sp.unipi.it/it/2017/06/anvurcaso/> (ultimo accesso: 17.11.23).
- Crotty, David, "Quantifying Consolidation in the Scholarly Journal Market", *The Scholarly Kitchen*, 30 ottobre 2023, <https://scholarlykitchen.sspnet.org/2023/10/30/quantifying-consolidation-in-the-scholarly-journals-market/> (ultimo accesso: 17.11.23).
- Csiszar, Alex, "Peer review: Troubled from the start", *Nature*, 532 (2016): 306-308.
- Galimberti, Paola, "Open Research Europe: un passo ulteriore verso la scienza aperta", *ROARS*, 21 maggio 2021, <https://www.roars.it/open-research-europe-un-passo-ulteriore-verso-la-scienza-aperta/> (ultimo accesso: 17.11.23).
- Gowers, Timothy, "The end of an error? The alternatives to formal peer review", *The Times Literary Supplement*, 27 ottobre 2017, <https://www.the-tls.co.uk/articles/alternative-to-peer-review-essay-timothy-gowers/> (ultimo accesso: 17.11.23).
- Guédon, Jean-Claude, *In Oldenburg's Long Shadow*, Association of Research Libraries, 2001, <https://www.arl.org/resources/in-oldenburgs-long-shadow/> (ultimo accesso: 17.11.23).
- Meyer, Bertrand, "Open refereeing: Why I sign my reviews", *Chair of Software Engineering*, <https://se.inf.ethz.ch/~meyer/publications/online/whysign/> (ultimo accesso: 17.11.23).
- Pievatolo, Maria Chiara, "Dopo le riviste: il futuro dell'accesso aperto", *Bollettino telematico di filosofia politica*, 16 novembre 2015, <https://btftp.sp.unipi.it/it/2015/11/oltre-la-rivista-laccesso-aperto-futuro/> (ultimo accesso: 17.11.23).

- Ead., "Classificazione delle riviste: un breve confronto fra l'ANVUR e la Directory of Open Access Journals, *Bollettino telematico di filosofia politica*, 6 marzo 2017a, <https://btfp.sp.unipi.it/2017/03/doajanvur/> (ultimo accesso: 17.11.23).
- Ead., La bilancia e la spada: scienza di stato e valutazione della ricerca, *Bollettino telematico di filosofia politica*, 2017b, <https://commentbtfp.sp.unipi.it/maria-chiara-pievatolo-la-bilancia-e-la-spada-scienza-di-stato-e-valutazione-della-ricerca/> (ultimo accesso: 17.11.23).
- Ead., Ciò che non siamo: una conversazione sulle riviste scientifiche, *Bollettino telematico di filosofia politica*, 1 giugno 2017c (ultimo accesso: 17.11.23).
- Ead., "La benevolenza del libraio", INFN Open Access Repository, 4 dicembre 2020a, <https://www.openaccessrepository.it/record/73310> (ultimo accesso: 17.11.23).
- Ead., "Accordi trasformativi: un'offerta che non si può rifiutare?", AISA, 13 luglio 2020b, <https://aisa.sp.unipi.it/accordi-trasformativi-unofferta-che-non-si-puo-rifiutare/> (ultimo accesso: 17.11.23).
- Ead., "La parola dell'ANVUR: Open Research Europe e l'accordo europeo per la riforma della valutazione della ricerca", AISA, 4 agosto 2023, <https://aisa.sp.unipi.it/la-parola-dellanvur-ore-e-laccordo-europeo-per-la-riforma-della-valutazione-della-ricerca/> (ultimo accesso: 17.11.23).
- Pievatolo, Maria Chiara (ed.), *Immanuel Kant: sette scritti politici liberi*, *Bollettino telematico di filosofia politica*, 17 settembre 2021, https://btfp.sp.unipi.it/dida/kant_7/index.xhtml (ultimo accesso: 17.11.23).
- Pooley, Jefferson, "Surveillance Publisng", *Elephant in the Lab*, 25 marzo 2022, <https://elephantinthelab.org/surveillance-publishing/> (ultimo accesso: 17.11.23).
- ROARS, "Peer Community In", *ROARS*, 8 maggio 2023, <https://www.roars.it/peer-community-in/> (ultimo accesso: 17.11.23).

Le autrici e gli autori

Stefano Ballerio

Stefano Ballerio è professore associato di Critica Letteraria e Letterature Comparete presso l'Università degli Studi di Milano e membro della Commissione Open Science di ateneo.

Email: stefano.ballerio@unimi.it

Laura Scarabelli

Laura Scarabelli è professoressa ordinaria di Lingua e Letterature Ispano-americane presso l'Università degli Studi di Milano e membro della Commissione Open Science di ateneo.

Email: laura.scarabelli@unimi.it

Marina Guglielmi

Marina Guglielmi è professoressa associata di Critica Letteraria e Letterature Comparete presso l'Università degli Studi di Cagliari e co-direttrice di *Between*.

Email: marinaguglielmi@unica.it

Damiano Rebecchini

Damiano Rebecchini è professore ordinario di Slavistica presso l'Università degli Studi di Milano e membro del Gruppo di lavoro "Riviste" di ANVUR per il settore concorsuale 10M2, 2020-2023.

Email: damiano.rebecchini@unimi.it

Maria Chiara Pievatolo

Maria Chiara Pievatolo è professoressa ordinaria di Filosofia Politica presso l'Università di Pisa, curatrice del *Bollettino telematico di filosofia politica* e membro della commissione CRUI per l'Open Access.

Email: mariachiara.pievatolo@unipi.it

Laura Mecella

Laura Mecella è professoressa ordinaria di Storia Romana presso l'Università degli Studi di Milano e membro della Commissione Open Science di ateneo.

Email: laura.mecella@unimi.it

Andrea Guardo

Andrea Guardo è ricercatore (RTD-b) in Filosofia Teoretica presso l'Università degli Studi di Milano e membro della Commissione Open Science di ateneo.

Email: andrea.guardo@unimi.it

Paola Galimberti

Paola Galimberti è dirigente responsabile della Direzione Performance, Assicurazione Qualità, Valutazione e Politiche di Open Science dell'Università degli Studi di Milano e cofondatrice e membro del direttivo dell'Associazione italiana per la scienza aperta.

Email: paola.galimberti@unimi.it

L'articolo

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

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

Data pubblicazione: 30/11/2023

Come citare questo articolo

Ballerio Stefano – Scarabelli Laura (eds.), “Peer review e scienza aperta nelle discipline umanistiche: esperienze a confronto”, *Immagini e rappresentazioni del lavoro tra letteratura e cultura visuale*, Eds. R. Calzoni - V. Serra, *Between*, XIII.26 (2023): 208-228, www.betweenjournal.it.

Gloria Scarfone

Il pensiero monologico. Personaggio e vita psichica in Volponi, Morante e Pasolini

Milano-Udine, Mimesis, 2022, 202 pp.

Nel volume *Il pensiero monologico. Personaggio e vita psichica in Volponi, Morante e Pasolini*, pubblicato da Mimesis nel 2022, Gloria Scarfone approfondisce, attraverso una completa sistemazione teorica, le varianti della forma-monologo e si interroga sulle modalità narrative, le strategie testuali e le configurazioni attraverso cui la vita psichica del personaggio è rappresentata, anche a conseguenza di una mutazione antropologica, nella fase successiva al modernismo storico.

Riconoscendo l'interdipendenza tra «movimenti letterari, forme e antropologia» (18) la studiosa si affida alle teorie del romanzo chiarendo subito che questa ricerca muove dalla necessità di analizzare più approfonditamente quello che è successo «*dopo*» il superamento di una rigida oggettività autoriale (già segnalata da Auerbach) e in seguito alla svolta interiore, o *inward turn*, che sancisce un cambiamento nell'analisi del personaggio moderno.

La scelta dei romanzi analizzati – *Corporale* di Volponi, *Aracoeli* di Morante e *Petrolio* di Pasolini – non è casuale: scritti tra gli anni Settanta e Ottanta del Novecento, anche in virtù del sodalizio intellettuale tra gli scrittori, presentano elementi comuni sui piani di forma, contenuto, ideologia e movimenti letterari, oltre a essere «eredi del modernismo storico e insieme una variante della forma-monologo» (18) e ad avere come protagonista un *io* la cui voce interiore, seppur scissa e frammentaria, diventa il centro della narrazione.

Nel ripercorrerne la storia Scarfone spiega come il romanzo moderno si sia sempre fondato su una parola «bivoca», definizione proposta da Bachtin, poiché il narratore pur cedendo la parola ai personaggi e lasciando che questi si esprimessero nella loro lingua, non ha mai rinunciato a un controcanto.

Ma il *monologo autonomo*, ossia «quella singolare forma narrativa costituita interamente dai pensieri di un personaggio» (54), ha svelato progressivamente nuove forme di verosimiglianza, fondate sulla possibilità di riprodurre i meccanismi del pensiero, creando l'effetto di un contatto senza mediazione tra lettore e coscienza del personaggio.

A voler insistere sulla «nuova situazione antropologica» (19) che dà avvio alla fase del modernismo, si nota come il soggetto esperiente si imponga al punto di eclissare ogni forma di autorialità conduttrice, facendo svanire la parola «bivoca» e proponendo, come nei romanzi qui analizzati, una nuova forma di narrazione che si alterna tra mimetismo psichico, lirismo e saggismo e produce spesso una coscienza che riflette su di sé. Anche «Il personaggio-uomo», rifacendosi al famoso studio di Debenedetti, muta i suoi tratti e le sue caratteristiche legittimando una transizione che da una *mimesis della coscienza* approda a una *mimesis dell'autocoscienza* (concetto ripreso da Hegel).

Dopo aver approfondito le modalità del monologo da un punto di vista teorico e prima ancora di addentrarsi nel vivo dei tre romanzi scelti, la studiosa ripercorre diacronicamente la storia del monologo con le sue varianti e riconosce a Dostoevskij il merito di esserne l'iniziatore.

Nelle *Memorie del sottosuolo* l'autore presenta un personaggio inetto e malato, che cede inevitabilmente a un solipsismo nella pratica di riflessione sul proprio sé. In questo dialogo costante con l'Altro, in cui l'Altro è inevitabilmente sé stesso, la coscienza diventa *autocoscienza*.

Si passa poi al mimetismo psichico del personaggio di Penelope dell'*Ulyssse* di Joyce, nell'episodio a chiusura del romanzo: «tutto ciò che circonda il personaggio diventa oggetto del racconto solo se entra nel suo campo di percezione [...] il suo monologo è interiore non solo perché *unspoken*, ma perché ha come orizzonte esclusivamente la vita intima» (55).

La trilogia di Beckett invece (*Molloy, Malone Meurt, L'innommable*) mette in crisi il rapporto tra personaggio e realtà: il soggetto si chiude in sé stesso e viene «irretito nelle proprie fabulazioni» (63).

A chiudere il capitolo che ripercorre la storia del monologo romanzesco, la studiosa cita *L'uomo senza qualità* di Musil a dimostrazione che una fusione personaggio-autore è possibile e anzi, erosi completamente i confini, si genera una forma di saggismo e un «protagonismo assoluto autore-narratore».

Gloria Scarfone riconosce in maniera precisa che Volponi, Morante e Pasolini rappresentano una variante rispetto alle tradizionali forme di monologo, in riferimento a cui propongono nuovi metodi di riflessione e autoriflessione, talvolta esasperando il concetto stesso di mimetismo psichico o prospettandolo in altre forme. Diffusamente, quasi per l'intero saggio, la studiosa è attenta nel dimostrare come i personaggi di questi romanzi rivelino una coscienza che, oltre a riflettere su sé stessa, metabolizza o addirittura fagocita il mondo esterno inglobandone le complessità e ritrovandosi a fare i conti con esse. Il pensiero diventa insieme rifugio e rifiuto del mondo e il personaggio fatica a non rimanere irretito dai suoi stessi pensieri.

Corporale di Volponi, «un testo volutamente complesso, magmatico e stratificato» (74) narra la crisi ideologica di un ex dirigente di industria, Gerolamo Aspri, proiezione biografica dell'autore che, attraverso l'uso estremo dell'*inward turn*, finisce per restare prigioniero dei suoi stessi pensieri. Il personaggio di Aspri si sdoppia e parla di sé in terza persona e del suo alter-ego Overath dimostrando che la sua dissociazione schizoide è causata da «un'ipertrofica esperienza interiore». (90) Tale dissociazione mostra anche la serie di opposizioni su cui il romanzo si costruisce: paura/utopia, passività/azione, interiorità/realtà esterna, narcisismo/intersoggettività che conducono a un vero e proprio «tracollo dell'io» (75). La metanarrazione (Aspri che interroga il suo alter ego) è sempre messa in scacco dall'introspezione e il livello proprio di intersoggettività porta a interrogarsi sul sé più che sull'io.

In *Aracoeli* di Morante il protagonista Manuele si serve del viaggio che compie alla ricerca della madre per interrogarsi su di sé e autoanalizzarsi attraverso un soliloquio disordinato. La struttura

dell'opera, che oscilla tra *monologo autonomo* e *narrazione simultanea*, somiglia molto a una seduta psicanalitica in un tentativo di recupero e comprensione del proprio sé, attraverso il raccoglimento di pensieri in ordine sparso, senza soluzione di continuità. Il testo morantiano, con tecniche affini allo psicodramma di Jacob Levi Moreno e alla psicanalisi freudiana, presenta comunque dei limiti se letto solo in chiave psicanalitica: «quella di Manuele è la storia di una disperazione esistenziale che affligge il soggetto sin dalla nascita, conducendolo a una *Bildung* mutilata che nessuna diagnosi potrebbe spiegare fino in fondo» (127) e lo pone come «imputato di un processo intrapreso contro sé stesso» (180).

A concludere questo percorso è *Petrolio* di Pasolini, ulteriore variante della forma-monologo, quella a suo modo più vicina al modello musiliano. In *Petrolio* la narrazione sembra essere disinteressata a un qualsiasi tipo di mimetismo e addirittura l'autore gioca continuamente su questo scambio narratore-autore che arriva a eroderne i confini. Il protagonista del romanzo, Carlo Valletti, diventa un espediente per l'autore che realizza un personaggio specchio della borghesia romana, che non è «in grado di trasformare gli eventi in esperienze» (159) diventando l'immagine dell'abietta società borghese negli anni del dopo boom. La mediocrità di Carlo Valletti è la risposta, più allegorica che letterale, a una soluzione di continuità ormai erosa tra il dentro e il fuori, la vita interiore e quella esteriore del personaggio, aderendo completamente alla società che abita e diventandone l'emblema. Il vero protagonista di quest'opera incompleta, a causa della morte improvvisa del suo autore nel 1975, è in realtà quella voce narrante che di continuo impone la sua presenza e che coincide con la voce di Pasolini stesso andando a inaugurare una nuova forma di protagonismo autoriale.

Se in *Corporale* di Volponi e *Aracoeli* di Morante lo straniamento e l'*inward turn* sono evidenti e talvolta portati ai loro estremi, *Petrolio* di Pasolini si rifà a una forma saggistica che non è di per sé né saggio né un romanzo-saggio, «perché quello romanzesco è solo *uno* dei registri impiegati al suo interno [...]. È casomai il registro saggistico a prevalere su quello narrativo: la riflessione sulle circostanze non si affianca al

racconto, ma lo fagocita» (153) a totale detrimento del mimetismo psichico.

Con l'ultimo esempio si conferma una delle tesi più persuasive sostenute fin dall'inizio del saggio da Gloria Scarfone: una volta che tecniche come quella del monologo sono state acclimatate diventando il nuovo «*mainstream* narrativo» (81), «l'eroe bachtiniano, cacciato dalla porta, rientra dalla finestra sotto le spoglie dell'*autore*» (70).

Attraverso l'uso della narratologia, delle teorie del romanzo e delle teorie psicanalitiche Gloria Scarfone costruisce un testo ricco e completo e offre in maniera esaustiva e coerente una nuova forma interpretativa per leggere la storia del monologo, ricercandone delle varianti nei romanzi qui analizzati. Con questo volume la studiosa fa luce su questioni dibattute e urgenti, tra cui il destino del personaggio romanzesco quando è ormai chiaro «che l'unico eroismo residuo è quello dell'*Io*», e offre nuovi modi di indagare la vita psichica del personaggio che non è «forma» o «segno», ma soggetto che agisce, agente «che dice *Io*» (182) e tenta di cogliere le molteplicità del mondo circostante e di una società in continuo cambiamento e costante evoluzione.

L'autrice

Beatrice Basile

Beatrice Basile è dottoranda all'Università della Pennsylvania, negli Stati Uniti. Attualmente sta lavorando a una tesi sulle opere di Goliarda Sapienza. I suoi interessi di ricerca spaziano dalla letteratura italiana, contemporanea e non, alla letteratura delle donne e gli studi di genere.

Email: bbasile@sas.upenn.edu

La recensione

Data invio: 15/09/2023

Data accettazione: 30/10/2023

Data pubblicazione: 30/11/2023

Come citare questa recensione

Basile, Beatrice, "Gloria Scarfone, *Il pensiero monologico. Personaggio e vita psichica in Volponi, Morante e Pasolini*", *Immagini e rappresentazioni del lavoro tra letteratura e cultura visuale*, Eds. V. Serra – R. Calzoni, *Between*, XIII.26 (2023): 229-234, www.betweenjournal.it.

Silvia Baroni
L'immagine alla lettera.
La letteratura illustrata e il caso Balzac

Roma, Artemide, 2023, 231 pp.

Chi ha visitato la Maison de Balzac, la casa in cui l'autore ha vissuto per alcuni anni divenuta poi un museo, ricorderà certamente la sala con la galleria dei personaggi della *Comédie humaine*. Tutte quelle figure, poste ordinatamente una accanto all'altra, colpiscono l'immaginazione non solo perché ci mettono di fronte alla straordinaria creatività di Balzac, ma anche perché ci rammentano che la prima edizione della *Comédie* pubblicata a partire dal 1842, la cosiddetta Furne, era illustrata. Abituati come siamo a leggere i libri dell'Ottocento nelle edizioni moderne, o a considerare l'illustrazione come un privilegio della letteratura per l'infanzia, ci siamo dimenticati infatti che gran parte dei libri di quel secolo destinati agli adulti erano provvisti di vignette, molto apprezzate dal pubblico dell'epoca e spesso disegnate da artisti di valore. Un caso analogo, per l'Italia, è quello dei *Promessi sposi*, letti da generazioni di studenti come un libro privo di immagini ma in realtà illustrati, nell'edizione detta «quarantana», dall'abile mano di Francesco Gonin.

Anche la critica letteraria, fatta eccezione per gli studi dedicati ai libri per ragazzi, ha tardato a interessarsi al libro illustrato, sia a causa della separazione tra discipline letterarie e artistiche, che a causa del pregiudizio per cui le illustrazioni sono componenti accessorie, e pertanto trascurabili, del testo scritto. Ma negli ultimi tempi, complice anche la riflessione teorica sull'interazione tra testo e immagine, considerati un insieme in cui i diversi elementi interagiscono nella produzione del senso, si stanno moltiplicando le ricerche in cui, facendo

riferimento alle edizioni originali, si indaga il nesso di questa relazione. Pochi, comunque, anche se significativi, rimangono i contributi sulle opere di Balzac e le sue illustrazioni, affidate ad artisti come Bertall, Gavarni, Johannot e Grandville.

Il saggio di Silvia Baroni, che si concentra proprio su questo aspetto, costituisce un contributo significativo nella critica balzachiana, compiendo analisi precise e ben documentate che rivelano uno sguardo attento ai dettagli dell'immagine. Ma l'opera di Balzac, come specificato nel sottotitolo (*La letteratura illustrata e il caso Balzac*), è solo un esempio, un modello di applicazione pratica di principi teorici, perché il libro riguarda anche e soprattutto la letteratura illustrata francese dell'Ottocento, con una particolare focalizzazione – e questo mi pare l'aspetto più originale – sulle condizioni materiali di produzione del libro.

Nel primo capitolo, "Sull'illustrazione e il libro illustrato", viene infatti delineato un quadro teorico per definire con esattezza l'oggetto della propria indagine, considerato, in linea con le prospettive più recenti, un 'iconotesto', un'unità indissolubile di testo e immagine (secondo la definizione di Michael Nerlich e Alain Montadon). Questo oggetto, come si precisa nel secondo capitolo, "Questioni di cultura materiale: gli albori del libro romantico", non può essere studiato al di fuori delle condizioni concrete, pratiche che ne determinano la forma. Per comprendere la nascita del *livre romantique* e il moltiplicarsi delle immagini nei testi, infatti, bisogna tener conto di due innovazioni tecniche essenziali impiegate nella stampa delle illustrazioni, sulle quali l'autrice giustamente si sofferma: la xilografia su legno di testa, che rende possibile stampare testo e immagine assieme, facendo abbassare i costi di produzione, e la litografia, che permette di disegnare direttamente sulla lastra di pietra da utilizzare per la stampa, eliminando così le fasi intermedie tra illustrazione e incisione. È proprio grazie alla litografia che l'immagine entra in modo pervasivo nella vita quotidiana, tramite gli *albums d'images*, i manifesti pubblicitari, i cataloghi o le etichette, altro aspetto essenziale da considerare per capire la richiesta di immagini nei libri da parte del pubblico.

Dopo un percorso storico, a partire dagli antecedenti del *livre romantique*, in cui si sottolineano i cambiamenti agevolati da queste nuove tecniche, tra i quali riveste una particolare importanza l'individualizzazione dei personaggi nelle immagini, il capitolo si conclude con un paragrafo dedicato all'esperienza di Balzac nel campo dell'editoria e della tipografia, attività che gli permise di conoscere da vicino le tecniche di stampa e di illustrazione.

Il terzo capitolo "Questioni di forma: il regno del frontespizio" riguarda l'affermarsi, a partire dall'inizio degli anni '30, del frontespizio illustrato nelle sue varie forme, da quello *à la cathédrale* (in cui la cornice dell'immagine ricorda la facciata di una cattedrale) a quello in cui un'immagine non incorniciata rappresenta una scena esemplare della storia. Il frontespizio è considerato da Baroni come una finestra che si apre sull'opera per creare un orizzonte d'attesa sul testo, fornendo indicazioni sul genere letterario e sulla trama. Nelle ultime sezioni del capitolo si prendono in esame i frontespizi delle opere di Balzac, in particolare dei *Romans de jeunesse* e della *Peau de chagrin*.

Alle vignette, cioè alle immagini inserite nel testo, è invece dedicato il quarto capitolo ("Una forma che esprime un'epoca intera: la vignetta intratestuale"). Baroni insiste soprattutto sui diversi atteggiamenti degli scrittori dell'epoca riguardo queste illustrazioni: da chi le auspica, anche per ottenere maggiori vendite dato il successo del libro illustrato, a chi le osteggia, giudicandole un ostacolo alla libertà immaginativa del lettore, che si trova a vedere già tradotti visivamente personaggi e scene. Delle opere di Balzac, autore che rientra nella prima categoria, Baroni esamina in particolare *La Peau de chagrin* e *l'Histoire de l'empereur*.

La costruzione dei personaggi di Balzac e la loro illustrazione è al centro del quinto capitolo, intitolato "Illustrare il personaggio. Il ruolo della caricatura nella costruzione del 'tipo'". Baroni individua nella collaborazione ai periodici illustrati, fra il 1828 e il 1831, un'esperienza fondamentale nell'evoluzione del realismo di Balzac, le cui descrizioni precise e dettagliate devono molto non solo alla pittura e alla fisiognomica, ma anche alla stampa illustrata. Si sofferma poi sull'analisi dei *Français peints par eux-mêmes*, l'opera fondatrice di quella che viene chiamata *littérature panoramique*, per i quali Balzac scrisse cinque articoli

con illustrazioni di Gavarni e Grandville, e sulle *Scènes de la vie privée et publique des animaux* illustrate da Grandville, che in una delle tavole fuori testo rappresentò anche Balzac.

Arrivati al sesto capitolo, "Un museo di statue, con personaggi che non ritornano: l'edizione Furne de *La Comédie humaine*", si entra nel cantiere di costruzione della *Comédie humaine*, con i suoi vari riassetamenti nella distribuzione non solo dei testi, ma anche delle immagini. A decidere che la *Comédie* sarebbe stata un'opera illustrata furono gli editori, e non l'autore; ma dalle informazioni ricavabili dal suo epistolario, Baroni rileva che Balzac cercò di dare indicazioni, non sempre ascoltate dagli editori, sugli illustratori cui affidare le varie immagini. Nel complesso, nota l'autrice, la *Comédie humaine* non ha una struttura tipografica ordinata, perché il numero delle illustrazioni varia da un volume all'altro, mentre alcuni volumi sono privi di immagini; la scelta di illustrare, sempre in tavole fuori testo, i personaggi più che le scene, e i *personnages-types* a scapito dei *personnages reparaissants*, la riduce inoltre a una statica galleria di tipi.

Con l'ultimo capitolo, intitolato "Intericonotestualità", si torna ad alcune questioni teoriche, per precisare le differenze tra iconotestualità (illustrazione che cita un altro iconotesto), intericonicità (illustrazione che richiama un'immagine di altro tipo, ad esempio un dipinto) e quella che Baroni propone di chiamare 'intraiconotestualità', ovvero il rimando da un'illustrazione all'altra all'interno dello stesso quadro editoriale, come avviene per i *personnages reparaissants* della *Comédie humaine*. Queste distinzioni sono la premessa per analizzare le illustrazioni, fatte da Bertall, di Madame Nourisson e Gaudissart, personaggi che compaiono in diverse opere di Balzac, e le due diverse edizioni illustrate, da Bertall e Gavarni, delle *Petites misères de la vie conjugale* (pubblicate parzialmente da Hetzel col titolo *Philosophie de la vie conjugale*).

Alla fine del volume sono presenti una bibliografia e un indice dei nomi, mentre non compare un elenco delle dieci illustrazioni che lo corredano. Sarebbe stato auspicabile, in un saggio dedicato all'illustrazione, un apparato iconografico più consistente, in quanto diverse lunghe analisi di illustrazioni risultano prive delle immagini

corrispondenti, anche se le dettagliate descrizioni di Baroni aiutano il lettore a figurarsele.

Scritto in modo chiaro e piacevole, con un uso sapiente delle citazioni che aiutano ad esemplificare i concetti, il libro di Silvia Baroni è adatto a tutti coloro che siano interessati alla storia dell'illustrazione, alla riflessione teorica sull'interazione tra testo e immagine e all'opera di Balzac.

L'autrice

Veronica Bonanni

Dottore di ricerca in Letterature Comparate e Italianistica, è collaboratrice scientifica del gruppo di ricerca CLE (Comparer les littératures en langues européennes) dell'Università di Losanna. Ha pubblicato numerosi saggi e articoli, in particolare le monografie *Archeologie letterarie. Balzac, Bandello e la tradizione della novella* (Padova, Unipress, 2005) e *La fabbrica di Pinocchio. Dalla fiaba all'illustrazione, l'immaginario di Collodi*, Roma, Donzelli, 2020).

Email: verbonanni@gmail.com

La recensione

Data invio: 15/09/2023

Data accettazione: 30/10/2023

Data pubblicazione: 30/11/2023

Come citare questa recensione

Bonanni, Veronica, "Silvia Baroni, *L'immagine alla lettera. La letteratura illustrata e il caso Balzac*", *Immagini e rappresentazioni del lavoro tra letteratura e cultura visuale*, Eds. V. Serra – R. Calzoni, *Between*, XIII.26 (2023): 235-240, www.betweenjournal.it.

Giuliana Benvenuti (ed.)
La letteratura oggi.
Romanzo, editoria, transmedialità

Torino, Einaudi, 2023, 332 pp.

In un momento in cui l'industria culturale raggiunge gradi di complessità sempre crescenti, in cui l'interazione con i fan può giocare un ruolo cruciale negli sviluppi narrativi delle opere, e la critica letteraria fatica a stare al passo con i fenomeni derivanti dall'intenso scambio tra molteplici media, il volume curato da Giuliana Benvenuti intende rispondere a un'urgenza. Il dialogo con le teorie letterarie novecentesche è dichiarato sin dalle prime battute, giacché punto di partenza è uno degli interrogativi più ricorrenti nella critica letteraria del secolo scorso – la funzione della letteratura nello scenario contemporaneo –, ripensato, tuttavia, alla luce delle trasformazioni tecnologiche e dei processi di globalizzazione che negli ultimi trent'anni hanno riconfigurato la posizione della letteratura e il suo ruolo nel vasto reticolo intermediale.

Come anticipato dal sottotitolo di questo studio, il denso capitolo introduttivo a firma di Benvenuti, "La letteratura nel sistema mediale contemporaneo" (3-71), si sofferma in particolar modo sul romanzo in quanto forma maggiormente coinvolta «dai cambiamenti del panorama mediale» (3) e fornisce un'ampia disamina suddivisa in tre sezioni: una relativa al versante materiale di produzione e fruizione letteraria all'interno dello spazio mediale (6-32); una più circoscritta a questioni di critica ed estetica (33-54); la terza, infine, relativa alle trasformazioni intermediali dei testi (54-71). A seguire, il volume ospita undici saggi, ciascuno destinato a un diverso caso di studio considerato emblematico delle «mutate condizioni di produzione, circolazione e

consumo entro il corpo dei testi, [...] nei loro adattamenti ed espansioni, oltre che nell'uso che ne fanno i fruitori» (5). Se il primo capitolo fornisce le coordinate per periodizzazioni apparentemente ancora sfuggenti, e offre un panorama del rinnovato mercato editoriale mettendo alla prova le capacità della critica letteraria di adeguare le sue prospettive di indagine alla morfologia delle narrazioni transmediali, i casi di studio scelti coniugano questi piani analitici nel tentativo di esaminare la produzione letteraria «nel quadro dell'indagine sulla cultura popolare» e di «non rinunciare all'interconnessione tra l'analisi interna e quella esterna al testo» (*ibid.*).

Parole d'ordine – per definire la postura assunta da questo volume rispetto alle molteplici correnti critiche sul tema – sono demistificare, ridimensionare. Senza assecondare o cedere alle grida d'allarme apocalittiche che da decenni profilano una morte della letteratura – ma senza neppure trascurarne le argomentazioni –, la panoramica offerta dal capitolo introduttivo di Benvenuti intende comprendere e mostrare in che modo la letteratura continui a essere parte della rete intermediale in una forma di cooperazione con gli altri media e con le nuove dinamiche dell'editoria, e in che modo la letteratura sia ancora un tassello imprescindibile nella costruzione dell'immaginario contemporaneo, nonostante la perdita di centralità dell'opera letteraria tradizionalmente intesa.

Tutta la prima sezione illustra quali fattori stiano condizionando la produzione e la fruizione del romanzo. Comprendere lo spazio mediale odierno significa comprendere il peso acquisito negli ultimi cinquant'anni dalle *corporation* che hanno radicalmente modificato l'editoria rendendola «un business convenzionale» la cui priorità è «creare margine di guadagno, non più coltivare bibliodiversità» (8), un mutamento per il quale l'editore diventa sempre più manager e sempre meno «imprenditore, nell'accezione di innovatore» (*ibid.*). È all'interno di questa cornice che Benvenuti inquadra in un'ampia disamina i ben noti fenomeni di 'brandizzazione' autoriale, di autoimprenditoria, di *self-publishing*, complici la sinergia tra piattaforme di vendita online e nuovi strumenti di *scouting*. Si tratta di strategie che rivestono un «ruolo decisivo nella ridefinizione della letterarietà» (21) e nella

diffusione dei generi letterari favoriti dalle condizioni materiali caratterizzanti la *Age of Amazon* (29).

Accanto alla crisi dei corpi intermedi tra autore e pubblico, viene presa in esame la crisi della critica letteraria, gradualmente privata della sua autorevolezza e in «progressivo declino in termini di prestigio e ruolo sociale» (35). La sezione centrale del saggio introduttivo si focalizza sulle modalità di sopravvivenza del concetto di letterarietà, sulla possibilità di identificarne ancora dei confini, e lo fa attraverso il dialogo con la *popular fiction*, sulla base dell'assunto per cui «il successo commerciale (numero dei fan, riuso, collaborazioni inter e transmediali, ovvero l'insieme dei fattori che determinano un ampio successo) non può [...] costituire un indicatore di scarsa qualità per un genere popolare come il romanzo» (33).

Al centro dell'attenzione sono i mutamenti di contenuto, stile e le scelte narrative che hanno portato alla ribalta la produzione *middlebrow* ed eroso quella *highbrow*; la funzione della traduzione come pratica globalizzante e come «sforzo consapevole di mediazione culturale» (41); i processi di 'indigenizzazione' finalizzati a «rendere i testi compatibili con una fruizione su scala planetaria» (42). Il capitolo introduttivo valorizza come, in risposta a questi fenomeni, anche l'autore venga portato alla ribalta attraverso il duplice processo di brandizzazione autoriale – dove lo scrittore costituisce un capitale simbolico di maggior valore rispetto al marchio editoriale – e il processo di iper-autorializzazione e sovraesposizione autoriale rappresentato dall'ampia diffusione dell'*autofiction*, quale forma di resistenza autoriale finalizzata alla conservazione del «prestigio nella negoziazione [...] con le *corporations*» (50).

La terza sezione del capitolo introduttivo si dedica, infine, ai processi di interazione e fusione che coinvolgono l'opera letteraria e il suo *worldbuilding*. Dopo una disamina che prende le mosse dalle prime teorie di Jenkins sul *transmedia storytelling* fino a esaminare le più recenti sfide multimediali – le pratiche di «*slash fiction*, i *fanmade videos* e il *fantasy role playing*» (64) –, queste pagine si soffermano sugli interrogativi relativi al ruolo della critica letteraria oggi: in particolare se ne considera il peso nella valutazione dell'autonomia morale e

ideologica dell'opera letteraria rispetto al mercato e nella valutazione dell'efficacia narrativa (67).

La seconda parte del volume, quella invece destinata al *close reading* e all'indagine più ravvicinata sui casi di studio, mira pertanto a coniugare gli approcci esposti fin qui, con l'intendimento non certo di fornire un canone o consigli di lettura, quanto di censire alcuni dei casi letterari di maggiore successo, la cui fortuna sia attestata dalla molteplicità di rimediazioni, espansioni, adattamenti o dalla rinnovata capacità della figura autoriale di inserirsi negli ingranaggi dell'industria culturale attuale. Uno degli obiettivi è anche osservare in che modo le ultime generazioni di scrittori si siano misurate con i cambiamenti in atto e con le opportunità e sfide caratterizzanti la *Age of Amazon* (fatta eccezione per José Saramago e Umberto Eco, si prende in esame, infatti, esclusivamente l'opera di autori viventi, la cui produzione è collocabile nella cosiddetta 'ipermodernità'). Uno dei dati di maggiore interesse si rileva anche dalla marginalità del fattore anagrafico, dal momento che «se è vero che chi è entrato nell'agone più tardi possiede una maggiore consapevolezza dei mutamenti in essere e qualche strumento in più per orientarsi» (69), meno prevedibile è invece la capacità di adattamento o resistenza manifestata dalle generazioni di autori precedenti. Tra questi vengono presi in esame i casi di John Maxuell Coetzee – analizzato da Chiara Lombardi (91-113) – e di José Saramago – illustrato da Vincenzo Russo (73-90) –, due premi Nobel il cui rapporto con il pubblico è stato prevalentemente mediato da editori e critici letterari. Nella medesima *Age of Acquisitions* si può collocare uno dei più noti *international bestselling* italiani, *Il nome della rosa* (1980) di Umberto Eco, uno dei primi intellettuali in Italia ad aver strizzato l'occhio ai nuovi meccanismi dell'industria editoriale (Beniamino Della Gala: 115-137).

Emblematici, invece, all'interno della medesima generazione, i casi di Margaret Atwood e di Stephen King illustrati rispettivamente da Raffaella Baccolini (261-283) e Valerio Massimo De Angelis (185-208), che ne rimarcano la scelta di «gestire la propria autorialità accettando di sperimentare le possibilità di pubblicazione, di promozione e di relazione con i lettori e i fan caratteristiche della

cultura della convergenza» (Benvenuti: 69). Se a essere preso in esame da Baccolini è soprattutto il caso di *The Handmaid's Tale*, che ha potuto godere di una 'seconda vita' donata dalla molteplicità di adattamenti e appropriazioni – femministe *in primis* –, De Angelis illustra i fattori che hanno reso King un'icona globale, a partire anzitutto dal successo cinematografico e televisivo degli adattamenti dei suoi lavori.

Tra le pietre miliari dell'età della convergenza, rappresentative di due differenti momenti di svolta degli ultimi trent'anni, sono annoverate invece la saga di *Harry Potter* di J.K. Rowling (Marina Guglielmi: 208-234) e la quadrilogia di Ferrante (Tiziana de Rogatis: 309-332) che, seppur con strategie editoriali e destinatari differenti, rappresentano due diverse declinazioni del *global novel* contemporaneo e di *brandizzazione* autoriale. Nel primo caso cruciale è stato il ruolo giocato dai fan e dal vastissimo mondo transmediale sorto intorno alla scuola di Hogwarts, cui in parallelo si è sviluppata la 'narrazione' sulla vita di Rowling e sulla sua scalata al successo; nel caso di Ferrante è invece la capacità di rivitalizzare il piacere dello *storytelling*, in un ritorno quasi ai *plot* ottocenteschi, ad aver favorito la capacità della quadrilogia di imprimersi con forza nell'immaginario contemporaneo e di divenire uno dei testi centrali e più innovativi del *global novel* (318-320).

Tra questi due estremi, si possono collocare Salman Rushdie, Michel Houellebecq e Orhan Pamuk, in parte accomunati dall'inquadramento tra gli intellettuali militanti: del primo, Sergia Adamo (139-161), mette in evidenza la rete di costruzione del sé autoriale anche per mezzo di un progetto che si sviluppa attraverso interviste e dichiarazioni che hanno gradualmente reso Rushdie una figura multiforme nel mercato globale; si tratta di un'operazione che in parte ritorna anche quando si esamina il successo intermediale di Houellebecq, in riferimento al quale Filippo Pennacchio (234-259) considera non solo le trasposizioni cinematografiche delle sue opere, ma anche i numerosi canali attraverso cui si è fissata nell'immaginario collettivo la sua figura di intellettuale. Anche il contributo di Maria Rizzarelli (285-307) valorizza la spiccata dimensione intermediale della narrativa di Pamuk, e ne mette in luce le «possibili rifrazioni tra codici»

quale originale declinazione delle «linee di tendenza tipiche della *global literature*» (293). Tra i casi di 'brandizzazione' autoriale non manca l'opera di Murakami Haruki: Paola Scrolavezza (163-184) ne indaga il sapiente esotismo quale ingrediente chiave di un successo a livello nazionale e globale e la singolare cifra stilistica dei suoi romanzi *born translated*, che sin dagli esordi si fonda sull'utilizzo della traduzione come metodo compositivo.

Non è azzardato sostenere che il libro curato da Giuliana Benvenuti possa già annoverarsi a pieno titolo tra i principali riferimenti critici attuali per chi studi o voglia affacciarsi agli studi sull'industria culturale contemporanea, siano essi rivolti all'ambito letterario o estesi all'editoria e alla multimedialità, con i quali la critica letteraria deve continuare a intrattenere un fitto dialogo visto il ruolo cardine del romanzo nelle proliferazioni intermediali e nella costruzione dell'immaginario odierno. La stessa ricchezza di prospettive di indagine offerta dai casi di studio contribuisce ad ampliare le proposte metodologiche enucleate nel capitolo introduttivo, e delinea paradigmi analitici validi e applicabili anche a ulteriori successi editoriali che si sono affermati o stanno iniziando a imporsi sul mercato globale.

L'autrice

Claudia Cao

È docente a contratto di Letteratura inglese all'Università di Cagliari. Ha pubblicato saggi su riscritture, adattamenti e i rapporti tra la letteratura e gli altri media. Ha recentemente curato con Beatrice Seligardi e Giuseppe Carrara il volume *La narrativa illustrata fra Ottocento e Novecento* (*Between*, XIII. 25, 2023).

Email: claudia.cao96@gmail.com

La recensione

Data invio: 15/09/2023

Data accettazione: 30/10/2023

Data pubblicazione: 30/11/2023

Come citare questa recensione

Cao, Claudia, "Giuliana Benvenuti (ed.), *La letteratura oggi. Romanzo, editoria, transmedialità*", *Immagini e rappresentazioni del lavoro tra letteratura e cultura visuale*, Eds. V. Serra – R. Calzoni, *Between*, XIII.26 (2023): 241-247, www.betweenjournal.it.

Jo Ann Cavallo
*The Sicilian Puppet Theater
 of Agrippino Manteo (1884-1947):
 The Paladins of France in America*

London – New York, Anthem Press, 2023, xxiv+303 pp.

«Preferisco le volpi ai ricci», scriveva Remo Ceserani nelle ultime righe di *Convergenze. Gli strumenti letterari e le altre discipline* (Milano, Bruno Mondadori, 2010: 169): era un'adesione all'entusiasmo, o meglio all'"ardimentoso ottimismo", con cui qualche anno prima l'antropologo Clifford Geertz aveva voluto consegnare alle generazioni future il ritratto di sé stesso come 'a born fox', appunto, tanto a proprio agio in un mondo che già allora sembrava muoversi verso la frammentazione e il disordine da poter concludere, con battuta anch'essa ripresa in *Convergenze*, «tempi interessanti [quelli che ci aspettano], invidio coloro che stanno per ereditarli» (*ibid.*, ma l'originale si legge in C. Geertz, "An Inconstant Profession: The Anthropological Life in Interesting Times", *Annual Review of Anthropology*, 31 (2002): 1-19).

Ribadita dallo stesso Ceserani in un dialogo con Federico Bertoni ("La letteratura al crocevia dei saperi – Conversazione con Remo Ceserani", *Transpostcross – Letterature Culture*, 20 novembre 2011), l'irresistibile figura di «Remo la volpe» (T. Crivelli, "Remo la Volpe", *Between* III.6, 2013) non poteva che imporsi – si vedano su questo i profili di G. Iacoli, "Superior stabat vulpis: Remo Ceserani di fronte agli studi culturali", *Un «osservatore e testimone attento». Remo Ceserani e la cultura del suo tempo*, Eds. S. Lazzarin – P. Pellini, Modena, Mucchi, 2018: 447-461 e di D. Brogi, "Remo Ceserani (1933-2016)", *La critica viva. Lettura collettiva di una generazione, 1920-1940*, Eds. L. Curreri – P. Pellini,

Macerata, Quodlibet, 2022: 207-212 –, e così rilanciare l'invito a portare avanti anche per la critica letteraria il gioco che Isaiah Berlin aveva istituito a partire dal verso di Archiloco secondo cui «la volpe sa molte cose, ma il riccio ne sa una grande» (I. Berlin, "Il riccio e la volpe", *Il riccio e la volpe e altri saggi*, Eds. H. Hardy – A. Kelly, trad. it. G. Forti, Milano, Adelphi, 1998: 71). Se pare inevitabile riconoscere l'attitudine della volpe nella postura intenzionalmente concava di chi ha sempre amato presentarsi come «osservatore e testimone attento» di ciò che gli accadeva intorno, a chi è possibile associare invece la figura del riccio? Chi annoverare tra coloro che, non necessariamente meno grandi, sembrano guidati da un «principio ispiratore» unico, «il solo che può dare significato a tutto ciò che essi sono e dicono» (*ibid.*)?

Vien da credere che un primo criterio possa essere la caparbietà nell'investigare un determinato oggetto di ricerca, parametro rispetto al quale la frequenza del nome di Matteo Maria Boiardo nella carriera di Jo Ann Cavallo vale come una prova. Autrice di una monografia sull'*Innamoramento de Orlando* nel 1993 (*Boiardo's "Orlando Innamorato": An Ethics of Desire*, Rutherford, Fairleigh Dickinson Press – London, Associated University Presses), Cavallo ha di lì in poi fatto del poema di Boiardo il centro di irradiazione di ogni indagine successiva, nonché di quella prima lettura – fondata su un'interpretazione dell'*Orlando innamorato*, col titolo con cui Cavallo preferisce da sempre indicare l'opera, che ne metteva in luce la dimensione educativa – l'ipotesi attraverso cui ripensare i rapporti tra alcuni dei maggiori poemi della tradizione epico-cavalleresca italiana (*The Romance Epics of Boiardo, Ariosto, and Tasso: From Public Duty to Private Pleasure*, Toronto-Buffalo-London, Toronto University Press, 2004) o ancora la differenza tra la vocazione 'cosmopolita' dell'*Innamorato* e il ripiegamento ideologico, chiuso entro un orizzonte più ristretto, del primo *Furioso* (tale l'impostazione de *Il mondo oltre l'Europa nei poemi di Boiardo e Ariosto*, trad. it. C. Confalonieri, Milano, Bruno Mondadori, 2017).

Ai volumi fin qui ricordati si sono via via aggiunte co-curatele di atti di convegno (*Fortune and Romance: Boiardo in America*, Eds. J.A. Cavallo and C. Ross, Tempe, Medieval & Renaissance Texts and Studies, 1998), di antologie e di fascicoli monografici di riviste (*Boiardo*, Milano,

Unicopli, 2018 e “Boiardo sconfinato. Citazioni epiche, liriche e storiche dalle fonti classiche agli adattamenti novecenteschi”, *Parole Rubate* 23 (2021), entrambi curati insieme a chi scrive), e ancora un’intensa attività di insegnamento svolta quasi per intero presso la Columbia University, sia ‘on campus’ a New York che in vari programmi estivi in Italia (all’insegnamento guardano soprattutto la curatela di *Teaching the Italian Renaissance Epic*, New York, MLA, 2018, e i materiali raccolti e messi a disposizione gratuitamente nel database [eBOIARDO](#)).

Proprio durante una ‘summer school’ da lei stessa fondata e diretta, non casualmente, a Scandiano, la città natale di Boiardo (come si vede, l’impressione di aver a che fare con ‘a born hedgehog’ viene frattanto consolidandosi), Cavallo ebbe modo di scoprire la tradizione del Maggio, forma di teatro popolare dell’Appennino tosco-emiliano spesso ispirata a episodi dei poemi di Boiardo e di Ariosto. Da quell’incontro, che presto avrebbe portato a un documentario autoprodotta (*Il Maggio emiliano: ricordi, riflessioni, brani*, uscito in DVD nel 2003 e disponibile su [YouTube](#)) e più di recente anche ad alcune collaborazioni nella scrittura dei testi da portare in scena, si è sviluppata nel tempo una linea di ricerca tutta nuova, rivolta alla ricezione della letteratura epico-cavalleresca in ambito popolare tanto in Italia (con opportuna estensione del raggio all’opera dei pupi siciliana) quanto su scala globale, secondo gli obiettivi della collana “Anthem World Epic and Romance” che la stessa Jo Ann Cavallo dirige e per la quale è uscito, a giugno, il volume che qui si presenta.

Per una volta il nome di Boiardo non compare nel titolo, ma ci vuol poco ad accorgersi della pervasività dell’*Orlando innamorato* anche in questo libro. A documentare l’importanza del repertorio boiardesco è sufficiente il fatto che dell’intero ciclo dei Paladini di Francia proposto da Agrippino Manteo – puparo catanese emigrato dapprima in Argentina e poi, al termine della Prima guerra mondiale, a New York – un decimo derivi dall’*Innamorato*, quota persino superiore, sia pure se di poco, a quella dell’*Orlando furioso*.

Il lavoro condotto da Jo Ann Cavallo sul materiale quantitativamente ricchissimo che la famiglia Manteo ha voluto donare nel 2010 all’Italian American Museum di New York – copioni,

pubblicazioni di argomento cavalleresco provenienti dalla biblioteca di Agrippino, sfondi dipinti usati come scenografie e, non ultimi, più di trenta pupi – è stato al tempo stesso filologico, ‘curatoriale’ e critico-interpretativo. Pertinente alla filologia è per esempio la sistemazione del ciclo dei Paladini di Francia: smentita l’ipotesi che il ciclo fosse organizzato in un insieme più o meno coerente, ricostruibile come un puzzle, Cavallo si è accorta di trovarsi semmai di fronte a tessere che potevano inserirsi in più di un puzzle alla volta (vale a dire ad almeno tre gruppi di testi diversi e legati l’uno all’altro da relazioni incerte, gruppi che vengono indicati provvisoriamente come ‘libri’, ‘copioni’ e ‘paladini’).

Si accede così al mondo di una scrittura per la scena che testimonia un’attività continua di revisione, di copiatura e di modifica sia all’interno di un testo che per quanto riguarda la posizione di un testo (di una ‘sera’ o serata, cioè) nell’insieme del ciclo. Formulata una proposta di chiarimento della situazione testuale, Cavallo sceglie – ed ecco entrare in gioco la curatrice – otto ‘sere’ che vengono introdotte, tradotte e analizzate secondo lo schema dell’«analisi comparativa»: ciascun episodio (per limitarsi a due casi dall’*Innamorato* e a due dal *Furioso*: l’arrivo di Angelica dal Catai e il duello tra Orlando e Agricane da una parte, la follia di Orlando e Astolfo sulla luna dall’altra) è studiato non solo in rapporto al testo che ha costituito il punto di riferimento pressoché per tutti i pupari – la *Storia dei Paladini di Francia* di Giusto Lodico (1858-1860), compilazione che rielabora numerosi poemi della tradizione cavalleresca rinascimentale –, ma anche in relazione agli stessi poemi di Boiardo e di Ariosto. È attraverso questo metodo di indagine che Cavallo intende confutare l’idea che il teatro dei pupi siciliani, se confrontato con la letteratura cavalleresca su cui si fonda, non possa che apparirne come una riduzione o una semplificazione, secondo ciò che si finirebbe per credere facendo affidamento soltanto sul repertorio relativamente limitato che le poche compagnie ancora oggi attive portano in scena. Esaminati con questa lettura comparativa, i copioni di Agrippino Manteo – materiali il cui valore è tanto più prezioso quanto più è raro che se ne siano conservati di analoghi – dimostrano al contrario a quale livello di complessità fosse

in grado di giungere la riscrittura dei poemi cavallereschi nell'opera dei pupi.

Si tratta della principale acquisizione critica del volume (ma sulla questione si vedano anche A. Carocci, *Il poema che cammina. La letteratura cavalleresca e l'opera dei pupi*, Palermo, Edizioni Museo Pasqualino, 2019 e A. Pasqualino, *Rerum palatinorum fragmenta*, Ed. A. Napoli, Palermo, Edizioni Museo Pasqualino, 2020), e però altrettanto importante è la possibilità di ricavare dallo studio del teatro di Agrippino Manteo uno sguardo originale sulla vita della comunità italo-americana nella prima metà del secolo scorso. Approdo, questo, ormai distante dallo studio dell'*Orlando innamorato* come 'speculum principis' con cui Jo Ann Cavallo esordì trent'anni fa – esito sorprendente, si direbbe, per 'a born hedgehog'. Sembra allora il caso di riprendere il gioco di Berlin sottraendolo alla semplice distinzione tra volpi e ricci, una distinzione che del resto, in quel saggio, acquista lo statuto di qualcosa che consente «un'indagine autentica» (Berlin 1998: 72) soltanto nel momento in cui viene complicata (Tolstoj, si sa, non è un riccio, ma piuttosto «una volpe che anela a vedere il mondo come lo vede un riccio», *ibid.*: 149). Che sia il destino di ogni riccio, quello di arrivare a muoversi e vedere il mondo come una volpe? Che la volpe dopotutto sia Boiardo, e che bastasse seguirlo coerentemente come solo un riccio avrebbe saputo fare perché anche il riccio, appunto, rivelasse di avere le doti della volpe?

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. Di recente ha pubblicato i volumi «*Queste spaziose loggie*». *Architettura e poetica nella tragedia italiana del Cinquecento* (Napoli, Loffredo, 2022) e *Torquato Tasso e il desiderio di unità. La Gerusalemme liberata e una nuova teoria dell'epica* (Roma, Carocci, 2022). È condirettore di «Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione».

Email: corrado.confalonieri@unipr.it

La recensione

Data invio: 15/09/2023

Data accettazione: 30/10/2023

Data pubblicazione: 30/11/2023

Come citare questa recensione

Confalonieri, Corrado, "Jo Ann Cavallo, *The Sicilian Puppet Theater of Agrippino Manteo (1884-1947): The Paladins of France in America*", *Immagini e rappresentazioni del lavoro tra letteratura e cultura visuale*, Eds. V. Serra – R. Calzoni, *Between*, XIII.26 (2023): 248-253, www.betweenjournal.it.

Stefano Gualeni – Riccardo Fassone
*Fictional Games. A Philosophy
of Worldbuilding and Imaginary Play*

London, Bloomsbury Academic, 2023, 216 pp.

Over the past sixty years, literary criticism has shown growing interest in a theme that has alternatively been foregrounded, served as a backdrop, or in some cases has functioned as a structural element in numerous fictional narratives: games. Games have been interpreted vis-à-vis the fictional texts embedding them primarily (and sometimes, systematically) as activities inscribed in specific spatial and temporal boundaries, being animated by well-defined moves and roles and having measurable outcomes; therefore, this definition of games differs from a more fluid conceptualization of play, as a ludic element rather associated with a playful performance, but not included in a rigid formal framework. Critical explorations of the function of games (and play) in narrative texts have thus mirrored their manifold nature, developing a plurality of theoretical and methodological approaches.

Moreover, from the 1960s onward, the emergence of postmodernism has resulted in games being increasingly forefronted as a metatextual and self-reflexive element (see Brian Edwards, *Theories of Play and Postmodern Fiction*, New York, Taylor and Francis, 1998) highlighting the authors' sense of disillusionment with previous, and more stable, understandings of reality and its representation. This "ludic impulse" (John Kuehl, "The Ludic Impulse in Recent American Fiction", *The Journal of Narrative Technique*, XVI. 3 (1986): 167-178) has occurred in parallel with the broader expansion of the notion of "narrative text", moving beyond the book to include contemporary narrative forms such as, for instance, video games. And yet, in this extensive overview of

ludic artifacts/activities and their role in fiction, one area of inquiry had fatally remained uncharted, namely the investigation of imaginary, or rather, *fictional* games included in a large variety of narrative texts. Stefano Gualeni and Riccardo Fassone's book *Fictional Games. A Philosophy of Worldbuilding and Imaginary Play* aims to fill this specific gap and provides a groundbreaking taxonomy to reflect on the «meta-reflexive potential of fictional games» (6); in particular, their in-depth investigation focuses on the quintessential unplayability and incompleteness of such games as a deliberate aesthetic strategy opening a pathway for «philosophical and meaning-making possibilities» (28) in the narrative texts they examine.

Gualeni and Fassone's analysis is theoretically grounded in both classic philosophical works on play and the most recent developments in the thriving disciplinary field of Game Studies; the two authors rely also on specific works of literary criticism to inform their reading of gameworlds within fictional narratives. The taxonomic impulse that animates this study is also evident from the structure of the book, which identifies four main operational functions of fictional games, and addresses them in four separate chapters. The first one, "Fictional Games and Ideology", considers fictional games as mirrors of the hegemonic cultural and sociopolitical patterns of the (fictional) society they are inscribed in. However, the reproduction of ideological dynamics in a fictional game inevitably carries a disruptive import, which is illustrated in the third chapter, "Fictional Games as Utopian Devices". Here Gualeni and Fassone underscore how fictional games nested in fictional worlds have the subversive potential of destabilizing the societal status quo, both at an intradiegetic level and as an extratextual strategy, eliciting the reader's political reaction. The dialectical relation between these two chapters is among the most interesting themes discussed in the volume, as it sheds light on one of the most ambiguous and yet intellectually stimulating features of games and play: their fraught relationship with institutional power, and the ramification of this complex interaction on the narrative framework which includes fictional (as well as real) ludic activities.

Chapter three, titled “Fictional Games as Deceptions and Hallucinations” is devoted to the treatment of ludic activities which, by thematizing deceptive games that confuse players and push them to the brink of mental insanity, question the very boundaries that separate reality from games. Although Gualeni and Fassone draw on the philosophical work of Hans-Georg Gadamer to interpret this category of games, the sense of dizziness, danger and bewilderment provoked by the players’ search for meaning also recalls sociologist Roger Caillois’ notion of *ilinx* (see Roger Caillois, *Man, Play, and Games*, Champaign, University of Illinois Press, [1958] 2001), which can be similarly and productively applied to reflect on the impact of these representational stratagems on oblivious players. Finally, chapter four (“Fictional Games and Transcendence”) introduces hints of post-human perspectives, in describing and discussing games which foreground the possibility to overcome the limits of human subjectivity and existence. Such games are understood as generative narrative devices, which can foster opportunities for evolution for all the players involved.

For each of the four rich thematic categories, Gualeni and Fassone present a number of compelling case studies, centered on fictional games they unearth across different media and genres – ranging from novels and movies, to TV series and videogames. The corpus the two scholars take into consideration is composed of works by English-speaking authors, in an effort to approach the cultural conventions engaged by the ludic artifacts examined in a more conscious way; however, they observe that mapping artistic/cultural works in other languages may lead to results equally worth exploring in the future. Interestingly, the last section of the book briefly deals with the critical and/or satirical function of fictional games as *mise en abyme* of existing, actual games, in popular culture texts: one example in this sense are several fictional videogames featured in *The Simpsons*, which create intertextual connections between the cartoon and the movies/videogames referenced in the episodes. These inclusions alternately convey witty critical commentaries on upcoming technological development and commercialization of games, and caricatures of successful game franchises.

This last section in the volume is indeed particularly intriguing, and it offers a variety of insights for further expansion regarding the role of fictional games in different textual categories; to this extent, Gualeni and Fassone's elaboration in this respect may seem somewhat underexplored. However, upon closer examination, this openness to new and further research trajectories consistently fits in the volume's scope and methodological approach: the book admittedly tackles an underexamined issue intersecting a wide range of disciplines and narrative forms, and aims to start an academic conversation around fictional games, rather than providing a unified, definitive theory of the latter.

In fact, the lines of theoretical and critical experimentation traced and left open by Gualeni and Fassone arguably mirror the fascinating, generative and transformative incompleteness of their main object of inquiry: as they posit in the last pages of their study, they «believe that fictional games could be used as important case studies in new scholarly efforts in game ontology. We hope that this book will encourage such projects in the game studies community» (178). While Game Studies scholars are surely the privileged interlocutor for this academic endeavor, the wealth of close readings provided by Gualeni and Fassone and the many iterations of fictional games in narrative texts spanning several decades and across different media suggest that such project is worthy of further exploration also in fields such as literary criticism and philosophy – the symbolic potential encapsulated in fictional games seems yet to be disclosed.

L'autrice

Cristina Di Maio

Cristina Di Maio is Junior Assistant Professor (RTDA) in American Literature at the University of Turin. She received her Ph.D. in Linguistic, Philological and Literary Studies from the University of Macerata, and she has previously taught American Literature and Culture at the Universities "L'Orientale" and "Federico II" in Naples. She is the author of contributions on contemporary American women writers and in 2022 published her first book, *La posta in gioco. I giochi e il ludico nei racconti di Toni Cade Bambara, Rita Ciresi e Grace Paley*. She recently co-edited, with Daniele Giovannone and Fulvia Sarnelli, the essay collection *What's Popping? La Storia degli Stati Uniti nella cultura popolare del nuovo millennio* (2022).

Email: cristina.dimaio@unito.it

La recensione

Data invio: 15/09/2023

Data accettazione: 30/10/2023

Data pubblicazione: 30/11/2023

Come citare questa recensione

Di Maio, Cristina, "Stefano Gualeni, Riccardo Fassone, *Fictional Games*. *A Philosophy of Worldbuilding and Imaginary Play*", Eds. V. Serra – R. Calzoni, *Between*, XIII.26 (2023): 254-258, www.betweenjournal.it.

Mattia Petricola

I mondi dell'oltremondo. Dante e la Commedia dal fantasy alla fan fiction

Pisa, ETS, 2023, 144 pp.

Il saggio che Petricola dedica agli adattamenti *fantasy* e *fan fiction* della *Commedia* si caratterizza fin dall'*Introduzione* per una saggia selezione dei punti di riferimento teorici adottati, quali la *reader response theory* di Stanley Fish e gli studi sugli adattamenti di Gérard Genette, Julie Sanders e Linda Hutcheon. Entro questa fondamentale cornice trovano spazio, secondo le esigenze specifiche poste dai diversi oggetti di studio, ulteriori affondi relativi alle teorie del *fantasy*, nel primo capitolo, e alla *fan fiction*, nel quarto. Sul fronte del *fantasy*, Petricola rievoca in primo luogo le riflessioni di Tolkien sulla logica modale dei mondi possibili e la sua decostruzione di una concezione etasta di questa area della narrativa, in base alla quale ancora oggi la si relega spesso entro il recinto dei prodotti per l'infanzia; perviene quindi al paradigma inclusivo avanzato da John Clute a partire dal concetto di *fantastika*, non senza correlarlo opportunamente all'approccio post-genere alla *fantastic fiction* proposto da Gary Wolfe e a quello *reader oriented* di Brian Attebery. In merito alla *fan fiction*, lo studio tiene presente i saggi fondativi dei *fan studies* scritti da Bacon-Smith, Henry Jenkins, Constance Penley, Anne Kustritz, insieme al più recente contributo di Karen Hellekson e Kristina Busse sul *fantext* e, soprattutto, alle tassonomie e ai principi teorici sviluppati sulle piattaforme online che ospitano i *fandom* e promuovono la *fan culture*, in particolare i portali gestiti dalla Organization for Transformative Works (OTW). All'interesse per lo studio degli adattamenti *pop* della *Commedia*, Petricola unisce, infine, una vivace dimestichezza con il testo dantesco, non limitata ai luoghi più spesso presi in considerazione dalla critica e anzi appassionatamente dedita alle pieghe più nascoste del poema, e con

i suoi principali commenti contemporanei, quelli rispettivamente di Giorgio Inglese e di Anna Maria Chiavacci Leonardi. La risultante di tali apporti, agilmente composti insieme, delinea una prospettiva metodologica schiettamente «orizzontale, antigerarchica e antilineare» (132), entro la quale Petricola è in grado di cogliere e valorizzare i nodi della rete intertestuale/intermediale generata dalle dissonanze tra gli adattamenti e il testo dantesco, «fatta di rimandi, echi e citazioni, magari creati inconsciamente» (37) e nella quale risiede «un nucleo fondamentale dell'esperienza estetica di un prodotto mediale» (*ibid.*).

Il primo *case study* affronta l'adattamento in forma di videogioco *Dante's Inferno* (2010) e il suo adattamento (l'adattamento dell'adattamento) in lungometraggio animato. Lo studio si sofferma in particolare sull'elemento davvero dissonante – al punto da aver destato più d'una reazione indignata in ambito accademico – della trasformazione di Dante-personaggio in un muscoloso crociato, un vendicatore tormentato dalle efferatezze perpetuate e subite nel corso di una violenta vita guerresca. Attorno a tale caratterizzazione, tipica del genere *hack-and-slash* al quale il videogioco appartiene, Petricola affianca i luoghi del poema dantesco con i quali essa entra in una dialettica produttrice di nuovi significati, nel segno talvolta della conferma, talvolta del ribaltamento polemico dei valori narrativi e ideologici in gioco. Così condotta, l'indagine getta retrospettivamente sul testo della *Commedia* la luce di nuove prospettive di lettura e chiarisce le implicazioni semantiche di tali adattamenti medialti rispetto a un nodo problematico della contemporaneità quale il rapporto conflittuale tra Occidente e Islam.

Il secondo capitolo ha il merito di misurarsi con un'opera finora non indagata dalla critica, la *speculative fiction* realizzata da Livio Garbarini attingendo alla leggenda storica di Dante, Guido Cavalcanti e gli altri protagonisti dello Stil novo. Petricola individua i procedimenti basilari dell'invenzione che sostanzia la quadrilogia *Eternal War* (*Gli eserciti dei santi* (2015), *Vita Nova* (2018), *Il sangue sul giglio* (2019) e *Inferno* (2020)) nella letteralizzazione delle metafore stilnovistiche – gli spiriti amorosi e il cuore, la virtù e la nobiltà d'animo – e nella materializzazione del potere trasformativo e salvifico della poesia,

trasposto in chiave *fantasy* nei poteri di intervento magico esercitati nel racconto dai poeti protagonisti. Si precisano in questo modo i contorni di un adattamento di sicuro interesse, il quale sconta però, constatata in conclusione Petricola, l'idea di un rapporto con il testo canonico della *Commedia* fondato gerarchicamente sulla possibilità di porsi come «“omaggio” [e come] opera “al servizio” del cosiddetto originale» (72).

Il terzo adattamento preso in considerazione opera un «bislacco» (82) rovesciamento, sul piano della finzione narrativa, della tradizionale *querelle* esegetica circa la natura di *visio* o di *fictio* che sia da attribuire alla *Commedia*. Secondo l'indicazione contenuta nel sottotitolo, *Valley of the Dead. The Truth Behind Dante's Inferno* (2009) si propone infatti come il racconto veritiero delle vicende biografiche dalle quali Dante avrebbe tratto la materia del suo poema. Su questo terreno avviene l'incontro con il secondo dominio dell'immaginario messo in gioco nell'adattamento, oltre quello dantesco, l'apocalisse *zombie*. Petricola muove dall'individuazione delle convergenze esistenti tra l'immaginario della *Commedia* e quello *zombie*, sulla scorta di ben scelti riferimenti critici, e procede poi con l'esame di alcuni passi del romanzo, attento a cogliere le strategie di riscrittura creativa che rendono *Valley of the Dead* una complessa «reinvenzione dell'*Inferno* in chiave *zombie* [...] tra l'horror sovrannaturale, lo splatter e il dramma psicologico» (95).

L'ultimo studio contenuto nel libro non riguarda una sola opera, ma un intero campo di appropriazione e rivisitazione creativa della *Commedia*. Una peculiarità dell'opera di Dante, condivisa tra i classici della letteratura dal solo Shakespeare, è infatti quella di aver dato vita a una considerevole produzione di *fan fiction*, secondo modalità di manipolazione, reinvenzione e condivisione più spesso tributate a testi della narrativa contemporanea. È un campo finora di fatto inesplorato, affrontato da Petricola scegliendo quattro casi esemplificativi del *fantext* dantesco, ovvero dell'insieme formato da «i testi finzionali prodotti dai *fan* di Dante e della *Commedia* e distribuiti online attraverso piattaforme apposite» (97) e da «commenti e interpretazioni di questi testi prodotti all'interno del *fandom* e messi in circolazione attraverso queste stesse piattaforme» (*ibid.*). Di fronte a un oggetto d'indagine tanto composito, esito di procedimenti ermeneutici e schemi produttivi sovversivi

rispetto alla critica accademica e alla *literary fiction*, ma non meno fertili e vari se, come recita uno dei titoli interni del capitolo, possono andare «dalla metariflessività al porno» (115), Petricola mostra persuasivamente come le *fan fiction* dantesche siano una «pratica che forse più di ogni altra contribuisce oggi a riattivare il potenziale immaginativo della *Commedia*» (128).

I mondi dell'oltremondo offre, in conclusione, uno studio coraggioso e determinato su produzioni finora poco o nulla studiate, ma che si rivelano capaci sia di «rileggere [la *Commedia*] attraverso lenti sempre diverse per far proliferare nuove reti di significati» (132) sia di continuamente «re-immagina[rla] per rinnovare e trasformare il piacere che deriva dall'esperienza estetica della *Commedia* stessa o di uno dei suoi innumerevoli adattamenti» (*ibid.*). La forza di un rigoroso impianto teorico-critico compensa una certa episodicità dei *case study* proposti, inevitabile giacché si misurano con lo sforzo, davvero pionieristico, di esplorare 'un pezzo alla volta' una produzione non solo finora ampiamente trascurata in ambito accademico, ma vasta ed eterogenea. La qualità documentaria e critica dei *case study* proposti è infine, agli occhi di scrive, la migliore risposta alla polemica che nella Conclusione del volume Petricola lascia serpeggiare contro l'atteggiamento supercilioso e denigratorio che accademici e insegnanti riserverebbero alle «risposte estetiche e cognitive ai testi di Dante esperite da studentesse, colleghe e lettrici in generale» (*ibid.*) quando esse si dimostrino divaganti rispetto ai parametri canonici di ricezione. È certamente un obiettivo condivisibile, anzi doveroso, tutelare «una percezione pluralista della ricezione di Dante in quanto complesso di fenomeni diffuso, pulviscolare, che non può e non deve essere irregimentato secondo parametri prestabiliti» (*ibid.*). Tuttavia, può meglio supportare questo obiettivo, rispetto al radicalismo teorico estratto dalla *reader response theory* di Fish riproposto nel finale, una ricerca accademica capace sì di uscire dalla torre d'avorio della tradizione – davvero è ancora necessario dirlo, oggi che non solo la metafora della torre, ma lo stesso appello a uscirne suona quantomeno anacronistico? – ma anche di non limitarsi a un'apertura indiscriminata e in fondo indifferente. I lettori che condividano l'idea di una critica

valorizzante, che non rinunci a fare distinzioni – secondo l’etimologia del sostantivo – e sappia individuare e porre in risalto ciò che è in grado di suscitare un’esperienza estetica *ovunque esso sia*, troveranno nel saggio di Petricola di che alimentare le loro menti.

L'autore

Giovanni Vito Distefano

Ha conseguito il Dottorato di ricerca in Studi filologici e letterari presso l'Università degli Studi di Cagliari, con una tesi sulla filosofia della poesia di Leopardi. Tra le sue pubblicazioni su Leopardi, le monografie «*Quando Natura parla*». *Una traccia dantesca nello Zibaldone* (Quodlibet, 2023) e *Percorsi dell'immaginazione e della conoscenza nelle Operette morali di Giacomo Leopardi* (con A. Cannas, Nerosubianco, 2016). I suoi interessi di ricerca si estendono allo studio dell'immaginario europeo della modernità, al postapocalittico e allo studio degli adattamenti, con una particolare attenzione per gli adattamenti a fumetti di opere letterarie. In questi ambiti, ha curato i numeri tematici di *Between* "Immaginare l'impossibile. Percorsi della creatività tra letteratura e scienza" (2019, con F. D'Intino and L. Boi) e "Spaced out. Lo spazio nel fumetto" (2018, con M. Guglielmi and L. Quaquarelli), e ha pubblicato la monografia *Le grandi parodie Disney, ovvero I Classici fra le nuvole* (con P.P. Argiolas, A. Cannas, M. Guglielmi, Pesce Edizioni, 2013).

Email: gianvito.distefano@gmail.com

La recensione

Data invio: 15/09/2023

Data accettazione: 30/10/2023

Data pubblicazione: 30/11/2023

Come citare questa recensione

Distefano, Giovanni Vito, "Mattia Petricola, *I mondi dell'oltremondo. Dante e la Commedia dal fantasy alla fan fiction*", *Immagini e rappresentazioni del*

lavoro tra letteratura e cultura visuale, Eds. V. Serra – R. Calzoni, *Between*, XIII.26 (2023): 259-265, www.betweenjournal.it.

Catalina Iliescu Gheorghiu
*Relevancia y traducción. Una retrospectiva
con lentes actualizantes*

Granada, Comares, 2022, 264 pp.

Vista la traducción desde el prisma de una actividad indudablemente pragmática en la que el *cómo* y en *qué contexto se dice* cobra una mayor relevancia frente al *qué se dice*, Iliescu Gheorghiu nos sumerge en el fascinante mundo de la traducción del texto dramático; un género literario que desafortunadamente tiende a permanecer entre bambalinas en materia de investigación. *Relevancia y traducción. Una retrospectiva con lentes actualizantes* se presenta como una visión de conjunto entre teoría y práctica, donde ambas confluyen en perfecto equilibrio. Por un lado, la autora pasa revista a la teoría sobre la que se vertebra su volumen —de nuevo, sin perder de vista el corte pragmático— y, en segunda instancia, propone una aplicación práctica de dicha teorización que no dejará indiferente ni al apuntador.

Este volumen se estructura a lo largo de siete capítulos, precedidos por un prefacio y unas palabras introductorias de la propia autora. Cada uno de estos capítulos se centra en un concepto clave teórico-práctico concreto en torno a la relevancia, la traducción y la comunicación. Asimismo, como bien señala Francisco Yus, uno de los máximos especialistas en relevancia y autor del prefacio de este volumen, *Relevancia y traducción* no solo nos muestra los retos que conlleva la traducción del texto dramático, sino que también ofrece al lector un vasto recorrido por la historia de la lingüística, la traducción y la pragmática que supone una visión complementaria a fin de enmarcar y comprender los desafíos de este género en materia de traducción.

Como indica Iliescu Gheorghiu, el objeto de estudio de este volumen es la traducción en calidad de producto, proceso e instrumento. Por un lado, el texto utilizado para este fin es un texto dramático originalmente escrito en rumano y

su traducción al inglés (dos versiones) y al español. Por otro lado, el proceso hace referencia a las decisiones tomadas por los traductores en su labor de traslación del texto dramático. Por último —pero no menos importante—, la traducción también es entendida como metodología de análisis comparativo entre las versiones traducidas de un mismo texto origen. Todo ello se articula en torno al concepto de *equivalencia relevante* con el objetivo de constituir un modelo de análisis válido del que participan la figura del traductor, la del autor y, en el caso del género dramático, la del director escénico.

El capítulo 1 —que lleva por título *Lenguaje y comunicación*— se presenta como un punto de partida indudablemente indicativo de lo que el lector podrá encontrar a lo largo de este recorrido pragmático. Desde un punto de vista de acto comunicativo, Iliescu Gheorghiu repasa algunos de los conceptos psicolingüísticos que van ligados a los hechos traductológicos. En este sentido, el lector tiene ante sus ojos un primer capítulo que supone un estudio puramente teórico de aspectos como la comunicación verbal y no verbal, los conceptos básicos del enfoque comunicativo —a saber, el contexto y el procesamiento y la comprensión del mensaje—, así como de los distintos modelos comunicativos utilizados por los lingüistas para explicar la comunicación humana, con especial atención al modelo de Sperber y Wilson, que, a su vez, constituye la base de trabajo de *Relevancia y traducción*. A través de una transmisión clara de las ideas, esta parte teórica constituye una primera aproximación clave para el entendimiento de este volumen y su objetivo.

Mientras que el capítulo 1 sienta las bases sobre las que se vertebra este volumen, el capítulo 2 constituye una transición bien establecida hacia el siguiente punto presentado por la autora: la *teoría de la relevancia*. A la luz de la relevancia, somos testigos de cómo la concepción del contexto sufre ciertos cambios hasta convertirse en un conjunto de suposiciones que asume el destinatario y cómo entra en juego lo que la autora describe como el *esfuerzo procesador*, «la esencia del principio de relevancia» (30). En este capítulo, también gozan de importancia los denominados efectos contextuales, que traen consigo los primeros ejemplos extraídos del texto dramático origen y, en este caso, su traducción al español. El lector será testigo de cómo las implicaciones contextuales, la confirmación o eliminación de suposiciones y la semejanza interpretativa son fundamentales en la aplicación de la teoría de la relevancia a la traducción. Por último, la autora cierra el capítulo con un apartado dedicado

exclusivamente a la comunicación poética y sus efectos. Se trata de un capítulo de sumo interés no solo a nivel del sector de la traducción —estudiantes, profesionales, etc.—, sino también para aquellas personas relacionadas, de un modo u otro, con la dramaturgia. Precisamente, este es uno de los motivos por los que *Relevancia y traducción* tiene un valor añadido.

Por su parte, el capítulo 3 —*Traducción y lingüística*— ofrece, en primera instancia, un breve recorrido por la historia de la traducción desde sus primeros pasos como disciplina en los años cincuenta del siglo pasado, donde el lector encontrará una revisión de los nombres nacionales e internacionales que, de un modo u otro, han dejado su huella en nuestro sector, como Nida, Holmes, Toury y Hurtado Albir, por citar algunos ejemplos. A continuación, se estudian las posturas que ayudarán a comprender los antecedentes y las ventajas del modelo traductológico de relevancia sobre el que Iliescu Gheorghiu vertebró su trabajo. Finalmente, tras este repaso bibliográfico, destacamos el apartado dedicado al estudio de la traducción como proceso cognitivo y comunicativo, donde se abordará el principio y las herramientas de relevancia y de qué manera afecta al proceso comunicativo y, por tanto, a la traducción.

El capítulo 4, presentado bajo el título *Equivalencia: entre gloria y olvido*, supone el inicio del análisis de la comunicación poética del texto dramático elegido por la autora desde la teoría de la relevancia, bajo el prisma del valor fundamental que tiene su lenguaje y efectos poéticos, «acompañados de la naturalidad y espontaneidad de las réplicas, la profundidad y universalidad del tema, la subversión y el humor con toques de lo absurdo» (90). De esta forma, entenderemos cuál ha sido la evolución del concepto de equivalencia y lo estudiaremos desde la perspectiva del paradigma científico o lingüístico, desde el histórico-descriptivo y desde otras perspectivas. Para cuando haya terminado de leer las páginas que dan forma a este capítulo, el lector comprenderá que se encuentra ante un concepto que, si bien ha fluctuado considerablemente a lo largo de los años, «resucita en el nuevo milenio [...] de la era tecnológica» (106).

Con el capítulo 5 —*La traducción del teatro*— entramos en la segunda mitad de *Relevancia y traducción*, en la que abundan los ejemplos prácticos extraídos del texto origen y de sus versiones traducidas. Así pues, en este capítulo comprendemos cuál es la relación entre el proceso traductor interlingüístico y el proceso escénico; una ecuación en la que participan el autor y el traductor, pero en la que, como se ha mencionado anteriormente, también entra en juego

el director, artífice de la puesta en escena. Si bien no cabe duda de que el texto dramático supone todo un reto para el traductor, el lector obtendrá una visión completa de este escenario y de todos los aspectos que se han de tener en cuenta durante la labor traductora de este tipo de textos.

El penúltimo capítulo de este volumen —capítulo 6— lleva por nombre *Un modelo de análisis de la equivalencia relevante en la traducción de textos dramáticos* y, como se desprende del propio título, en este capítulo se propone un modelo de análisis que aborda la equivalencia desde una perspectiva cognitiva y que sirve para desarrollar nuevos instrumentos de análisis traductológicos «y contribuir a la transversalidad de los estudios de traducción que se nutren en su aparato teórico de disciplinas afines como la lingüística o los estudios literarios» (122). Así, entendida la traducción como un uso interpretativo del lenguaje, Iliescu Gheorghiu desarrolla un modelo de análisis sólido que servirá como herramienta para su estudio y que pondrá a prueba en el último capítulo de este libro.

De este modo, llegamos a la recta final de *Relevancia y traducción*: el capítulo 7. No sorprende que este sea el más extenso de todos los que componen este volumen, ya que en este capítulo se aplica el anteriormente mencionado modelo de equivalencia relevante al texto dramático rumano y a sus tres traducciones con el objetivo de «verificar su idoneidad» (135). Como indica la autora, únicamente se utilizará la comparación de las dos traducciones al inglés como objeto de análisis, mientras que la traducción al castellano servirá como “*tertium comparationis* en la discusión sobre la recepción de la obra por parte de sus lectores meta” (138). Se trata, como el lector descubrirá, de un análisis dividido en dos tipos de plasmación diferentes: por un lado, se realiza un análisis de corte lingüístico, donde la autora compara el grado de realización del principio de relevancia (PR), el de equivalencia relevante (ER) y el de semejanza interpretativa (SI) de 14 categorías lingüísticas (registro, sintaxis, énfasis, regionalismos, etc.) de las dos versiones inglesas; por otro lado, existe otro análisis de tipo cultural en el que, aunque no hay variaciones en cuanto a metodología, se abordan categorías de plasmación de orden cultural, como la subversión, el lenguaje eufemístico y las rimas populares. No es nuestro deseo desvelar más información sobre este exhaustivo y ciertamente significativo estudio, por lo que invitamos al lector a que descubra por sí mismo los

resultados y las conclusiones de la autora en las últimas páginas de este capítulo.

Relevancia y traducción es, sin duda alguna, una obra reveladora que supone un cambio de óptica en el estudio de la pragmática de la traducción. Iliescu Gheorghiu no solo nos presenta una cuidada revisión bibliográfica de la teoría, sino que va un paso más allá y propone una nueva herramienta de análisis robusta en un género que no goza de la mayor atención dentro del sector de la traducción. En el momento en que una termina la lectura, entiende la elección —muy acertada— de las *lentes actualizantes* de Iliescu Gheorghiu.

The Author

Irene Fuentes-Pérez

Irene is a researcher in Modern Languages at the University of Alcalá (Madrid, Spain). Her research interests include translation project management, translation technologies, and translator training. She has previously worked as Associate Professor at the University of Alcalá and the Complutense University of Madrid, where she has taught translation technologies. Her research and work is supported by the Department of Education, Science and Universities of the Community of Madrid (PIPF-2022/PH-HUM-26244).

E-mail: i.fuentes@uah.es

The Review

Date sent: 09/08/2023

Date accepted: 30/10/2023

Date published: 30/11/2023

How to cite this review

Fuentes-Pérez, Irene, “Catalina Iliescu Gheorghiu, *Relevancia y traducción. Una retrospectiva con lentes actualizantes*”, *Representations of Work in Literature and Visual Culture*, Eds. V. Serra – R. Calzoni, *Between*, XIII.26 (2023): 266-271, www.betweenjournal.it.

Helena Sanson (ed.)
*Women and Translation
in the Italian Tradition*

Paris, Classique Garnier, 2022, 450 pp.

Il lavoro più recente di Helena Sanson aggiunge una tappa rilevante alla sua carriera dedicata alle due macrocategorie indicate nel titolo della curatela: le donne e la traduzione. Sono entrambe oggetti e soggetti di ricerche volte nelle ultime decadi a recuperare, valorizzare, cartografare e risemantizzare discorsi troppo a lungo considerati marginali o non abbastanza influenti dal punto di vista della critica, della storiografia e della teoria. *Women Studies* e *Translation Studies* vedono oggi un'adesione importante da parte di studiosi e studiose, con esiti di particolare rilievo quando vengono coniugati e fatti interagire, come accade in questo volume e nel percorso di ricerca della curatrice. Sanson, responsabile della collana editoriale "Women and Gender in Italy (1500-1900)", è non solo autrice di importanti studi linguistici e storici sulle donne, ma da lungo tempo evidenzia e segnala con le sue attività una serie di nuovi percorsi di ricerca all'interno dei *Women's Studies*. L'obiettivo di cartografare e storicizzare l'esistente all'interno del binomio traduzione e produzione culturale femminile per aprire direzioni di ricerca originali è incluso, infatti, anche in questa sua curatela. L'obiettivo è chiaramente dichiarato nell'incipit dell'"Introduction": «The aim of this volum is to go some way to redressing the lack of scholarly interest in women's engagement in the field of translation in Italy across the centuries as agents of all kinds» (9). L'operazione di «translation archaeology» che governa la doppia prospettiva di storia della traduzione e storia delle scrittrici si ispira ai principi declinati da Anthony Pym nel suo sempre valido *Methods in*

Translation History (1998) con l'obiettivo di rispondere, in particolare, ad alcune questioni decisive: *perché* si traduce in uno specifico contesto storico sociale, *chi* è il traduttore e a quale ambiente si rivolge. Gli esiti di questa esplorazione conducono sia alla definizione del ruolo svolto dalla traduzione nel facilitare l'accesso alla conoscenza e alla formazione individuale per le donne sia alla prima stesura di una storia delle traduttrici italiane. Il risultato è quello di una doppia sfida alla questione dell'*invisibilità del traduttore*, affrontata da Lawrence Venuti nel libro omonimo (1995): qui si tratta di estrarre dall'ombra tanto la traduzione quanto le donne che vi si sono dedicate, operando contro quella che Sanson definisce una «dual invisibility» (9).

Il volume è suddiviso cronologicamente in tre parti che dal quindicesimo secolo arrivano fino all'oggi presentando quattro casi di studio per ciascuna. La prima parte, 'From the Fifteenth to the Seventeenth Century', si apre con lo studio di Luca Zipoli su Antonia Pulci: con il testo *Rappresentazione di Santa Domitilla* è la prima traduttrice in Italia a pubblicare le sue opere a stampa nel panorama culturale fiorentino di fine Quattrocento. Susanna Braund e Caterina Minniti firmano un lavoro sulla volgarizzazione dei primi sei libri dell'*Eneide* a opera dei letterati cinquecenteschi dell'Accademia degli Intronati a Siena e sul rapporto con il gruppo femminile cui l'opera è dedicata. Sempre nel Cinquecento e in ambito toscano l'attività della poetessa Chiara Matraini – traduttrice dell'*Orazione d'Isocrate a Demonico* (1556) – è indagata da Eleonora Carinci. Chiude la sezione Helena Sanson con una panoramica sulle donne traduttrici in Italia nel diciassettesimo secolo e in particolare sull'attività svolta all'interno dei conventi da Angelica Baitelli e da Maria Stella Scutellari.

La seconda parte – 'From the Eighteenth Century to Unification' – è dedicata all'indagine delle traduzioni a stampa. Alessandro Cabiati si sofferma sul ruolo nella Venezia di fine Settecento di Gioseffa Cornoldi Caminer, attivista per l'uguaglianza delle donne e traduttrice sulle pagine della rivista *La donna galante ed erudita* (1786-1788). Alla crescente produzione a stampa e, in particolare, al *Corriere delle dame* (1804-1818) si dedica Elisa Baccini, rintracciandone l'importante ruolo politico e culturale a partire dall'impegno dei due fondatori, Carolina

Arienti con il marito Giuseppe Lattanzi. In ambito siciliano di primo Ottocento si muove lo studio di Marta Riccobono, evidenziando le figure di tre donne impegnate sia sul versante patriottico mediante la poesia sia sull'uguaglianza di genere attraverso le traduzioni: sono Giuseppina Turrisi Colonna, Concettina Ramondetta Fileti e Rosina Muzio Salvo. Chiude la sezione il saggio di Martina Piperno dedicato alla personalità intellettuale di Cristina Trivulzio Belgiojoso non solo in quanto traduttrice de *La scienza nuova* di Vico ma anche in qualità di autrice del saggio introduttivo con cui prende posizione all'interno del dibattito culturale dell'epoca.

La terza parte del volume è dedicata all'ultimo periodo, 'From Unification to the Present'. Iulia Cosma interviene sulla traduzione, e quindi sull'esportazione, nelle riviste ottocentesche rumene, di autrici italiane quali Neera, Serao e Invernizio. Là dove il lavoro di traduttrice si interseca con quello di autrice e poeta, arricchendolo e nutrendolo, le indagini risultano doppiamente efficaci. È il caso dei saggi di Caterina Paoli e di Teresa Franco: la prima focalizza la sua indagine sull'inedita traduzione giovanile (1939) delle *Egloghe* di Virgilio realizzata da Giovanna Bemporad, la seconda si dedica alla traduzione dell'opera *Made in Italy* (1946) di Igor Markevitch realizzata da Natalia Ginzburg, evidenziandone le contaminazioni con il suo romanzo *Tutti i nostri ieri* (1952). Conclude la terza parte il saggio di Andrea Romanzi dedicato a una delle figure di traduttrici meno invisibili del secondo dopoguerra, Fernanda Pivano, mettendone in primo piano il ruolo di mediatrice culturale per la letteratura americana in Italia.

L'imponente bibliografia collettiva che chiude il volume (357-417) ne fa uno strumento indispensabile nella ricerca e nei progetti a venire auspicati in apertura dalla curatrice: fra gli obiettivi che emergono tramite le diverse prospettive di studio offerte dagli autori dei saggi, risalta fra tutti nella sua urgenza quello di riconoscere storicamente l'*engagement* delle autrici e traduttrici italiane. Spicca d'altronde questa stessa necessità di riconoscere, storicizzare e valorizzare la presenza sotterranea delle donne nel panorama dei *Translation Studies* in numerose iniziative internazionali, basti ricordare il Women in Translation (WIT) Project (www.womenintranslation.org), attivo dal

2013, o il portale gestito da Princeton University Press (<https://press.princeton.edu/ideas/in-dialogue-women-in-translation>), che pubblicano periodicamente testi di autrici/traduttrici finalizzati a colmare l'assenza di rappresentazioni e di ricerche sulle scrittrici nel panorama contemporaneo della letteratura tradotta. Il particolare punto di vista critico permette di focalizzare l'attenzione da una parte sulle testimonianze di sfida ai pregiudizi affrontate da autrici e studiose impegnate nel mondo della traduzione come pratica o come insegnamento accademico, dall'altra di mettere in primo piano l'importanza di tale approccio nella costruzione di un ecosistema letterario inclusivo e interconnesso. Nel panorama della produzione italiana i passi si stanno facendo, altri ne restano da fare, come auspica la curatrice offrendo questo strumento di lavoro che indaga le origini e il percorso della doppia invisibilità. È a partire dalla consapevolezza critica del pregiudizio storico sul lavoro intellettuale delle donne che si rendono possibili sia una diversa ricerca sia una prassi innovativa nel mondo della produzione editoriale. Bastino, a dare un'idea dell'ampiezza del sommerso, i numeri citati da Sanson: tra la fine del XVII secolo e l'inizio del XVIII più di cento traduttrici pubblicarono in Italia i loro lavori a stampa, senza considerare l'ampio numero di donne che adottarono l'anonimato; tra il 1870 e il 1930 lo spoglio dell'Opac SBN rivela una quantità di traduttrici i cui nomi elencati, senza nessuna pretesa di esaustività (38-42), lasciano intravedere la ricchezza e le potenzialità di un fenomeno che ancora oggi non ha cessato di interessare il mercato editoriale all'interno del quale la maggior parte delle traduttrici sono donne (49).

L'autrice

Marina Guglielmi

È professoressa associata di Critica letteraria e Letteratura comparata all'Università di Cagliari e co-direttrice di *Between*.

Email: marinaguglielmi@unica.it

La recensione

Data invio: 30/09/2023

Data accettazione: 30/10/2023

Data pubblicazione: 30/11/2023

Come citare questa recensione

Guglielmi, Marina, "Helena Sanson (ed.), *Women and Translation in the Italian Tradition*", *Immagini e rappresentazioni del lavoro tra letteratura e cultura visuale*, Eds. V. Serra – R. Calzoni, *Between*, XIII.26 (2023): 272-276, www.betweenjournal.it.

Alessandro Raveggi
Il Romanzo di Babele.
La svolta multilingue in letteratura

Marsilio, Venezia, 2023, 154 pp.

Lo studio di Alessandro Raveggi prova a fornire nuovi strumenti critici per analizzare i romanzi scritti in più lingue. Un'indagine critica che rischia l'inclassificabilità all'interno di un unico settore scientifico disciplinare, così come gli autori e i relativi testi da lui presi in esame risultano difficilmente classificabili all'interno di una sola letteratura nazionale, sempre che quest'ultima categoria abbia ancora dei contorni ben definiti. Oggetto del saggio è, infatti, un campione di quelli che l'autore definisce "romanzi multilingui", che per ragioni linguistiche e formali difficilmente rientrerebbero all'interno di un solo canone letterario nazionale, e che mettono in crisi il monolinguisimo delle letterature e la forma stessa del romanzo (l'autore parla di «monolinguisimo nazionalistico del romanzo», 25). Per leggere questi romanzi e costruirne una teoria critica, Raveggi impiega quindi un metodo multidisciplinare, facendo convergere campi di studio quali la linguistica, i *Translation Studies*, la storia letteraria (italiana e di altri paesi), la teoria letteraria e gli studi comparati.

La difficoltà di uno studio del genere parte proprio dalla diversità degli autori che esso include, non riconducibili a una lingua, a una nazione o a un particolare fenomeno storico. Gli esempi, nel Novecento, sono molteplici, e vanno da Jorge Luis Borges a Vladimir Nabokov, al Curzio Malaparte di *Kaputt* (1944), a Chimamanda Ngozi Adichie, Yoko Tawada, Julian Ríos, Christine Brooke-Rose e altri (35). Nel primo capitolo viene illustrato come l'impiego di diverse lingue da parte di questi autori e non solo abbia determinato, sul piano critico, un

“multilingual turn” in linguistica e in letteratura. Per quanto riguarda il primo “turn”, che coinvolge anche i *Translation Studies*, Raveggi rielabora gli studi sulle *translation zones* di Emily Apter e quelli sull’*intraduisibile* di Barbara Cassin, che permettono di definire i romanzi multilingui come zone porose, di contatto, di confine.

Da qui, il saggio di Raveggi si confronta con gli studi di sociologia letteraria di Pascale Casanova, che nel suo seminale *La République mondiale des Lettres* (1999) mette in discussione «l’equivalenza fra lingua e nazione» che sta alla base dell’epistemologia degli ultimi due secoli di studi letterari (Id., *La Repubblica mondiale delle lettere*, Ed. C. Benaglia, nottetempo, Milano, 2023: 163). Di conseguenza, Raveggi tenta una ricognizione e ridefinizione (precaria e parziale) del concetto di *World Literature*, entro cui i romanzi multilingui potrebbero situarsi. Tale concetto, tuttavia, non va inteso nel senso goethiano di *Weltliteratur*, «ma come un sistema di scambi tra tradizioni e culture nazionali che includono anche la storia del romanzo e il suo viaggio planetario, che è anche la storia delle sue traduzioni: e a volte dei suoi tentativi falliti di traduzione» (27). Né, tantomeno, va inteso come

il dominio di un *Global English* omogeneizzante le differenze e di una traduzione che elimina le differenze. In questo, il romanzo multilingue non è un’ideale di radicale e universalizzante comunicabilità, anzi è un costante dialogo tra universalità e particolarità, apertura al mondo e incomunicabilità più refrattaria. (27)

In questo senso, Raveggi critica la rassegnazione di Franco Moretti nei confronti dell’egemonia del *Global English* negli studi di *World Literature*, evidenziando la scarsa importanza che Moretti attribuisce alla letteratura multilingue nei suoi più noti studi comparativi sul romanzo (41).

Per tentare di definire le caratteristiche dei romanzi multilingui e recuperarne la genealogia, Raveggi riprende due concetti chiave della critica letteraria: quello di *poliglossia* di Michail Bachtin e quello di “straniamento” di Viktor Šklovskij. Il primo, perché, secondo Bachtin,

caratteristica del romanzo moderno è la “interna pluridiscorsività” ereditata della cultura europea medievale e rinascimentale, che si sarebbe persa nel conflitto con un monolinguisimo accentratore, e che invece ritroviamo nei romanzi multilingui (38-44). Il secondo, perché lo “straniamento” prodotto dall’uso di più lingue in un testo letterario (a partire dall’uso del francese nei romanzi russi dell’Ottocento) si potrebbe leggere come “stranierizzazione” del testo, che restituisce la dimensione del conflitto che caratterizza i romanzi multilingui (44-49). Conflitto da intendersi in senso figurato e fisico, giacché le guerre mondiali, quelle di decolonizzazione, quelle nei Balcani e le diaspore costituiscono spesso l’inquadramento storico dei romanzi multilingui, e perché la Prima guerra mondiale ha dato origine alle avanguardie letterarie, alle sperimentazioni (multi)linguistiche e alle prime manifestazioni di esaurimento della lingua, soprattutto con James Joyce, figura centrale-periferica di questo saggio.

Nel secondo capitolo, l’autore affronta la declinazione del romanzo multilingue in tre autori che egli definisce “translingui” e “transnazionali”, e che passano attraverso l’italiano ma, per diverse ragioni, restano ai margini del canone letterario italiano: è il caso di Alberto Savinio, Carlo Coccioli e Juan Rodolfo Wilcock. Il multilinguismo di questi tre autori è certamente ascrivibile al loro cosmopolitismo, che ha indirizzato anche la loro ricerca formale. *Hermaphrodito* (1918) di Savinio si presenta come un «concerto dissonante di narrativa, diaristica e poesia in due lingue dominanti, il francese e l’italiano», e mostra

due facce del multilinguismo letterario romanzesco, da un lato [l’] inclinazione verso un avanguardismo ludico, dove spesso domina l’intraducibilità sotto forma di giochi linguistici e nonsense, [dall’altro] una nostalgia di un’origine nell’esperienza di un esilio linguistico anche intra-testuale. (65)

In Carlo Coccioli, nato a Livorno e vissuto tra Parigi e il Messico, nonché anticipatore di un certo modo di fare *autofiction* novecentesca (70), il multilinguismo del romanzo *Fabrizio Lupo* (in francese 1952, in

italiano 1978) è veicolo di ricerca spirituale, religiosa e sessuale. La “*passio linguarum*” di Coccioli viene studiata in relazione alle sue auto-traduzioni da una lingua all’altra, sia di interi romanzi che all’interno di uno stesso romanzo (tra due o tre lingue). Il translinguismo che si trova in scrittori quali Svevo, Gadda e Meneghello, lo si ritrova anche nell’autore “*born translated*” Wilcock, nato in Argentina, ma trasferitosi in Italia fino alla morte. Il translinguismo di Wilcock è spesso consistito nell’uso di un italiano ricalcato sulla morfologia sintattica dello spagnolo, ma anche nel suo pionieristico tentativo di traduzione del *Finnegans Wake* di Joyce, che salta dall’inglese all’italiano e allo spagnolo. Un lavoro sulle lingue che scardina l’ipotesi di una letteratura monolingue o regionalista, tanto in ambito italiano quanto argentino.

Il terzo capitolo vuole dimostrare come «il *multilingual turn* [abbia] così [...] anche un’influenza nel discorso di una identità nazionale, e questo grazie all’assimilazione di Joyce» nella letteratura dell’America latina (84). Passando attraverso le letture e le traduzioni idiosincratiche di Joyce ad opera di Borges, il capitolo analizza quanto la “costituzione joyciana”, ovvero il lavoro joyciano sulla lingua, sia presente in tre scrittori messicani: Salvador Elizondo, Fernando Del Paso e Carlos Fuentes (quest’ultimo parlò, a sua volta, di *constitución borgiana*). Il binomio Borges-Joyce è stato d’ispirazione per la *Generación del Medio Siglo* messicana di cui fanno parte i tre autori presi in considerazione: la “demolizione dell’inglese” di Joyce in senso anti-nazionalistico e anti-regionalistico viene traslata nel contesto coloniale spagnolo del continente americano, dove i tre scrittori hanno portato avanti, coi loro romanzi, discorsi identitari antipatriottici.

Che il multilinguismo sia una condizione necessaria data dalla precarietà delle idee di nazione, di patria e di lingua legata a una nazione, lo dimostra il quarto capitolo, in cui Raveggi analizza il multilinguismo nella letteratura della diaspora ebraica, fornendo una lettura intertestuale di *Chut: Histoire d’un enfance* (2008) del franco-americano Raymond Federman, assieme a Elias Canetti e Henry Roth. Questo capitolo è quello che ragiona maggiormente sul mito di Babele, a partire dalla sua interpretazione di condanna tanto nel cristianesimo quanto nell’ebraismo. Raveggi affronta in modo dialettico il

«messianismo traduttivo» di Walter Benjamin, secondo cui il traduttore potrebbe idealmente arrivare, di traduzione in traduzione, e seguendo una gerarchia di lingue, dal linguaggio più impuro alla parola divina (105). Il mito babelico, sostiene Raveggi, può essere interpretato anche come portatore di una «libertà di movimento antigerarchico, non dominato da un'unica lingua divina», rendendo di conseguenza ambigua la sua condanna, come dimostra il romanzo di Federman, la cui «oscillazione tra le lingue è sì un momento di condanna alla confusione babelica, ma è ancora una volta una liberazione intesa come possibilità di *sopravvivere* oltre il silenzio di un ripostiglio dove ci si rifugia, per non essere deportati» (105;116).

Nel capitolo conclusivo, Raveggi analizza brevemente due autori, l'ungherese Lázló Krasznahorkai e la filippina Gina Apostol, che aiutano a definire meglio sia le caratteristiche formali metanarrative dei romanzi multilingui che le scelte politiche di non tradurre o di fornire traduzioni "riparative" all'interno dei loro testi. Di Apostol, Raveggi si è occupato da vicino traducendo il suo romanzo multilingue più noto, *La rivoluzione secondo Raymundo Mata* (Utopia, Milano, 2023), e forse il caso delle Filippine è quello più emblematico della condizione multilingue: un popolo che ha navigato costantemente fra lingue coloniali (prima lo spagnolo, poi l'inglese) e le gerarchie delle centinaia di lingue parlate nell'arcipelago.

Il saggio di Raveggi, in conclusione, con un approccio enciclopedico unito a una capacità di analisi puntuale dei singoli casi, ha il pregio di portare nuove prospettive al dibattito sulle letterature mondiali, provando a fornire strumenti critici per analizzare «questi artefatti narrativi» che parlano più lingue, per ragioni spesso strutturali (biografiche, storiche e politiche) e non arbitrarie, e che si posizionano in maniera ambigua fra di loro: «la marea multilingue reca con sé uno spirito di universalità ma anche di località, una marea che è cioè globale ma non *globish*, locale ma non di regionalistica varietà, o legata all'idea di una letteratura nazionale» (126).

L'autore

Enrico Mariani

È docente a contratto di Letteratura angloamericana presso l'Università di Roma Tre, dove ha conseguito il Dottorato di ricerca. Nel 2022 è stato *visiting scholar* presso il Calandra Italian American Institute (CUNY). Ha pubblicato articoli e contributi in volume su John Fante, Carlos Bulosan e John Steinbeck. I suoi interessi di ricerca sono Italian American Studies, Filipino American Studies, Californian Literature, World Literature. È membro dell' AISNA. Ha insegnato Letteratura angloamericana presso l'Università di Napoli Federico II.

Email: enrico.mariani@uniroma3.it

La recensione

Data invio: 15/09/2023

Data accettazione: 30/10/2023

Data pubblicazione: 30/11/2023

Come citare questa recensione

Mariani, Enrico, "Alessandro Raveggi, *Il Romanzo di Babele. La svolta multilingue in letteratura*", *Immagini e rappresentazioni del lavoro tra letteratura e cultura visuale*, Eds. V. Serra – R. Calzoni, *Between*, XIII.26 (2023): 277-282, www.betweenjournal.it.

Valentina Romanzi
*American Nightmares. Dystopia in
Twenty-First-Century US Fiction*

“Ralahine Utopian Studies”, Oxford, Peter Lang, 2022,
285 pp.

Valentina Romanzi’s first monograph adapts her PhD thesis for Peter Lang’s “Ralahine Utopian Studies”, one of the series that is most actively shaping the field of utopian studies today. *American Nightmares* focuses on the second pole of the eutopia/dystopia (or positive/negative utopia) dichotomy in order to explore the connections between contemporary US dystopian fiction and the major cultural shifts taking place in the post 9/11 US. Romanzi’s arguments, then, function both as studies of dystopias from the perspective of sociology and as a «commentary on the status of American collective identity» (2). From a theoretical standpoint, Romanzi is less interested in unravelling the intricacies involved in defining dystopia as a genre (she simply positions it within the domain of speculative fiction) than in classifying dystopias according to a sociologically meaningful taxonomy. This is why *American Nightmares* is structured around Gregory Claeys’s classification of *negative utopias* according to three categories: political, technological, and environmental dystopias. Working across a variety of media, from literature to film through videogames, Romanzi proposes four case studies that fit perfectly into Claeys’s categories. Margaret Atwood’s 2019 *The Testaments* and Dave Eggers’s 2013 *The Circle* are read as political dystopias through the lens of surveillance studies; the 2018 video game *Detroit: Become Human* is analysed as a technological dystopia with the help of the theories on posthumanism; disaster and trauma studies are mobilized to

investigate the Hughes Brothers' 2010 movie *The Book of Eli* as an environmental dystopia.

The general argument developed through the course of the monograph aims at configuring these texts and media products as key examples of what Tom Moylan calls *critical dystopias*. Contrary to the "classic" dystopias of the 1930s-1950s, which were grounded in a deeply pessimistic view of humanity's future, critical dystopias «embrace the belief that society can change, particularly if the individuals that make it up react to a situation that does not fit their needs» (15). Seen from such a perspective, this new kind of negative utopias «seem paradoxically to be the last locus of hope» (99). It is, of course, a type of hope «informed by reality» (113), which Romanzi describes by borrowing the concepts of "authentic hope" and "educated hope", coined by Terry Eagleton and Ernst Bloch, respectively. Contemporary critical dystopias assume then, in Romanzi's view, a role not too dissimilar from that of the «oracles of the apocalypse» found in the Bible, tasked with «pointing out the evils of their civilization and of retaining the forlorn hope that they will be proven wrong» (112).

By putting the methods for the study of fiction in dialogue with the methods of sociology, Romanzi also reflects deeply on the interconnections between these two fields. After providing an overview of the narrative theories of dystopia in chapters 1-2 and analyzing the decline of the "American Myth" in chapter 3, chapter 4 draws on Zygmunt Bauman's and Riccardo Mazzeo's *In Praise of Literature* (2016), among other works, to demonstrate that dystopias represent a key site for the exploration of the "sociological imagination" of a given culture. On the other hand, the methods of sociologists can (and should) be of great interest to literary scholars, as they have the potential to add a whole other layer to their hermeneutic practices. Which is exactly what Romanzi proceeds to demonstrate in chapters 5 to 7.

Atwood's *The Testaments* and Eggers's *The Circle* are read contrastively as portraying two opposite interpretations of a panopticon-like surveillance apparatus. While in Atwood's novel a

state of near-total surveillance is achieved through direct observation and the disciplining of the female body, Eggers's work offers «[a] thinly veiled compendium of everything that could go wrong with information technology» (161) when it is put to the service of what Shoshana Zuboff calls "surveillance capitalism". The two novels also display a radically different approach to the genre of dystopic fiction itself: whereas *The Testaments* can be read as a cautionary tale about «how easy it would be for a theocratic regime to be established» (159) in the US, *The Circle* provides a poignant investigation of the dark heart of Big Data.

Starting from Rosi Braidotti's idea of the posthuman subject as inherently relational and «constituted through contact among *zoe*-forms» (188), Romanzi's study of the videogame *Detroit: Become Human* aims to show how such a media product enables its players to experience what it means to be part of a posthuman apparatus. By following the vicissitudes of several androids in a world where humans hate artificial life forms, the videogame's players are forced to experience the storyworld from the perspective of the oppressed. Depending on their reaction to such an experience, the players have the possibility to develop the game's plot in a number of directions. This could lead to an even more severe enslavement of the androids, or to a treaty with humans by recognizing the rights of androids, or to many other scenarios. By analysing the interactions between the videogame's subject matter and its peculiar mechanics, Romanzi argues that *Detroit: Become Human* has the potential to «[foster] a post-anthropocentric turn» (204).

The final chapter focuses on the neo-western, post-apocalyptic film *The Book of Eli* by blending film studies with the branch of cultural trauma studies developed by Jeffrey Alexander. Here Romanzi explores one of her most fascinating ideas, that is, the role played in post-apocalyptic scenarios by the "error of rebound", «of resettling in old patterns of social interaction that, given enough time, were the cause of the apocalypse» (231). By portraying the (disastrous) consequences of maintaining pre-apocalyptic social dynamics after the

fall of the world, works like *The Book of Eli* strongly advocate for the need to rethink our society before it is too late.

In conclusion, *American Nightmares* represents not only a valuable contribution to the field of utopian studies from the perspective of US fiction, but also an admirable interdisciplinary endeavour that demonstrates how sociology and the study of fiction can interact in ways that go way beyond those codified by the sociology of fiction. In an era in which dystopias seem to be everywhere, a book like this can certainly help us to bring hope back into the heart of our worldviews.

The author

Mattia Petricola

Is the author of *I mondi dell'Oltremondo. Dante e la Commedia dal fantasy alla fan fiction* (ETS, 2023). His research interests sit at the crossroads of thanatology, fantastic fiction, and intermedial studies.

Email: mattia.petricola@gmail.com

The review

Date sent: 15/09/2023

Date accepted: 30/10/2023

Date published: 30/11/2023

How to quote this review

Petricola, Mattia, "Valentina Romanzi, *American Nightmares*. *Dystopia in Twenty-First-Century US Fiction*", *Immagini e rappresentazioni del lavoro tra letteratura e cultura visuale*, Eds. V. Serra – R. Calzoni, *Between*, XIII.26 (2023): 283-286, www.betweenjournal.it.

Nicola Di Nino (Ed.)
«*Con lievi mani*».
*Sulle traduzioni di Cristina Campo
nel centenario della nascita*

Cahiers d'études italiennes, 36 (2023),
<https://doi.org/10.4000/cei.11904>

Dieci saggi, tre inediti, una testimonianza e un'antologia di poesie compongono il numero 36 dei *Cahiers d'études italiennes*, a cura di Nicola Di Nino. L'occasione è quella di un centenario (la nascita di Cristina Campo, 1923-1977), ma il risultato si spinge ben oltre il ricordo e l'omaggio, tramutandosi in plurivoca riflessione sul fare e tradurre poesia. Come recita il sottotitolo, infatti, il volume si focalizza sulle traduzioni di Campo, con l'ambizione di proporle una prima, estesa disamina teorico-metodologica, attraverso molteplici scavi nella variegata produzione.

Aspetto distintivo del volume è la sostanziale unitarietà pur nella differenza di voci e prospettive. Primo tratto comune è la componente biografica, pressoché inevitabile in un'autrice come Campo, che come non mai aveva legato le scelte di vita alle preferenze letterarie, fino a rovesciarne il più comune vincolo di causalità – laddove la letteratura viene ancora prima della vita. Parlare degli autori da lei tradotti, ricostruire le motivazioni per determinate soluzioni stilistiche, implica confrontarsi direttamente con il vissuto della poetessa, con le sue relazioni (professionali e affettive) e con la sua filosofia di vita, fatta di decisioni perentorie e scelte controcorrente. Questa reticenza all'uniformazione si riflette poi in un altro aspetto, più sottile ma altrettanto comune ai vari contributi, che si potrebbe definire come la

coerenza nella contraddizione. Spesso, infatti, le scelte concrete di Campo nel tradurre negano i principi stessi su cui – apparentemente – si fonderebbero. Quanto emerge al termine di tutte le disamine, però, è la sorprendente coerenza di tali scelte con una vocazione – quella della lingua poetica – a tal punto interiorizzata da divenire inseparabile dalle complessità della psiche.

Dopo una breve presentazione nella quale Di Nino offre una prima introduzione alla vicenda biografica dell'autrice (con particolare attenzione alle premesse del lavoro di traduttrice), la raccolta è aperta da un contributo di Raffaella Bertazzoli, che sceglie di focalizzarsi su una singola traduzione da Mörike (*Erinna an Sappho*) per delineare un quadro teorico di ben più ampio respiro. La dettagliata analisi del testo si armonizza infatti con un'estesa premessa, nella quale Bertazzoli tenta di portare a unità molteplici spunti sulla natura stessa del tradurre in Campo. Al culmine della disamina si colloca un parallelo con il romanticismo tedesco e con gli ermetici fiorentini, che mostra da un lato la vocazione alla “distanza” del tradotto (per cui «la traduzione deve presentare lo straniero lasciando che la lingua di accoglienza sia arricchita dall'incontro», Bertazzoli, 5) e dall'altro l'anelito a «migliorare, perfezionare l'originale» (Bertazzoli, 6).

Il successivo articolo di Vincenza Scuderi è dedicato a Campo traduttrice di Hofmannsthal. Qui la struttura si rovescia dando più largo spazio all'analisi dei sette testi tradotti, dai quali emerge l'atteggiamento a tratti contraddittorio – ma proprio per questo quanto mai vitale – della traduttrice, che alterna la più umile trasposizione a interventi “addomesticanti”. È proprio attraverso questa pratica, infatti, che si nota «il manifestarsi di una voce della traduttrice Cristina Campo per ciascuno degli autori e delle autrici tradotti» (Scuderi, 3).

Friedrich Hölderlin, presente in filigrana negli interventi di Bertazzoli e Scuderi, si colloca quindi al centro del terzo contributo nel volume, a firma di Sotera Fornaro. Nell'introdurre le traduzioni, Fornaro insiste soprattutto sulla profonda “umiltà” con cui la poetessa si pone innanzi al proprio modello, in un lavoro che «si configura come dialogo del traduttore con se stesso» (Fornaro, 3). A questo riguardo, di particolare interesse sono le ripetute imperfezioni, che sembrano

derivare dal fatto che Campo traduceva a memoria, senza nemmeno riprendere in mano l'originale. Ancora una volta, è proprio da questa apparente contraddizione che si rivela la profondità del lavoro, che deriva da una sostanziale interiorizzazione del testo originale.

Nel proseguire la disamina delle versioni dal tedesco, Daniela Marcheschi si dedica al rapporto con Christine Koschel. Il contatto diretto tra le due autrici spinge inevitabilmente l'attenzione sul dato biografico, sviluppando un'analisi che ritrova nella componente "empatica" una chiave di lettura privilegiata. È infatti l'affinità spirituale a guidare il lavoro di traduzione, che ancora più che in altri autori si lega profondamente alla produzione poetica personale. Riecheggiando le parole già citate di Fornaro, la «traduzione della Campo si profila allora come pratica di comunicazione in primis con sé stessa, con la propria ricerca poetica» (Marcheschi, 10).

Chiude la prima sezione della raccolta il contributo di Anna Maria Tamburini, che si distingue sotto almeno due aspetti. In primo luogo, l'indagine non si focalizza sulle traduzioni, ma sugli "echi" di un autore mai tradotto, Rainer Maria Rilke, che agisce per Campo come «una sorta di archetipo» (Tamburini, 1). Ancora più distintivi sono però metodo e stile di Tamburini, che lavora per associazioni mentali e secondo una logica all'apparenza aleatoria, ma quanto mai capace di rivelazioni improvvise. Caratteristico al riguardo è un lungo passaggio che, partendo da una semplice "Suggestione lessicale" (l'uso del verbo "divezzare"), giunge a indagare a fondo la poetica di Campo e le «notevoli divergenze [...] con la teoria dell'amore di Rilke» (Tamburini, 11).

La seconda e la terza sezione sono costituite da un articolo ciascuna e spostano l'attenzione sulle traduzioni dal francese e dallo spagnolo. Chiara Zamboni si focalizza su Simone Weil, osservando quanto la stessa impostazione filosofica dell'atto del tradurre in Campo riconosca un nucleo fondante nel concetto weiliano di "trasposizione". È qui che le apparenti contraddizioni nel metodo traduttivo campiano trovano una delle spiegazioni più nitide, in «un'idea di verità non statica né identica a sé stessa, [...] che ogni prospettiva linguistica, storica,

religiosa sa esprimere al meglio, se mantiene ferma l'inclinazione ad essa» (Zamboni, 3).

Sul versante spagnolo, Adele Ricciotti porta finalmente al centro dell'attenzione un altro elemento ricorrente in molti dei contributi precedenti – gli aspetti mistici e religiosi nella vita e opera di Campo – tramite le traduzioni da san Giovanni della Croce. E ancora una volta, l'analisi dei testi si rivela punto di partenza per una riflessione di ben più ampio respiro, che cerca tanto nella già citata Weil quanto nella filosofa María Zambrano una rete di contatti e coincidenze: «tragitti che si incontrano e si fondono per dirigersi verso la medesima direzione, costantemente all'ombra dell'insegnamento, il più antico tra tutti, del santo poeta» (Ricciotti, 11).

Il contributo di Anna Botta apre poi la quarta sezione, dedicata alle versioni dall'inglese. Botta sceglie qui un approccio molto diverso, che mette tra parentesi lo studio delle traduzioni per impostare piuttosto un'analisi di taglio più puramente comparatistico, confrontando la poetica di Campo, Emily Dickinson e Marianne Moore con la corrente critico-teorica del nuovo materialismo. Botta è ben conscia di quanto una simile prospettiva possa dar adito a letture deformanti, ma spinge con abilità le comparazioni fino al limite della forzatura, lasciando infine emergere molteplici spunti illuminanti. Per esempio, in connessione con il contributo di Ricciotti, Botta nota come, in quanto «modern *and* mystical poet, Campo partakes of both poetics. Although she shares the presupposition of a positive theology with San Juan de la Cruz, she also shares the Moderns' obsession with the inadequacies of a language which has severed its link with reality» (Botta, 13).

L'indagine si sposta poi nuovamente sulle traduzioni nell'articolo di Małgorzata Ślarzyńska, che esplora un caso assai complesso, quello delle poesie di John Donne, combinando ricognizione storico/biografica e analisi del testo. Quanto viene ricostruito è quindi non solo una difficile vicenda editoriale, ma anche un conflittuale rapporto tra testo e traduttrice, che si nutre di contraddizioni profonde proprio perché profondamente coinvolta è la persona di chi traduce. Ślarzyńska non si esime così dal notare che la «scelta delle liriche da tradurre riflette la visione del poeta inglese di Campo [...]. Una immagine, questa,

abbastanza soggettiva» (Ślarzyńska, 6), che influenza in alcuni casi anche la resa stilistica e gli adattamenti sul piano simbolico. In conclusione, però, «sono proprio le scelte soggettive che rendono le traduzioni uniche e artisticamente compiute» (Ślarzyńska, 13).

Chiude la sezione il saggio di Nicola Di Nino dedicato alle traduzioni da William Carlos Williams. Una disamina tanto profonda e attenta ai dettagli linguistico-stilistici, quanto ancora una volta aperta a una prospettiva più estesa. E prima ancora di addentrarsi nell'analisi delle traduzioni, Di Nino sceglie di indagarne gli echi nella produzione poetica, constatando il peso notevole «del modello williamsiano sulla poesia di Campo di fine anni Cinquanta» (Di Nino, 2). Lo studio specifico delle traduzioni, poi, si focalizza inevitabilmente sul confronto con quelle operate da Vittorio Sereni, evidenziando quanto Campo resti allo stesso tempo più vicina e più lontana dall'originale – a seconda di quanto vicina o lontana dalla propria sensibilità ne sentiva la poesia. Un atteggiamento comunque apprezzato dal poeta americano, secondo il quale «la traduttrice [...] era riuscita a cogliere e comunicare il significato più profondo della sua poesia» (Di Nino, 13).

Un'appendice a quest'ultimo saggio è poi offerta da una breve sezione (la sesta nell'ordine), che raccoglie tre lettere inedite di Sereni (due delle quali alla stessa Campo), tramite le quali si possono ripercorrere “in viva voce” alcune tappe del percorso editoriale delle traduzioni da Williams.

Impreziosiscono il volume altre due sezioni, che ospitano i contributi più “creativi” della raccolta. In primo luogo, una testimonianza di Pietro Gibellini, che sceglie di rovesciare la prospettiva fin qui adottata per cimentarsi egli stesso in due traduzioni da Campo, «per sperimentare direttamente cosa sia possibile e cosa impossibile salvare dell'organismo testuale di partenza – senso, suono, ritmo – in rapporto, s'intende, alla resistenza offerta dalla lingua d'arrivo» (Gibellini, 1). Gibellini sceglie di indagare a fondo proprio quest'ultimo aspetto, proponendo traduzioni in due lingue: il francese e il dialetto del paese natio.

L'ultima sezione si compone di nove poesie: una breve antologia nata, come racconta Di Nino, quasi “per caso”, ma che lascia riaffiorare

pressoché tutti gli elementi discussi nelle sezioni precedenti, dal misticismo – forse il tema più forte – alla sostanziale autonomia della parola poetica, con numerosi echi dalla poesia campiana. A questi si aggiunge poi un ulteriore elemento, il confronto con il tempo presente, quanto mai difficile e conflittuale – fino al punto di rompere la struttura del verso in Roberta Dapunt –, ma altrettanto necessario per chiudere un cerchio avviato dallo studio di una vocazione poetica vissuta anche attraverso il tradurre e concluso dall’impegno a mantenerla viva e a renderla infine senza tempo.

In sintesi, il volume curato da Di Nino, pur risentendo di quella frammentarietà che è tipica delle raccolte “d’occasione”, sfrutta la propria natura multiforme per stimolare una riflessione sull’opera traduttiva di Campo. Solo esponendone le contraddizioni e tastandone gli estremi – sembrano dirci gli autori della raccolta – si può veramente farne conoscere la cifra più profonda. E se il costo è quello di mancarne una visione sintetica o una singola definizione, ciò che ne deriva è la possibilità di un incontro – fuggente, incompleto, ma altrimenti impossibile.

L'autore

Simone Rebora

Simone Rebora è professore associato in letterature comparate presso l'Università di Verona. Ha lavorato come ricercatore presso le Università di Magonza, Bielefeld, Basilea e Gottinga. Tra il 2020 e il 2022, è stato segretario della rete di formazione europea ELIT (*Empirical Study of Literature Training Network*). Attualmente, è membro della redazione della rivista *Umanistica Digitale* e parte del *Constituent Organizations Board* della *Alliance of Digital Humanities Organizations* (ADHO). I suoi principali interessi di ricerca sono gli studi sulla ricezione e i metodi computazionali per l'analisi del testo letterario.

Email: simone.rebora@univr.it

La recensione

Data invio: 15/09/2023

Data accettazione: 30/10/2023

Data pubblicazione: 30/11/2023

Come citare questa recensione

Rebora, Simone, "Nicola Di Nino (a cura di), «*Con lievi mani*». *Sulle traduzioni di Cristina Campo nel centenario della nascita*", *Immagini e rappresentazioni del lavoro tra letteratura e cultura visuale*, Eds. V. Serra – R. Calzoni, *Between*, XIII.26 (2023): 287-293, www.betweenjournal.it.